



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## EL PARAL·LEL FENT PAÍS

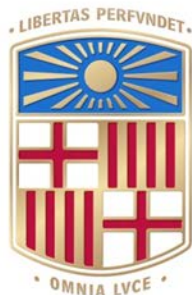
Impacte i percepció de l'oferta escènica del Paral·lel, 1892-1936

Eduard Molner i Closas

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



**UNIVERSITAT DE  
BARCELONA**

# **EL PARAL·LEL FENT PAÍS**

**Impacte i percepció de l'oferta escènica del Paral·lel**

**1892-1936**

**Eduard Molner i Closas**

**Tesi doctoral**

**Director: Dr. Andreu Mayayo i Artal**

**Programa de doctorat Societat i Cultura**

**Departament d'Història Contemporània**

**Facultat de Geografia i Història**

**Universitat de Barcelona**

2017

*A la Glòria, imprescindible*

*A Maria, Benito, Florència i  
Josep, ells no hi surten, però  
hi són*





**GALILEI.-** *De vegades penso que em deixaria tancar en una presó a deu  
braces sota terra, on no arribés gens ni mica de llum, si a canvi pogués esbrinar  
que és la llum. I el pitjor de tot és que allò que sé, ho he de dir als altres. Com  
un enamorat, com un borratxo, com un traïdor. És ben bé un vici i porta  
desgràcia. Fins quan podré amagar-ho entre aquestes quatre parets, aquesta és  
la qüestió.*

Bertolt Brecht, *Vida de Galilei*.



## Resum

Aquest estudi parteix d'una doble pregunta a partir de la constatació del desconeixement d'una gran majoria ciutadana dels trets fonamentals del fenomen de l'oferta espectacular del Paral·lel, i del rebuig de l'elit cultural catalana a les expressions de cultura popular escènica emanada dels locals d'espectacle d'aquesta avinguda.

L'estudi planteja una investigació que es proposa explicar el contingut de l'oferta espectacular del Paral·lel. L'anàlisi dels continguts escènics com a mirall, reflex, expressió d'una manera de ser, fer i pensar de les classes populars catalanes i al mateix temps contribuïdors al relat d'aquests segments socials sobre la seva manera d'entendre el seu paper en la història del país, la seva posició política, i la seva manera de veure el món i la vida. Tot plegat ens ajuda explicar, també des del Paral·lel, el perquè de l'evolució política de les classes populars catalanes en les quatre primeres dècades del segle XX.

Així doncs el primer bloc de l'estudi planteja una panoràmica general del Paral·lel des de la seva fundació fins a l'època republicana, el que podríem considerar les dècades d'expansió i maduresa de l'oferta escènica del Paral·lel. L'espectacle del Paral·lel fins a l'acabament de la Primera Guerra Mundial, gira al voltant en primer lloc del flamenquisme, la fira, l'espectacle fantàstic i sobrenatural, l'esport –espectacularitzat en un primer moment com a proesa física-, el cuplet, i un conjunt d'expressions més genuïnament teatrals, com són la pantomima, el melodrama, el drama social, el teatre polític i el vodevil que es convertí en espectacle de consum massiu als teatres del Paral·lel.

El punt que dediquem a la concentració de l'espectacle en la trama urbana de Barcelona, a l'avinguda del Paral·lel, "Perquè al Paral·lel? S'imposa una demanda social a la planificació", està concebut per explicar el perquè una via concebuda en origen per a l'ús residencial i la comunicació amb el port de la ciutat, acaba concentrant nombroses sales dedicades a l'espectacle gràcies a les disposicions provisionals urbanístiques d'un ajuntament en conflicte amb els interessos dels propietaris.

Situats al llindar de la dècada dels anys vint hem volgut acabar aquest panorama sobre l'oferta cultural del Paral·lel amb una exposició del que anomenem els gèneres de la maduresa del Paral·lel: el drama realista del Districte V, la revista (la més local, que es configura al voltant de la figura cabdal de Joaquim Montero, i la d'atmosfera cosmopolita, que deu la seva magnitud al productor Manuel Sugañes) i en darrer lloc el teatre líric. Emergeix en aquest Paral·lel madur la potència de la figura de Josep Amich i Bert, Amichatis.

Dediquem el segon bloc d'aquest estudi a *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, d'Amichatis i Gastó Màntua, molt probablement l'obra dramàtica més vista a Catalunya, a la dècada dels anys vint del segle passat. N'estudiem els derivats *La campana de Gràcia o el fill de la Marieta*, i les versions lírica i fílmica, basades en la peça original; la relació de l'obra amb un precedent il·lustre, *L'auca del senyor Esteve*; i l'estudi de la recepció en les principals capçaleres del període, amb un esforç de quantificació de la seva acollida per part del públic a partir de la cartellera publicada, i una deducció de la petjada en l'imaginari popular a partir del rastre de la peça original i dels seus derivats al llarg de més de deu anys d'ençà de la seva estrena l'abril de 1922. L'anàlisi de "La Marieta" confirma la presència hegemònica en el teatre del Paral·lel de valors polítics republicans, i una nova concepció de les relacions home-dona.

El darrer gran bloc de l'estudi està dedicat a la percepció de la revista cultural més prestigiosa d'època republicana, *Mirador*, sobre la producció escènica del Paral·lel. En un buidatge que comprèn des del naixement de la revista el 1929 fins l'esclat de la Guerra Civil el 1936, queda palesa la mirada severa, i el rebuig manifest, envers la producció escènica generada al Paral·lel per part dels col·laboradors de la publicació. *Mirador* proposa un projecte de modernització del país, basat en els referents internacionals d'entreteniment popular, en el que no hi tenen cabuda les manifestacions escèniques del Paral·lel considerades vulgars i indignes com a tals de la cultura catalana.

## Agraïments

Vinc d'una tradició que contempla tot acte creatiu dins del seu context. No puc entendre cap obra sense saber com ha estat possible, qui ha posat les condicions perquè allò fos, en aquell espai i en aquell temps. El que signa l'estudi arriba en aquesta estació de la seva trajectòria acadèmica amb quaranta-vuit anys, dona i dues criatures petites; l'Arnau té exactament els mateixos anys que el període d'investigació que ha estat necessari per elaborar aquesta tesi i la Mar, va néixer al bell mig del procés. A tot això cal afegir que en aquests anys he estat al centre de la responsabilitat de la creació d'uns estudis universitaris d'arts escèniques. Tot plegat semblen obstacles i no ho són. Al contrari, jo crec que aquest estudi existeix gràcies a tot aquest context. Perquè el context ha acompanyat, ha motivat, ha estat el marc que ho ha fet possible.

Haig d'agrair a l'Escola Universitària ERAM, i el seu equip de gestió, Cris Guillot, Jess Robles, Joan Agramunt i Judit Vidiella, però especialment al seu director, Miquel Bisbe la flexibilitat necessària per haver pogut treballar simultàniament en aquests dos grans projectes professionals. En Miquel pertany a una nova generació de directius, encara escassa en el nostre país, que entenen que l'eficiència no necessàriament significa presència. Per contra haig d'agrair, precisament, el fet de permetre la meua presència a les germanes del Santuari de Santa Maria del Puiggraciós, que m'han acollit amb gran amabilitat i generositat en diferents etapes del procés d'investigació i redacció.

També foren generosos l'Emili Gasch, i la seva dona Amàlia, que m'acolliren a la seva casa de l'Empordà per deixar-me consultar l'arxiu del pare de l'Emili, Sebastià Gasch, el setembre de 2013. La conversa que vaig tenir amb Enric Gallén va ser molt enriquidora i he procurat seguir algunes de les seves sàvies recomanacions, tot i que l'estudi ja estava pràcticament escrit; procuraré resoldre les mancances de la investigació derivades d'aquesta tardana coneixença en el futur, totes, evidentment, són responsabilitat meua. Vull també recordar alguna conversa que he tingut amb Hermann Bonnín, que des de la talaia de la seva experiència m'ha escoltat amb una atenció plena d'aquest afany de saber i humilitat que sempre l'ha caracteritzat.

Vist en perspectiva tot plegat, el procés que ara acaba no comença amb la matriculació del projecte de tesi, sinó el dia que en Josep Ramoneda des del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona ens encarregava al Xavier Albertí i a mi una exposició sobre el Paral·lel. Amb el Xavier, doncs, vaig recórrer una primera part divulgativa, que em va fer evident el fet que algunes qüestions només podien ser abordades amb un estudi com el que teniu entre les mans. En aquell primer tram també fou important la contribució de la documentalista Eva Gimeno del CCCB que va aportar materials que després he emprat aquí. En aquest sentit també haig d'esmentar a Teresa González del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre que em va facilitar l'accés a un bon nombre de peces teatrals digitalitzades.

Però encara cal més perspectiva per parlar de la meva relació amb l'Andreu Mayayo que ja comprèn gairebé tres dècades i inclou un primer projecte fallit de tesi; aquest estudi conté algunes referències bibliogràfiques que les dec al seu mestratge de finals dels anys vuitanta o començaments dels noranta *del segle passat* i, evidentment, hi són perquè han resistit al temps i formen part de la meua manera d'entendre la història i el món. No cal dir gaire cosa més, la meua vinculació amb la Universitat de Barcelona es substancia en la meua relació amb l'Andreu. Durant aquests darrers anys el seu “tu pots”, ha anat acompanyat d'un “t'explicaré com”, que feliçment ha desembocat en un “ho veus com podies”.

Però aquí la família ha estat la infraestructura bàsica; sogres, Josep i Glòria, pares, Juli i Marina, i tieta Carme, que han tingut cura dels nostres fills quan nosaltres no hi arribàvem; germans Enric i Marc, amb les seves paraules de suport, i molt especialment l'ajuda generosa de la meua germana gran Cristina Molner. Dona de lletres dotada d'aquesta minuciositat que només tenen els bons editors, a qui he fet treballar a contrarellotge; les pàgines que segueixen llisquen millor després de la seva lectura, que ha estalviat més d'un ensurt al lector. La seva contribució ha estat decisiva en els apèndixs documentals que acompanyen l'estudi.

Tanmateix, tot i ser importants, aquests agraïments només són possibles després. Abans, i durant la Glòria. Sense la meva dona, Glòria Mas, hi ha hipòtesi però no hi ha tesi. En aquesta carrera de fons ha proposat una bateria infinita i variada de solucions que van des del remei adient pels refredats dels nostres fills, al buidatge d'una capçalera per documentar el capítol de *La Marieta*, passant per l'*autoexili* de casa seva, amb la mainada als braços, per proveir el silenci necessari. Això ha anat així, hi ha molt d'amor invertit en l'escriptura d'aquestes pàgines.





# EL PARAL·LEL FENT PAÍS

## Impacte i percepció de l'oferta escènica del Paral·lel (1892-1936)

Introducció.....	16
Algunes consideracions prèvies.....	27
<b>1. Trets de la cultura popular escènica al Paral·lel en una ciutat en transformació accelerada (1888-1931).....</b>	<b>49</b>
1.1 Flamenc, fira, fantasia, esport.....	51
1.2 Cuplet, prostitució i pornografia.....	59
1.3 Pantomima, drama social, teatre polític i melodrama.....	85
1.3.1 Pantomima.....	85
1.3.2 Drama social i teatre polític.....	90
1.3.4 Melodrama.....	119
1.4 Vodevil.....	129
1.5 Perquè al Paral·lel? S'imposa una demanda social sobre la planificació....	158
1.6 El realisme dramàtic en versió Paral·lel.....	184
1.7 Montero i Sugrañes: notes sobre la revista al Paral·lel.....	208
1.8 Un apunt sobre el teatre líric català: <i>Cançó d'amor i de guerra</i> .....	246
<b>2. El Paral·lel articulador de ciutadania. <i>Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu</i>, un exemple d'èxit del Paral·lel de la dècada dels vint.....</b>	<b>256</b>
2.1 Anàlisi de la peça, <i>Baixant de la Font del Gat</i> contenidor de valors populars hegemònics.....	260
2.2 Una seqüela i uns derivats.....	278
2.3 <i>L'auca del senyor Esteve</i> , el gran precedent.....	288
2.4 Repercussions en la premsa. Deducció de la seva petjada en l'imaginari popular.....	307
2.4.1 Uns quants números.....	307
2.4.2 La petjada de "La Marieta".....	313
2.4.2.1 La Marieta abans de pujar a l'escenari.....	314
2.4.2.2 Un èxit de magnitud inesperada.....	322



2.4.2.3 La Marieta lírica.....	335
2.4.2.4 La Marieta filmada.....	344
2.4.2.5 Permanència de La Marieta.....	352
<b>3. La mirada de Mirador sobre el Paral·lel. Historiar un rebuig.....</b>	<b>362</b>
3.1 Què fou <i>Mirador</i> ?.....	366
3.1.1 Neix una revista.....	368
3.1.2 Una revista modernitzadora.....	371
3.2 <i>Mirador</i> la voluntat d'un altre espectacle popular.....	378
3.2.1 Intents d'una altra oferta.....	387
3.2.2 El teatre líric que volem no és el que es fa al Paral·lel.....	389
3.2.3 La república arriba primer al Paral·lel.....	401
3.2.4 Cosmopolitisme contra costumisme.....	406
3.2.5 El context més ampli de la crisi del teatre català.....	423
3.2.6 La reina rellisca i s'estimba. L'èxit efímer del gènere del vodevil sonor.....	426
3.2.7 Predisposició al prejudici.....	446
3.2.8 En paral·lel al Paral·lel: el debat sobre el que ha de ser o no el teatre català.....	469
3.3 Fascinats pel cinema.....	499
3.3.1 La pantalla sona, el teatre tanca.....	513
3.4 Abans de la tempesta. <i>Mirador</i> i el Paral·lel durant l'any i mig previ a la Guerra Civil.....	529
3.4.1 Una revolució i una guerra que distorsionen la mirada.....	543
<b>4. Conclusions.....</b>	<b>548</b>
<b>5. Fonts i bibliografia.....</b>	<b>581</b>
<b>6. Apèndixs documentals.....</b>	<b>606</b>



## Introducció

En l'origen de la investigació que anima aquest estudi hi ha una pregunta. L'octubre de l'any 2012 l'autor d'aquestes ratlles i el director d'escena Xavier Albertí, inauguràvem en qualitat de comissaris una exposició al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona dedicada al Paral·lel. L'exposició, titulada *El Paral·lel 1894-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, mirava de situar en el seu context urbanístic, social, polític, en resum, en el seu context històric, el fenomen de l'eclosió de les arts escèniques populars a la Barcelona de finals del segle XIX i les primeres dècades del segle XX significada a l'avinguda del Paral·lel. Un fenomen d'una enorme magnitud que representava una de les manifestacions més importants de l'aparició i desenvolupament a Catalunya d'allò que s'ha anomenat en el món occidental *la cultura de masses*. L'ambició de l'operació de divulgació era molt gran perquè el que preteníem era que el visitant de la nostra exposició rellegís la història d'aquestes dècades, decisives en la història contemporània del nostre país, des del fenomen de l'avinguda del Paral·lel.

Doncs bé, un dels motors de la nostra empresa va ser el de la constatació del desconeixement generalitzat entre la ciutadania de Barcelona sobre tot allò que s'havia esdevingut al Paral·lel en les dècades del màxim apogeu de la seva oferta espectacular. Per aquesta raó vàrem titular el darrer àmbit de l'exposició "Per què no en sabem res?",<sup>1</sup> senzillament consideràvem una qüestió d'honestat fer-nos aquesta pregunta i dirigir-la també al visitant de la mostra. En la cultura veïna francesa el ciutadà mig incorpora en el seu imaginari tot un seguit de referents de cultura popular escènica, cantants, actors, ballarines, amb absoluta normalitat. No cal que li expliquem a un francès, amb un nivell cultural mitjà, qui era Maurice Chevalier, Mistinguett o Josephine Baker, els situa en el temps i l'espai, i coneix, més o menys, la seva contribució a la cultura popular del seu país. Aquí, però, no ha quedat rastre dels grans noms del Paral·lel com Joaquim Montero, Josep Amich i Bert, "Amichatis", Elena Jordi o Pilar Alonso,

---

<sup>1</sup> . Xavier Albertí i Eduard Molner: "Per què no en sabem res? Dins Xavier Albertí i Eduard Molner, directors. *El Paral·lel 1894-1939*, Barcelona: CCCB i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2012, pàgs. 12-33. Aquesta publicació, catàleg de l'exposició esmentada, recull un avançament de les idees aquí desenvolupades i un resum general dels

per esmentar quatre noms a l'atzar d'aquell Paral·lel gloriós. La prova ens va venir donada per la reacció de la immensa majoria de públic que va visitar l'exposició, que ens va demostrar el seu agraïment en haver posat al seu abast el coneixement d'un aspecte important de la història de la ciutat que desconeixia absolutament.<sup>2</sup>

I vet aquí també la raó del treball, que ara en solitari, vaig decidir de continuar: el mateix fet del desconeixement sobre el fenomen del Paral·lel mereixia una investigació perquè, de segur, tenia arrels profundes. El "Perquè no en sabíem res?" mereixia una prospecció de caràcter acadèmic, una investigació historiogràfica, que ens ajudés si més no a començar a contestar el perquè encara ara el ciutadà barceloní i català difícilment pot definir, d'una manera mínimament articulada, en què consistí el fenomen espectacular del primer Paral·lel, més enllà d'esmentar, probablement, el record, transmès per via oral des d'anteriors generacions, sobre el fet de la seva magnitud.

Però la "magnitud" no estava, evidentment, només en el fet quantitatiu, sinó en el què; de què parlem quan parlem del fenomen de Paral·lel en la darrera dècada del segle XIX i les primeres quatre del segle XX? què integrava aquesta oferta que durant dècades va atraure masses d'espectadors de la mateixa Barcelona i del rerepaís? En explicar-nos el contingut de l'oferta entendríem millor la societat d'aquell moment. Si donàvem resposta a "el què" ens apareixia un "com": de quina manera aquests continguts escènics foren mirall, reflex, expressió d'una manera de ser, fer i pensar de les classes populars catalanes i al mateix temps contribuïdors al relat d'aquests segments socials sobre la seva manera d'entendre el seu paper en la història del país, la seva posició política, i la seva manera de veure el món i la vida. Però també, com el contingut d'aquesta oferta de cultura popular escènica, reflectida en els espectacles del Paral·lel, que

---

<sup>2</sup>. Malgrat alguna escadussera resposta a la nostra contundent afirmació, és més que evident que del Paral·lel el ciutadà mig de Barcelona i Catalunya ben poca cosa en sabia. I la sentència continua sent vàlida tot i que algú se sentís directament al·ludit i es defensés contra l'afirmació oposant la seva saviesa i la d'alguns amics i coneguts sobre el tema (Vegeu Sergio Vila-Sanjuán, "Amichatis, el Paral·lel, el toreig i la cocaïna", *La Vanguardia* 28/11/2012, suplement *Cultura-s*, pàg. 7). Una, dues o tres persones no fan un país. La nostra afirmació agosarada i provocadora volia posar al damunt de la taula qüestions que van molt més enllà i tenen a veure amb la mirada del país sobre si mateix. Tot plegat és el que aquí pretenem escatir.

responia a la necessitat d'identificació del seu espectador, tornava determinats components d'aquesta cultura popular rellegits des de l'escena, en un circuit que es retro alimentava. Hem mirat, per exemple, d'assenyalar la presència de l'anticlericalisme en escena, un fruit obvi de la presència social de l'anticlericalisme, però sovint retornat des de l'escenari en el marc d'un determinat discurs polític i ideològic més vertebrat.

Efectivament, tot contestant a la pregunta sobre el contingut del gran fenomen espectacular del Paral·lel, ens han aparegut un conjunt d'elements que articulen una manera d'entendre el món, expressada amb un conjunt de valors morals i polítics concrets, que ens ajuden a explicar, creiem, també des del Paral·lel, el perquè de l'evolució política de les classes populars catalanes en les quatre primeres dècades del segle XX.

S'imposava doncs l'elaboració d'una panoràmica general del Paral·lel des de la seva fundació fins a l'època republicana, el que podríem considerar les dècades d'expansió i maduresa de l'oferta escènica del Paral·lel. Tot plegat configura el primer gran bloc d'aquest estudi. Hem mirat, en primer terme, d'explicar l'espectacle que es conforma a la via, que després es coneixerà com el Paral·lel, abans fins i tot, que fos inaugurada com a via pública urbanitzada oficialment. Efectivament abans del 1894 ja existia al voltant del vial que comunica el poble de Sants i el port de la ciutat, una oferta espectacular. Per aquesta raó, perquè l'oferta espectacular configurà ciutat, hem considerat necessari explicar en primer terme el contingut d'aquesta oferta, abans fins i tot d'explicar l'aventura urbanística que explica perquè aquesta oferta, que és resposta a una demanda de la societat catalana urbanitzada, es localitza al Paral·lel i no en algun altre lloc de la ciutat.

L'espectacle del Paral·lel fins a l'acabament de la Primera Guerra Mundial, gira al voltant en primer lloc del flamenquisme, la fira, l'espectacle fantàstic i sobrenatural, l'esport –espectacularitzat en un primer moment com a proesa física-, el cuplet –associat al fenomen de la prostitució i relacionat amb la difusió de la pornografia-, i un conjunt d'expressions més genuïnament teatrals, com són la pantomima, el melodrama, el drama social, el teatre polític i el

vodevil que es convertí en espectacle de consum massiu als teatres del Paral·lel. És en aquest període també que l'exhibició del cinema esdevé un fenomen de masses i en aquest procés l'avinguda del Paral·lel tindria un protagonisme determinant. Tractem de demostrar que tota aquesta oferta és la que acabà convertint el Paral·lel en el carrer de l'espectacle per excel·lència a la ciutat de Barcelona, i el procés no s'esdevingué d'acord amb una planificació prèvia destinada a atribuir aquest rol a l'avinguda per part de les autoritats municipals, o governatives. Molt al contrari la concentració d'espectacle a l'avinguda es produí malgrat l'oposició formal de l'ajuntament, que acabà per acceptar la realitat del fenomen davant la seva magnitud i la proliferació dels fets consumats.

Hem intentat explicar l'espectacle d'aquest primer Paral·lel en el qual mirem de definir unes característiques que l'aproximen als fenòmens espectaculars que simultàniament, o amb unes poques dècades d'antelació, tenen lloc en altres ciutats europees i que són manifestacions de les primeres concrecions del que després serà teoritzat com a "cultura de masses". Tot i que és evident que el fenomen contemporani del sorgiment d'aquesta cultura de masses es singularitza en cada realitat social, històrica i nacional. A Barcelona, per exemple, determinades formes espectaculars estan directament vinculades amb el fenomen de la prostitució, d'enorme magnitud i incidència en aquesta ciutat, unes formes espectaculars que són alhora expressió de l'alliberament respecte a unes tuteles morals repressives de caire religiós: al llarg d'aquest estudi hem volgut demostrar que al Paral·lel es configura també com un espai de tolerància que singularitza el seu àmbit d'influència. El cuplets són expressió d'aquesta nova moral que proposa el segle XX, en el qual la seducció, la insinuació és fa més explícita. Però volíem demostrar-ne també la seva evolució vers a unes formes més acceptables per públics majoritaris, per aquesta raó presentem algunes d'aquestes lletres d'alguns cuplets emblemàtics.

Creiem que hi ha una connexió entre les sensibilitats que manifestaven els muntatges de la pantomima, gènere de gran èxit a l'avinguda en els darrers anys del segle XIX i els primers del XX, i els melodrames, tant els de contingut social com els que senzillament volien despertar l'emotivitat de l'espectador,



sense una finalitat política explícita. Per això proposem una incursió en els textos, poc llegits, d'aquests melodrames, si més no en alguns dels que gaudiren d'una acollida massiva de públic. Hem volgut així deduir les raons del seu èxit i la proposta moral i política que representaven, especialment pel que fa a la figura poc explorada de José Fola Igúrbide. En aquest bloc no hi podia faltar l'esment de l'aportació de Felip Cortiella, que uneix activisme i creació dramàtica en el seu cas amb un objectiu polític explícit.

Acabem el panorama sobre aquest “primer” Paral·lel amb una incursió sobre el vodevil, un gènere deutor específicament de dos noms, els dels actors Josep Santpere i Elena Jordi. Intentem explicar perquè un gènere que tenia presència a Barcelona des de feia dècades, es “nacionalitza”, o sigui esdevé un gènere de profund arrelament en el mapa teatral de la ciutat, quan s'enfocà envers els grups socials populars des de l'avinguda del Paral·lel. Aquí hem considerat interessant, no tan entrar a l'anàlisi de les peces, tot i que aprofundim en alguna peça vodevillesca, com en estudiar la recepció del gènere, o bé hauríem de dir, de l'èxit del gènere, en un viu contrast amb les enormes dificultats que en aquells precisos anys travessava el teatre en català per trobar sales on poder estrenar. Plantegem el debat, ja estudiat per altres autors, sobre la crisi de l'autoria dramàtica catalana, però mirem aquí de fixar dos objectius: situar el menyspreu i rebuig a l'acceptació massiva del vodevil en una “tradició” crítica de l'elit cultural catalana envers a la producció escènica provinent de l'avinguda del Paral·lel, per una banda, i per una altra, constatar la dignitat de l'operació, liderada per Elena Jordi, flanquejada per escuders artístics de categoria, que aconseguí consolidar una opció industrial per al teatre en català al voltant del gènere del vodevil. Un gènere que ni molt menys quedà esgotat amb la seva retirada artística, perquè Josep Santpere se'n continuà servint durant anys.

El punt que dediquem a la concentració de l'espectacle en la trama urbana de Barcelona, a l'avinguda del Paral·lel, “Perquè al Paral·lel? S'imposa una demanda social a la planificació”, està concebut per explicar el perquè de la ubicació de l'espectacle popular en aquesta via, després d'haver vist en els anteriors punts en què consistien aquest tipus d'espectacles i fins a quin punt aquest tipus d'oferta responia a una demanda real de la societat catalana d'aquell

moment. Intentem demostrar a partir de fonts de tot tipus, administratives, hemerogràfiques i bibliogràfiques, que efectivament l'avinguda del Paral·lel, oficialment l'avinguda Marqués del Duero, era una via concebuda en origen per a l'ús residencial i la comunicació amb el port de la ciutat, però l'oposició dels propietaris dels terrenys a la normativa urbanística que, entenien, lesionava els seus interessos, hauria estat definitiva alhora de frenar el desenvolupament del pla inicial. Per contra les disposicions provisionals haurien estat l'esquerda per on hauria de penetrar la localització a l'avinguda de nombroses sales dedicades a l'espectacle.

Situats al llindar de la dècada dels anys vint hem volgut acabar aquest panorama sobre l'oferta cultural del Paral·lel amb una exposició del que anomenem els gèneres de la maduresa del Paral·lel: el drama realista del Districte V, la revista (la més local i la d'atmosfera cosmopolita) i el teatre líric. Intentem demostrar la transcendència del primer d'aquests gèneres, en el punt "El realisme dramàtic en versió Paral·lel", per dues raons fonamentals, d'una banda és un gènere genuí del Paral·lel que, amb matisos segons els diferents autors, planteja una nova visió del rol social de la dona i de les relacions home-dona, però per una altra és un gènere germinal perquè aplega en la seva autoria un conjunt de creadors que després veurem produir dramaturgies per a d'altres gèneres de la indústria de l'espectacle del Paral·lel, la revista i el teatre líric. Mirem d'evidenciar en aquest punt la potència de la figura de Josep Amich i Bert, conegut per el sobrenom d'Amichatis, autor que pràcticament trobarem en tots els gèneres del Paral·lel. Analitzem alguns dels textos d'aquest autor i també de Manuel Fontdevila i Lluís Capdevila.

Pel que fa a la revista centrem el relat sobre el gènere a partir de dues figures cabdals, Joaquim Montero i Manuel Sugañes amb estratègies ben diferenciades. Intentem demostrar que Montero fonamenta la seva oferta en la tradició del sainetisme de finals del segle XIX i fins i tot, en algun extrem, de la "gatada" pitarresca; mentre que Sugañes s'emmiralla en el music-hall internacional de gran producció, tot i que adaptat al gust del públic del Paral·lel. També deixem constància del volum de l'èxit de la fórmula de Sugañes, que deixa alguna de les xifres de representacions més impressionants de la història

del Paral·lel.

També centrem el focus del relat sobre el gènere del teatre líric en l'èxit de *Cançó d'amor i de guerra*, de Lluís Capdevila i Víctor Mora, amb música de Rafael Martínez Valls, sens dubte la peça lírica en català de més èxit de tots els temps, estrenada l'abril de 1926 al Teatre Nou del Paral·lel. Intentem situar el seu èxit en l'àmbit d'un públic que de feia dècades gaudia amb el repertori líric espanyol, que sempre va estar present a l'avinguda del Paral·lel, però també en el fet poc explicat que el seu èxit fou posterior a un primerenc gran èxit de la lírica en català, que no fou altra que precisament la versió lírica de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, estrenada en el Tívoli però traslladada després al Paral·lel. Aquí com en moltes altres ocasions al llarg d'aquest estudi mirem d'entendre alguna de les raons de l'èxit de *Cançó d'amor i de guerra* a partir, no ja de l'encertada música de Martínez Valls, sinó de l'argument i personatges de la peça de Capdevila i Mora.

A les excavacions arqueològiques que treballen jaciments extensos i rics, impossibles d'abordar en la seva totalitat, s'escullen uns metres quadrats per fer una prospecció intensiva, una "cata", això dona una idea del que podria ser l'exploració del total del jaciment. Aquí hem fet també una prospecció en profunditat sobre un dels grans èxits del Paral·lel, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, de Josep Amich i Bert, Amichatis i Gastó A. Màntua, molt probablement l'obra dramàtica més vista a Catalunya, a la dècada dels anys vint del segle passat. Per això seguim un patró d'investigació basat en l'anàlisi de la peça dramàtica en si, del seu corpus textual -tot fixant l'atenció en els valors continguts en l'argument, els personatges i les situacions; l'estudi dels derivats -la continuació de la peça amb *La campana de Gràcia o el fill de la Marieta*, i les versions lírica i filmica, basades en la peça original; la relació de l'obra amb un precedent il·lustre, *L'auca del senyor Esteve*; l'estudi de la recepció en les principals capçaleres del període, amb un esforç de quantificació de la seva acollida per part del públic a partir de la cartellera publicada, una deducció de la petjada en l'imaginari popular a partir del rastre de la peça original i dels seus derivats al llarg de més de deu anys d'ençà de la seva estrena l'abril de 1922. Bé, doncs, la cata generalment anima els arqueòlegs en un sentit

o un altre, confirma o desmenteix hipòtesi i en genera de noves i aquest és exactament el sentit que li hem donat aquí i que es reflecteix en el capítol concret i a les conclusions d'aquest estudi.

El darrer gran bloc de l'estudi està dedicat enterament a la percepció de la revista cultural més prestigiosa d'època republicana, *Mirador*, sobre la producció escènica del Paral·lel. Després, doncs, de fer una panoràmica sobre tot allò que fou el Paral·lel en les seves dècades de màxim esplendor, i d'analitzar en profunditat un dels seus èxits cabdals, en la seva època de maduresa, hem intentat deduir el posicionament dels principals col·laboradors de la publicació sobre els espectacles que es produïen a l'avinguda de l'escena popular de Barcelona. Abans de fer-ho però situem la publicació en el seu moment històric a la ciutat de Barcelona i al país i, lògicament, el projecte polític que representa el seu editor Amadeu Hurtado. Mirem de demostrar així una determinada predisposició que evidentment tindria un efecte clar sobre judicis i valoracions. Al llarg d'aquest recorregut entre 1929 i 1936 sorgeixen però derivades que ens han estimulat a fer marrades envers els models espectaculars proposats des de publicació, la crisi del teatre en català i el debat sobre la seva institucionalització i/o possibilitat d'industrialització, i l'impacte del cinema sonor en l'espectacle en viu, i més específicament en l'espectacle popular ofert des del Paral·lel. Hem intentat fer, en aquest sentit un exercici de quantificació sobre la capacitat de les infraestructures al servei del nou cinema sonor per situar el seu pes específic. En buidar una revista com *Mirador*, per demostrar l'actitud d'una determinada elit cultural catalana envers el Paral·lel, som conscients que el període de vida de la publicació coincideix amb la crisi, o decadència, del Paral·lel: una crisi que bàsicament, creiem, es correspon a una falta d'encontre entre una oferta determinada que, poc o molt, havia funcionat durant les dècades anteriors, amb una nova demanda d'espectacle popular. A través dels comentaris dels col·laboradors de *Mirador* intentem fixar quines raons d'aquesta crisi pertanyen a un procés global que ateny tot l'espectacle en viu al món occidental i quines raons es poden atribuir a les particularitats locals. En qualsevol cas hem prioritzat *analitzar la mirada*, més que no pas aprofundir en les causes de la crisi de la demanda, tot i que intentem apuntar el que ens semblen els seus principals trets.

En aquest sentit hem volgut destacar el fet que hi ha productes escènics de l'avinguda del Paral·lel en català que durant aquella dècada dels anys trenta, difícil en general per a l'espectacle en viu i específicament per al teatre en aquesta llengua, s'obren pas, tenen èxit i demostren una gran vitalitat en la cartellera. Es tracta de diverses manifestacions des d'alguns exemples del teatre líric, fins al melodrama vuitcentista, passant per noves formulacions del vodevil, ara amb afegits musicals. Hem volgut analitzar a partir de l'estudi d'alguns d'aquests textos quines són les constants característiques, pel que fa a temes, valors o actituds polítiques, que contindrien aquestes peces d'èxit, en aquell context general de crisi del teatre català i de debilitament de l'espectacle escènic en directe.

Pel que fa a les eines, les metodologies i les fonts emprades, han estat diverses, però algunes tenen un pes més destacat que d'altres en els diferents blocs. Així en el primer gran bloc que fa referència a la panoràmica global sobre l'oferta espectacular del Paral·lel i a la seva generació urbana dins de la ciutat de Barcelona, hi ha un component de fonts administratives que ens han ajudat a ubicar tant el caràcter de la primera oferta espectacular de la via, com el conflicte urbanístic que genera els llimbs legals que fan possible, a la vegada, la localització dels locals d'espectacle a la via. Aquestes fonts administratives procedeixen de l'Arxiu administratiu de la ciutat de Barcelona i del Govern Civil i en la seva majoria varen ser recopilades en el seu moment per explicar determinats àmbits de l'exposició a la que hem fet referència al començament d'aquesta introducció. En la mateixa mesura hi ha una presència complementària de fonts hemerogràfiques, especialment el diari *El Diluvio*, però també d'altres capçaleres que ens ajuden a explicar aquell Paral·lel que encara brega entre la marginalitat i la constitució d'una oferta més consolidada. Ens hem servit també de materials inèdits com el manuscrit de Rosen Llurba que fa crònica del Paral·lel fins al 1910, i també de les visions en retrospectiva llençades des dels anys 30 enrere des de la revista *Mirador*. Aquestes fonts les hem complementat amb les valuoses aportacions acadèmiques pioneres de Lluïsa Suárez, pel que fa al cinema, de Josep Cunill, pel que fa al vodevil i a la personalitat d'Elena Jordi, i de Just Arévalo i Cortés, pel que fa al drama realista del Districte V. Totes

aquestes fonts però les compaginem amb una bibliografia memorialística sobre el Paral·lel que més o menys explotem al llarg de tot l'estudi però especialment en aquest primer bloc. Un primer bloc de l'estudi que té un component doncs, *d'estat de la qüestió* global sobre el tema que ens ocupa, alhora que afegeix el que ens sembla elements de documentació nous, tot plegat amb la intenció d'enriquir la mirada que teníem sobre els continguts espectaculars del Paral·lel. Això sí no hem volgut fer una *Història del Paral·lel*, que demanaria un recursos humans i materials dels que no hem disposat i uns terminis dels que no hem gaudit; el títol del bloc "Trets de la cultura popular escènica al Paral·lel en una ciutat en transformació accelerada (1888-1931)", respon ben bé a les intencions del seu contingut. Tanmateix el bloc funciona, creiem, dins la coherència global del projecte d'aquest estudi.

En aquest sentit tant en el primer bloc com al llarg de tot l'estudi es pot llegir una empra analítica de la literatura dramàtica que hem utilitzat a bastament com a font primària i reivindiquem com a eina per bastir discurs històric. Es tracta d'una literatura bandejada pels estudis filològics i literaris, però que creiem, té un valor historiogràfic i sociològic indiscutible si el que ens proposem es reconstruir els universos de les mentalitats populars del període que ens ocupa, els anhels i valors polítics, les reformulacions dels capteniments morals, i la seva connexió amb el present polític i social d'aquell moment. Per aquesta raó al llarg d'aquest estudi hem deixat respirar les cites de la literatura dramàtica comentada, hem volgut sentir les veus dels protagonistes de les obres, amb la intenció de copsar no només les idees contingudes en les seves paraules sinó també les formes, la seva retòrica, en fi l'estètica en la qual cal ubicar-los, respectant òbviamment els textos originals, sovint escrits en català prefabrià. Tanmateix, no hem fet aquest estudi des de la voluntat de subvertir el cànon literari de la literatura catalana, o de la resta de literatures que concorrien al Paral·lel, i que hem heretat: ha de quedar clar que el valor literari de les peces analitzades és el que és, i també que l'ús que hem fem aquí no comporta una demanda d'una revisió en la seva valoració artística.

El bloc dedicat a l'estudi en profunditat del fenomen que en si mateix constitueix *Baixant de la Font del Gat o la Mariet de l'ull viu* d'Amichatis i

Màntua bàsicament beu de fonts hemerogràfiques: per quantificar l'impacte a partir de la presència en cartellera de l'obra original i els seus derivats hem utilitzat *La Vanguardia*, però per determinar la petjada de l'obra i el seu imaginari hem bussejat en *La Publicitat*, *El Diluvio*, *L'Esquella de la Torratxa*, *La Veu de Catalunya* i *Papitu* en un període que va des de l'estrena de la peça l'any 1922 fins a la Guerra Civil que esclata el 1936.

Pel que fa al bloc dedicat a la revista *Mirador* i la seva percepció de la producció escènica del Paral·lel, hem buidat la revista entre els anys 1929 i 1936 pel que fa als articles que tractaven aquells espectacles exhibits a l'avinguda del Paral·lel, però hem contribuït al discurs general d'aquest bloc amb incursions a altres locals d'espectacles no situats a l'avinguda quan havíem d'argumentar algunes idees amb un augment de la perspectiva angular: un espectacle ofert al firal de Montjuïc al maig-juny de 1930, per exemple, en ocasió de la programació d'activitats que acompanyà l'Exposició internacional de 1929; o bé quan es comenta, per exemple, la presència simultània d'una madura Meller al Novedades i una Mistinguett veteraníssima a l'Apolo en la mateixa Barcelona d'abril de 1931; o el seguiment que fem de la producció d'un autor com Màntua quan desembarca al Romea. Tanmateix els esforços els hem dedicat a reflectir cronològicament el Paral·lel comentat a *Mirador*. Per altra banda no podíem iniciar el treball sobre la publicació sense comentar-ne els seus principals trets empresarials i, òbviament, la intencionalitat i orientació política del seu editor, Amadeu Hurtado i en aquest sentit ens hem basat en el primerenc estudi de Josep Maria Huertas i Carles Geli, i subsidiàriament en el de Carles Singla. Als apèndixs de l'estudi afegim una relació de biografies de personatges relacionats amb el Paral·lel que en el seu dia foren publicades a la monografia de divulgació escrita per l'autor d'aquest estudi i Xavier Albertí, *Carrer i escena. El Paral·lel 1892-1939*<sup>3</sup>. Les biografies, especialment aquelles que pertanyen als professionals de l'espectacle, estan documentades a partir del fons Jaume Rull i Jové, dipositat a la Biblioteca de Catalunya. També afegim un apèndix amb una relació de creacions escèniques, molt majoritàriament peces dramàtiques, que han format part substancial de les fonts d'aquest estudi. Dins aquesta relació les

---

<sup>3</sup> . Eduard Molner i Xavier Albertí, *Carrer i escena. El Paral·lel 1892-1939*, Barcelona: Viena edicions, 2012.

obres esmentades a l'estudi figuren en negreta i en rodona aquelles aparegudes en el procés de recerca, encara que no apareguin en el cos textual de l'estudi (Vegeu pàg. 737).

No volem però iniciar el cos central d'aquest estudi sense unes consideracions prèvies que ens ajudin a situar el fenomen barceloní del Paral·lel en el context de l'articulació de la cultura de masses a l'Europa de la segona meitat del segle XIX i primeres dècades del segle XX, però també, o sobretot, a contextualitzar l'aportació del Paral·lel en allò que podem anomenar l'extensió de l'experiència de la modernitat.

### **Algunes consideracions prèvies**

El fenomen de la concentració d'espectacle popular a l'avinguda del Paral·lel no és fruit d'una previsió política o urbanística. I malgrat tot, esdevindrà al llarg del primer decenni del segle XX, una de les ofertes d'oci espectacular més ingent del món pel que fa a nombre de localitats per metre quadrat. La configuració d'un espectacle popular de gran consum no és un tret singular de la ciutat de Barcelona en el context de l'Europa d'aquell moment, més aviat és un tret distintiu de la contemporaneïtat entre la segona meitat del segle XIX i la primera del segle XX, i en aquest sentit ateny les principals capitals europees del període, i es correspon amb una societat contemporània que convida a les emocions, a la vivència intensa i per descomptat a l'evasió, com sentència Christophe Charle,

Un lieu d'invitation aussi au rêve dans le temps et dans l'espace: ce siècle est celui du théâtre historique et de la féerie, de la pièce à effets spéciaux et de la revue à couplets où l'actualité se transforme en un carnaval des vanités et de bons mots. Une confrontation de plus en plus réaliste ou de plus en plus fantaisiste au sordide, au ridicule, au dramatiques de personnages plus ou moins proches de ceux qui les regardent et projettent sur les acteurs et les actrices leurs fantômes, la hargne qu'inspire le



present ou le désire d'oublier par la grâce de voyages en fauteuil dans le temps et l'espace. Une Société toujours recommencée qui passe brusquement, comme la Société englobant et les sociétés financières, de la faillite au triomphe, du médiocre au sublime, du rire aux larmes, du four au succès, selon que telles phrases, tels gestes, telles musiques, telle réplique, tel effroi ou effet de surprise fait vibrer à l'unisson les corps et les esprits arrachés pour quelques heures à leurs rôles.<sup>4</sup>

Un tipus d'oci i d'espectacle que òbviament s'esdevé a les ciutats. La urbanització progressiva de la majories demogràfiques en el món occidental desenvolupat és una dada de la contemporaneïtat. L'hegemonia cultural del gruix de la població en el sentit més ampli, antropològic si es vol, es trasllada del món rural a la ciutat en el món occidental. Això, que també s'esdevé a Catalunya, com dèiem més amunt, *no fa singular*, al contrari, *equipara* el cas català, barceloní, al tarannà del seu temps. Catalunya viu la seva singular "destrucció del món rural", un procés que s'inicia al segle XIX i s'allarga durant bona part del segle XX i que té l'efecte de la pèrdua irremissible d'un seguit de consuetuds, valors i una manera d'entendre el món relacionades amb l'àmbit rural, i en directe relació, una hegemonització de la vida urbana, equiparada ja per sempre més a la forma de vida *moderna* per excel·lència.<sup>5</sup> Al llarg d'aquest estudi ens apareixerà la mostra en els escenaris d'aquest procés que té el seu reflex en l'espectacle popular català: segurament és al Paral·lel el primer lloc al país on es codifica el personatge humorístic del pagès *envoltat de ciutat*, com un marcià ridícul en un món nou que li és aliè.

L'espectacle popular contemporani és mirall de les transformacions socials, arreu d'Europa. Les escenificacions teatrals de les novel·les de Jules Verne a París omplien de gom a gom les sales més freqüentades de la ciutat i

---

<sup>4</sup>. Christophe Charle, *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris: Éditions Albin Michel, 2008, pàg. 8.

<sup>5</sup>. Andreu Mayayo i Artal, *De pagesos a ciutadans. Cent anys de sindicalisme i cooperativisme agraris a Catalunya (1894-1994)*. Catarroja: Afers, 1995.

mereixien costosíssims esforços de producció a finals del segle XIX<sup>6</sup>, mentrestant el circ, l'espectacle del desafiament humà contra l'impossible, arribava llavors a les seves primeres fites de sofisticació; la tecnologia, per la seva banda, oferia sensacions inaudites amb els panorames, les imatges en moviment i, finalment, les primeres projeccions cinematogràfiques<sup>7</sup>; i el teatre popular abordava a través de subgèneres com el guinyol, les truculències de la vida urbana o també els melodrames de caràcter social dirigits a estimular el llagrimall. També en aquest tipus d'espectacle Barcelona va seguir ràpidament les modes i les tendències que venien de l'espectacle per a majories de París. A Barcelona *La monja enterrada en vida, o Secrets d'aquell convent*, de Jaume Piquet, estrenada el 6 de març 1887 després de vàries prohibicions, al desaparegut teatre Odeón, escenificava les històries que s'explicaven als barris populars de la ciutat sobre la vida interior dels convents, segons les quals en aquests centres religiosos hi tenien lloc tota mena de disbauxes relacionades amb el sexe i la violència tot aprofitant el seu aïllament de l'exterior. Piquet, un empresari liberal i home del seu temps, escenificava amb enorme rapidesa les notícies més truculentes, ocorregudes a la ciutat de Barcelona, en forma de melodrames horripilants d'enorme èxit popular.<sup>8</sup> Sobre Piquet, l'actor i després llibreter, Lluís Millà i Gàcio va escriure a les seves memòries inèdites,

El seu repertori és extensíssim; consta de més de 150 títols, molts d'ells a base d'un argument de circumstàncies, car en Piquet, de

---

<sup>6</sup> . *Entre las muchas obras espectaculares, las que más éxito obtenían eran las basadas en novelas de Jules Verne, y sobre todo La vuelta al mundo en ochenta días, estrenada en 1874 y que en 1898 alcanzó las 1550 representaciones*, Eugene Weber, *Francia, fin de siglo*. Madrid: Debate, 1989, pàgs. 214-215.

<sup>7</sup> . Al llarg d'aquest estudi farem referència sovint a la tesi inèdita de Lluïsa Suárez, pionera en abordar el Paral·lel com a fenomen magne de cultura popular: Lluïsa Suárez Carmona, *El cinema i la construcció d'un públic popular a Barcelona. El cas del Paral·lel*. Girona: Universitat de Girona, 2011. És especialment valuosa la seva panoràmica sobre les formes d'oci popular a la Barcelona de la darrerria del segle XIX i començaments del segle XX, en la que es combinen figures tradicionals, com les curses de braus, el teatre, etc. amb l'aparició dels nous espectacles lligats a les noves tecnologies de l'època que preludeaven el cinema, pàgs. 89-240.

<sup>8</sup> . L'obra ha estat objecte d'una edició recent, a cura de Ramon Bacardit: Jaume Piquet, *La monja enterrada en vida, o Secrets d'aquell convent*, Barcelona: Adesiara, 2014. La peça també va tornar als escenaris a partir d'una revisió i adaptació de Nao Albet i Marcel Borràs a la sala La Seca de Barcelona, el 7 de març de 2012. Més endavant vuerem com aquesta obra seria programada al Paral·lel, on sempre eren ben rebudes les escenificacions d'anticlericalisme.

tots els esdeveniments truculents que commovien el poble en feia tot seguit una obra escènica. Així tenim “La inundación de Murcia”, “El sitio de la Seu d’Urgell”, “Catalans fora quintes” i la cèlebre “Monja enterrada en vida o secrets d’aquell convent”, obra impresa abans d’èsser estrenada, per haver impedit, de moment, les autoritats, que es posés en escena. En l’espai d’un o dos dies, Piquet enllestia una d’aquestes produccions de circumstàncies, i es donava el cas que moltes vegades, la feia assajar sense el darrer acte, en espera de solucionar l’obra en un o altre sentit, segons la successió de fets que anaven portant els diaris.<sup>9</sup>

Tot plegat emocions directes dirigides a un espectador massiu, caracteritzat per la cerca d’un tipus d’entreteniment fàcil, sense massa elaboració intel·lectual. És clar que això no vol dir *sense* tot un seguit d’elements que són manifestació d’una *cosmovisió*, i particularment, un reflex de la manera d’entendre l’experiència de la modernitat des de les classes populars. Perquè, de fet, un altra tret de la contemporaneïtat és la modernitat entesa com l’experimentació humana de trobar-se en mig d’una realitat en constant transformació<sup>10</sup>. La modernitat s’expressa a través d’unes manifestacions culturals lligades a una realitat material particular, la vida quotidiana al carrer.

En el cas de Barcelona el creixement demogràfic de la ciutat es produeix bàsicament per la immigració, camperols empobrits de l’interior del país, dels veïns País Valencià i Aragó atrets per les grans transformacions de Barcelona (construcció de l’eixample, construcció del metro, les exposicions internacionals, l’annexió dels municipis veïns, l’expansió de la indústria... ), dispararan el creixement demogràfic de la ciutat i la necessitat de trobar espais

---

<sup>9</sup> . Lluís Millà i Gàcio, *Memòries Millà*, manuscrit inèdit cedit per la llibreria Millà de Barcelona (2011), pàg. 67.

<sup>10</sup> . Ens acollim aquí a la definició de la modernitat com a una *experiència* de la contemporaneïtat: *Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos*. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988, pàg. 1

de representació de la seva pròpia consciència de ser, de constituir una classe social i de buscar els paradigmes que la representin.<sup>11</sup> El primer Paral·lel, que ofereix fantasia, flamenc, *género chico* i *ínfimo*, respon a un públic molt popular, integrat també en part per gent relativament nouvinguda a Catalunya, amb unes necessitats específiques d'entreteniment: el Paral·lel es un vial que manifesta, com cap altre a la ciutat de Barcelona, un continu anar i venir de gent que volia proclamar la seva pertinença a uns temps nous i –en l'accepció més precisa de la paraula- moderns.

Val a dir, però, que s'haurà de revisar l'equiparació que, de manera automàtica, s'ha fet, habitualment, del públic del Paral·lel com a públic obrer i per extensió com a públic obrer *acabat d'arribar*, o sigui procedent de la immigració que arriba a la ciutat entre la darrera dècada del XIX i les dues primeres del segle XX. José Luis Oyón contradiu moltes de les creences que la historiografia catalana havia mantingut molt majoritàriament durant dècades, no només al voltant del creixement material generalitzat del període, sinó sobretot pel que fa la integració de l'allau immigratori que es produeix en aquest període procedent del sud de la Península ibèrica. Aporta una visió, a partir de l'estudi del cens de 1930, que dibuixa una realitat social força diferent a les deduccions habituals construïdes a partir de l'anàlisi de la premsa obrerista del període. La seva tesi defensa que les allaus immigratòries haurien patit unes condicions materials d'existència tan precàries -si més no durant una colla d'anys després de l'arribada i el seu establiment a l'entorn metropolità de Barcelona-, que difícilment hauria fet possible la seva participació en qualsevol forma de sociabilitat, política, i per suposat, cultural, més enllà de l'esforç que necessàriament calia dedicar a la simple supervivència. En aquesta direcció, al llarg del nostre estudi, veurem nombrosíssims exemples d'una oferta espectacular del Paral·lel molt dirigida a un grup social, també popular, però

---

<sup>11</sup> . Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, París: Editions Gallimard, 1966. Apliquem aquí el concepte d'historicitat de les condicions de veritat que era preludi en Foucault per explicar el concepte d'episteme per tal de ser aplicat a l'evolució de les ciències. Les condicions de representació de les classes socials subalternes també estarien sotmesos a l'evolució històrica i vindrien marcades bàsicament per les necessitats d'identificació, això és la necessitat de trobar en els escenaris elements de reproducció de les seves condicions d'existència material i cultural afavoridors de la cohesió com grup social diferenciat, per bé que integrat en una comunitat històricament determinada.

molt més consolidat a la ciutat de Barcelona, la menestralia. Cal precisar doncs el caràcter que el terme *popular* pot, i ha de tenir, quan ens referim al públic habitual i majoritari a l'avinguda del Paral·lel. En qualsevol cas sembla evident que aquest públic no va ser el mateix des del naixement de l'avinguda amb la seva especialització en l'oferta d'espectacle popular, i els anys trenta del segle XX, el període que estudiem aquí. En aquest sentit cal llegir atentament les conclusions d'Oyón, sobre la immobilitat de la classe obrera barcelonina i la diferenciació interna dins d'aquesta classe, entre artesans i obrers qualificats i no qualificats, i en aquesta direcció la major projecció social del jornaler català instal·lat a la ciutat que el provinent d'altres parts de l'estat espanyol, i encara més la propensió de l'immigrant acabat d'arribar a fer vida en el mateix entorn del seu propi habitatge (entre altres raons, per la carestia del transport públic),

La classe obrera barcelonesa era una entidad sociológicamente muy consistente. Socialmente inmóvil, solo uno de cada diez hijos de obrero consiguió traspasar la barrera del trabajo manual durante los años de entreguerras. (...) Sólo uno de cada cinco hijos de jornaleros pudo atravesar de hecho la barrera del oficio en los años de entreguerras. Pero había también importantes diferencias por la inmigración. No solo era más común encontrar catalanes en las mejores ocupaciones de trabajo especializado, sino que la diferenciación según condición inmigratoria dentro de los jornaleros, la distinción de la inmigración reciente y descualificada como categoría, muy especialmente en el grupo de los jornaleros llegados desde el Sureste aparecía muy marcada. Sus familias eran más amplias, sus tasas de analfabetismo un 70% mayores que las de los jornaleros catalanes, el impacto de la mortalidad mayor. Pocas veces podían acceder a los escalones medios y altos del trabajo industrial y su movilidad social ascendente era la mitad de la de los jornaleros catalanes, algo a lo que contribuían las muy altas cotas de endogamia matrimonial (...) hay que hablar pues de tres diferentes figuras dentro del mundo obrero masculino dotadas de unas características propias: los artesanos y obreros cualificados y los jornaleros no

cualificados, distinguiendo dentro de éstos a los más largamente asentados catalanes de los más precarios de la inmigración reciente.<sup>12</sup>

En qualsevol cas l'eclosió del Paral·lel espectacular coincideix en el temps amb el moment de la gènesi d'un nucli urbà de caràcter metropolità, que es cohesiona administrativament a través de l'agregació dels municipis del Pla de Barcelona de 1897: Sant Andreu, Sant Gervasi, Gràcia, les Corts, Sant Martí i Sants (Horta i Sarrià s'hi van annexar més tard), però que també és cohesiona a través d'una xarxa de transport públic cada vegada més densa. S'articula, doncs, una nova ciutat i una nova ciutadania. L'historiador Pere Gabriel, en un article pioner sobre l'articulació urbana de la Barcelona del tombant de segle XIX i XX i les seves derivades culturals, esmentava la creació de la xarxa de transport públic com a factor essencial en la creació del que avui conforma Barcelona capital:

Los exmunicipios del Llano, los cuales iban perdiendo paulatinamente sus relaciones con el campo y adquirirían cada vez más un carácter de barrio obrero de una nueva ciudad (...) Es claro el papel unificador del espacio de la red de transporte urbano. Significativamente, el aumento de las líneas, el incremento de las frecuencias y la popularización de su uso fue en estos años un factor fundamental de la nueva articulación ciudadana .<sup>13</sup>

Gabriel explica que el 1910 ja hi havia 40 línies de tramvia i que la freqüència de pas havia disminuït dels 7-8, als 3-5 minuts, un creixement del transport públic que li permet d'afirmar, *Hacia 1910 la situación cambió radicalmente. La red era ya mucho más desarrollada y de hecho abarcaba la ciudad entera. En muchas direcciones se podía encontrar líneas duplicadas y las poblaciones de Llano aparecían ya integradas en una especie de*

---

<sup>12</sup> . José Luis Oyón, *La quiebra de la ciudad popular. Espacio urbano inmigración y anarquismo en la Barcelona de entreguerras, 1914-1936*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008, pàg, 496.

<sup>13</sup> . Pere Gabriel, "Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona 1890.1920" dins J. L. García Delgado (dir.). *Las ciudades en la modernización de España* Madrid: Siglo XXI, 1992, pàgs. 63-65.

*continuum*.<sup>14</sup> Aquesta nova realitat geogràfica, aquesta nova trama urbana genera dues zones d'articulació ciutadana, una a l'Eixample de perfil clarament burgès i una altra al Paral·lel:

(...) fue constituyéndose en esta dirección un centro burgués moderno que combinaría el despacho profesional, la vivienda burguesa y el espectáculo de categoría. (...) En 1903 i 1914 se produjo la verdadera configuración del Paralelo y se afirmó como un importante elemento urbano para la unificación moral y cultural de la ciudad. Fue la época del género chico y la zarzuela, de la opereta, la revista, el café. Con las primeras cupletistas (...) Y, cómo no, de los grandes mítines lerrouxistas y radicales en el Condal y el Soriano (...) con el Paralelo, apareció un espacio, interclasista pero con una significación popular clara, unificador y creador de una cultura nueva urbana, impensable en la Barcelona ochocentista y en muchas otras ciudades o capitales españolas. Combinaba la existencia de un público atraído por la bohemia y el espectáculo trepidante con la presencia mayoritaria de un público que unía el flamenco, el vino y la bebida con el teatro y la reflexión de interés social. En el Paralelo podían coincidir Josep Maria de Sagarra, Sebastià Gasch y los vanguardistas con Amichatis, Fola Igúrbide o Lluís Capdevila.<sup>15</sup>

En definitiva Gabriel situa en el centre de l'articulació d'una nova ciutadania popular el Paral·lel i la seva oferta cultural i d'oci:

(...) el supo configurar un territorio de unificación –fuese cultural y lúdica- de la nueva ciudad. Un espacio sentido como propio tanto por la gente de Sants como por el obrero de Sant Martí o de Gràcia.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> . Ibid., pàg. 65.

<sup>15</sup> . Ibid., pàgs. 67-69.

<sup>16</sup> . Ibid., pàg. 70.

Això darrer, l'articulació de la ciutadania, ens interessa molt aquí. Els deu primers anys del segle XX, el Paral·lel, una via que es va fundar oficialment l'any 1894, deixa de ser una frontera de la ciutat de Barcelona per convertir-se en un espai d'oci multitudinari, un àmbit de confluència interclassista, però de clara hegemonia obrera i menestral. Efectivament, allà s'hi troben l'obrer, o el menestral, de Gràcia, el de Sants i el de Poblenou, i, creiem, comencen a sentir-se part d'una entitat més gran. L'anàlisi de l'oferta espectacular ens deixa veure una mena de *patriotisme barceloní* que mirem de subratllar allà on es fa evident. Ens proposem acotar, doncs, el subjecte social que es devetlla com a reflex d'aquesta articulació ciutadana continguda en els espectacles del Paral·lel. Tal vegada, doncs, aquest *nou ciutadà de Barcelona*, recollint les afirmacions de Gabriel a partir de la realitat de les transformacions urbanes de la ciutat, però creuant-les amb les darreres investigacions d'Oyón, hauria tingut com a subjecte individus provinents de grups socials populars, però en cap cas extremadament pobres, com era el cas de la immigració acabada d'arribar que sobrevivia en condicions pràcticament de misèria.

Mirarem doncs de demostrar que efectivament els grups socials populars que conformen el públic majoritari del Paral·lel prenen consciència de la dimensió de la seva ciutat i en reivindiquen el pes polític que hauria de tenir com a capital d'un país, Catalunya. L'estima a la pròpia ciutat considerem que s'acompanyarà sempre de la vindicació de la seva catalanitat, com veurem. És un orgull que cerca la seva articulació política, tal vegada, des de la consciència de formar part d'una entitat que calia tenir en compte.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup>. De fet Barcelona havia estat i seria el gran problema. En el records d'Amadeu Hurtado sobre les negociacions de l'Estatut en època republicana, Luís Bello, comissionat del govern central, confessava a Hurtado, comissionat català, la veritable raó de la cessió de poder que significava aquell acord, *em sembla que hem treballat al marge del veritable problema, perquè l'estatut és això. I assenyalava de punta a punta tot l'àmbit de Barcelona. Sense aquesta metròpoli –afegiant ningú no parlaria de l'Estatut, però davant d'aquesta obra magna no es podrà fer altra cosa que parlar de l'Estatut. (...) Era un homenatge als constructors de la gran capital catalana; aquells homes que no sabien ben bé si eren catalanistes ni havien passat gaires hores pensant en les doctrines del nacionalisme, però que sabien que eren catalans i que amb el seu treball de cada dia feien Catalunya.* Amadeu Hurtado, *Abans del sis d'octubre*, Barcelona: Quaderns Crema, 2008, pàg. 233.



El Paral·lel, és espectacle, i no hi ha espectacle sense públic. La Llei del descans dominical, de març de 1904, aplicada des de l'11 de setembre del mateix any, que obligava les fàbriques a tancar el dissabte a la tarda i no engegar fins al dilluns, és fonamental per entendre el desenvolupament d'un sector econòmic de la ciutat enfocat a treure partit d'aquest mínim temps d'oci per a les masses.<sup>18</sup> Prolifera en aquests anys els espectacles de tot tipus a la nostra avinguda, i el cinema, una curiositat tecnològica apareguda a les acaballes del segle XIX, s'expansiona sobretot a partir de 1906, de bracet amb aquests espectacles populars, tal com ha documentat, d'una manera exhaustiva, Lluïsa Suárez en el seu estudi *El cinema i la constitució d'un públic popular a Barcelona. El cas del Paral·lel*.<sup>19</sup>

El Paral·lel, doncs, és punt de trobada de les classes populars i compta amb locals de grans aforaments que fan possible el míting, la reunió o l'assemblea. No ens ha d'estranyar que l'oferta política dirigida a aquests grups socials consideri el Paral·lel un punt estratègic per a la difusió dels seus missatges, per a la difusió de les seves proclames. Tanmateix, però, la vinculació entre política i espectacle sorgí de manera espontània entre els grups socials populars que des de la inauguració de la via se la feren seva. Després és clar, van venir les organitzacions polítiques a treure partit del punt de trobada (com veurem més endavant), però d'entrada fou la presència de missatges continguts en les mateixes activitats dels ciutadans a peu de carrer el que singularitzà la veu política del Paral·lel.

És el cas de la mare de Paulí Pallàs, que demanava caritat al Paral·lel ja l'octubre de 1893, abans de la inauguració oficial de l'avinguda del Paral·lel. El

---

<sup>18</sup> . José Eduardo López Ahumada situa en el seu article la regulació del descans dominical en la necessitat de legislar des de l'estament civil tot un seguit d'ordres i preceptes eclesiàstics que tenien el seu origen en disposicions religioses d'origen medieval. La pressió creixent, però del moviment obrer en pro d'un millorament de les condicions de treball no hauria estat, però, aliena a aquesta necessitat. José Eduardo López Ahumada, "Orígenes y formación del derecho al descanso semanal", dins *Anuario de la Facultad de Derecho*, págs. 58-89. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2003.

<sup>19</sup> . Lluïsa Suárez, *op cit*.

seu fill havia estat sentenciat a mort per haver atemptat contra la vida del general Arsenio Martínez Campos, i havia estat afusellat a Montjuïc. D'alguna manera estava estrenant la manera de fer política en aquest carrer: apel·lar a la solidaritat de classe envers una dona gran que s'havia quedat sense el suport del fill per encarar la vellesa. Al capdavant, ella no es considerava la mare d'un assassí; ans al contrari era la mare d'algú que s'havia enfrontat al poder establert.<sup>20</sup>

Molt poc després de l'atemptat fallit contra Martínez Campos el 24 de setembre de 1893 –que es representava al Paral·lel a peu de carrer-, va venir la bomba del Liceu el 7 de novembre de 1893, i després, l'atemptat contra la processó del Corpus al carrer dels Canvis Nous (7 de juny de 1896), que va desfermar una repressió sense precedents i el famós Procés de Montjuïc de 1896.

Aquest procés, teòricament dirigit contra el terrorisme àcrata, en realitat afectà tot el moviment obrer i les forces de progrés catalanes, que en aquell moment maldaven per vertebrar-se en organitzacions capaces d'entomar les inquietuds de les classes populars. El règim de la Restauració començava a mostrar el seu rovell amb el Procés de Montjuïc. Ensenyava les seves mancances enfront de les dinàmiques socials catalanes, pròpies d'un país industrial modern, encotillades per unes estructures polítiques vuitcentistes que entrarien en una crisi definitiva –això sí, llarguíssima–, amb la pèrdua de les colònies d'ultramar l'any 1898. El Procés de Montjuïc ens importa, però, des del Paral·lel, perquè un periodista andalús instal·lat a Madrid hi fixarà la mirada. Veurà en el judici la manera de fer-se un nom entre els oprimits; la via de popularitzar la seva figura entre les masses treballadores. Estem parlant d'Alejandro Lerroux<sup>21</sup>, que encara no té els quaranta anys quan decideix establir-se a Barcelona el 1901, i, quan ho faci, gaudirà d'una aurèola de defensor de l'obrer, d'altaveu de les injustícies contra els humils, d'advocat del poble, de catalitzador de les esperances polítiques de canvi. El polític es fixarà en l'avinguda del Paral·lel perquè veu que aquesta via s'ha convertit en el gran punt de concentració popular de la ciutat de Barcelona; veu el que havia vist Paulina Pallàs o el que veien els pobres

---

<sup>20</sup> . Emili Salut, *Vivers de revolucionaris*, Barcelona: Llibreria Catalonia, 1938, pàg.40

<sup>21</sup> . Alejandro Lerroux (La Rambla, Andalusia, 1864 - Madrid, 1949). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 654.

soldats repatriats de la guerra de Cuba que hi anaven a demanar caritat, tot exhibint les seves mutilacions i cantant les *guajires* que havien après a l'illa caribenya,<sup>22</sup> Lerroux veu en el Paral·lel un excel·lent altaveu a proclames dirigides a canalitzar la solidaritat de la classe obrera, en favor del seu propi projecte polític personal. Si va trobar expansió a l'avinguda del Paral·lel – recordem que el títol d'*Emperador del Paralelo* li és otorgat pels seus adversaris polítics- era perquè el seu era un moviment polític fonamentalment modern, amb una organització i estratègies, amb un tipus d'activisme que el situaven molt més a prop de les organitzacions polítiques del segle XX –enquadrament, jerarquia, culte a un líder, utilització dels mitjans de comunicació de masses- , que dels vells partits dinàstics, que, a Catalunya, maldaven per sobreviure però estaven molt mal equipats per entomar la realitat social catalana de començaments del segle XX.<sup>23</sup> Tot i que els seus èxits inicials entraran en conflicte amb d'altres concepcions ideològiques que també cerquen el favor de les majories i defensen, al mateix Paral·lel, una idea de país contraposada.

Tractem de reivindicar aquí l'atenció envers un tros de la ciutat popular on efectivament es produeixen combats idelògics i polítics de gran abast i on mirem de demostrar que les seves manifestacions culturals i artístiques no només són expressió d'aquests combats, sinó que també reflecteixen els nous temps que el tombant entre els segle XIX i XX presideixen el món de les societats occidentals. Jordi Casassas focalitza aquesta “ciutadania moderna”, en l'accés a un grau de participació política abans impensable, l'alfabetització i, en paral·lel, el sorgiment de la cultura de masses, la reinvençió de la política local i la *violència descentralitzadora de l'estatalisme liberal anterior*, i una nova

---

<sup>22</sup> . Això és el que explica Rossend Llorba: *Pero los corros más compactos (al Paral·lel) se formaban alrededor de unos pocos hombres magros, vestidos de rayadillo, recién repatriados de la guerra de Cuba que, provistos de una guitarra y con voz doliente cantaban guajiras alusivas a la campaña*. Rossend Llorba, *El Paralelo hasta el año 1910*, manuscrit inèdit cedit per la llibreria Millà de Barcelona, pàg. 15. Per saber més sobre l'autor d'aquest manuscrit lletrista i dramaturg, Rosen Llorba (El Vilosell, 1887 - Barcelona, 1954). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 655.

<sup>23</sup> . Les informacions que fan referència al personatge, el moviment polític que genera, i la seva incidència al Paral·lel, estan extretes fonamentalment de l'estudi clàssic de Joan B. Culla *El republicanisme lerrouxista a Catalunya 1901-1923*. Barcelona: Curial, 1987, en referència a les formes modernes del lerrouxisme, pàgs. 40-42.

organització del treball.<sup>24</sup> És en aquest context on hem mirat d'observar, a través de l'anàlisi de les peces que apareixen en aquest estudi, aquest combat que, si més no, malda per exposar amb les seves armes i des dels escenaris, un determinat relat de país per tal d'articular una memòria cultural identitària, en paraules del mateix Casassas,

(...) una construcció menys erudita però molt més funcional en agafar del passat allò que ens interessa a cada moment, sense una major sistemàtica però amb una simplicitat que facilita la seva comprensió universal.<sup>25</sup>

En aquesta construcció de la memòria cultural identitària no és negligible, considerem, la contribució que es produeix en l'àmbit de l'espectacle popular. De fet aquí el Paral·lel, també s'acull a tendències que des finals del segle XIX operen en les principals capitals europees, molt especialment a París, el principal referent escènic internacional de Barcelona. Chrstophe Charle, ha explicat que la progressiva major presència de les classes populars, treballadors de tota mena, obrers, miners, pagesos, a través del drama i del melodrama fa un salt qualitatiu en les tres darreres dècades del segle XIX a París<sup>26</sup>, després d'una fase, la del II Imperi on aquests gèneres foren vistos amb recel per les autoritats, precisament per la representació d'unes condicions de vida dures. Es tractava d'èxits de públic com *L'Assommoir* (1879, 254 funcions a l'Ambigu, reposada en 1885 i 1900), a partir de la novel·la de Zola. Parlem d'una ciutat, París, on segons Eugen Weber entre els anys vuitanta i noranta del segle XIX mig milió dels seus habitants anava una vegada al teatre cada setmana, i més del doble hi anaven una vegada al mes.<sup>27</sup>

Era un món on els canvis se succeïen a marxés forçades, a velocitat de vertigen, com assenyalen diversos historiadors, i on potser una de les transformacions més evidents és el canvi de rol de la dona que ja es pot observar

---

<sup>24</sup> . Jordi Casassas Ymbert, *La fàbrica de les idees*, Catarroja: Editorial Afers, 2009, pàg. 166.

<sup>25</sup> . Ibid., pàg. 53.

<sup>26</sup> . Chrstophe Charle, *Théâtres en capitales*, op. cit., pàg. 387-388.

<sup>27</sup> . Eugen Weber, op. cit., pàg. 209.

en peces dramàtiques com l'*Elektra* d'Hugo Von Hofmannsthal que generà una reacció apassionada en l'actriu alemanya Gertrud Eysoldt -qui havia d'interpretar-la a Dresde- a la primera lectura,

Esta noche me ha traído a casa su *Electra* y acabo de leerla. Estoy tendida aquí, rota –estoy sufriendo-, grito, oprimida por esta violencia. Me da miedo mi propia fuerza, me da miedo la tortura que me espera. Sufriré terriblemente (mientras interprete el papel de Electra) (...) La ha escrito usted con mi propia vida ardiente..., ha formado con mi sangre posibles sueños salvajes (...) y yo aquí sin sospechar nada (...) esta voluntad infinitamente inflamada de mi sangre. Lo reconozco todo –estoy terriblemente impresionada (por haberlo reconocido)- Tengo miedo.<sup>28</sup>

De fet no només Hofmannsthal era fill del seu temps, sense una actriu disposada a “travessar” aquesta experiència interpretativa “tan intensa” difícilment la seva obra hauria arribat a tenir la repercussió de la qual va gaudir. *Elektra* és obra d'un autor que es reunia gairebé a diari al cafè Griensteidl de Viena amb Arthur Schnitzler, considerat per Freud el seu “doble”. És gairebé segur que Hofmannsthal havia llegit *Estudis sobre la histèria* i *La interpretació dels somnis*. Electra, el seu personatge, mostra símptomes molt semblants als d'Anna O., la famosa pacient de Josef Breuer: fixació en el pare, al·lucinacions sovintejades i una sexualitat pertorbada.<sup>29</sup> Tanmateix es tracta d'una peça teatral, no d'un informe clínic; els personatges s'enfronten a dilemes morals i no només psicològics: emergeix aquí un personatge femení d'una potència desconeguda fins en aquell moment en la història de la literatura dramàtica, una dona que ballava en escena com la Salomé d'Oscar Wilde que fascinaria una de les heroïnes del Paral·lel que tractarem en aquest estudi, Elena Jordi, qui feu una

---

<sup>28</sup> . Blom després de citar la carta d'Eysoldt a Hofmannsthal, *Creó una nueva clase de mujer: peligrosa, fuerte, apasionada, es decir, con todas las cualidades que supuestamente no eran propias de la mujer (... no ejecuta la justicia divina) toda la pasión, toda la locura y todo el deseo se ponían en la mente de los protagonistas. (...) El verdadero escándalo eran la rabia y el deseo: una mujer como agente, no en actitud pasiva; una mujer de una pasión intensa e indomable*. Philipp Blom, *Años de vértigo: cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona: Anagrama, 2013, pàgs. 437-438.

<sup>29</sup> . Peter Watson, *Historia intelectual del siglo XX*, Barcelona: Crítica, 2003, pàg. 69.

“prèvia” de la seva pròpia interpretació del personatge al mateix estanc que regentava amb la seva germana i la seva mare, davant de la colla d’admiradors que freqüentava el seu establiment, preludiant la intèrpret de vodevils descarada que seria<sup>30</sup>. Un dona nova doncs, que també, creiem, té representació al carrer dels teatres per excel·lència de Barcelona i que contrasta amb el pobre paper desenvolupat pels homes, profundament desorientats, aixoplugats, gairebé tots – excepte en el cas dels herois proposats per Felip Cortiella<sup>31</sup> – rere la pantalla d’una ridícula reafirmació del rol masculí tradicional, una situació que tant bé resumeix Rosa Obermaier Mayreder,

¿No es significativo que los hombres educados para ser críticos en todas las materias, lo sean menos a la hora de analizar la masculinidad? Ser masculino (...) lo más masculino posible (...) ése es el auténtico honor para ellos; con tal de que coincida con el canon tradicional de la masculinidad, son insensibles a la brutalidad de la derrota o al mero hecho de que una acción no sea la correcta.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> . Luís Cabañas Guevara, *Biografía del Paralelo*, Barcelona: Memphis, 1947, pàg. 190.

<sup>31</sup> . Al punt dedicat al “Drama social i el teatre polític”, tractem els personatges i els temes de les seves obres.

<sup>32</sup> . Rosa Obermayer Mayreder, *Zur Kritik de Weiblichkeit. Essays*, Jena: Eugen Diederichs, 1905, pàg. 122, citada per Blom, qui afegeix, *Los hombres que, a la vista de un cambio impredecible, no podían pensar en nada mejor que aferrarse a cóidigos morales caducos, estaban lamentablemente mal equipados para la vida en las ciudades modernas (...) Sin embargo ni todo ese pavoneo, esos desfiles, ese retorcerse los bigotes y sacar brillo a grandes fusiles, consiguieron ocultar que el juego había terminado. Algo nuevo tendría que sustituirlo: una nueva forma de vida, quizá, una nueva visión del mundo*, Philipp Blom, *Años de vértigo*, op. cit., pàg. 279. Això “nou”, pel que fa al rol masculí, trigarà i molt a aparèixer i el gran cinema d’Ingmar Bergman ho reflectirà, vegeu si us plau Eduard Molner, “Marit, amant i pare fracassat. El rol masculí en el darrer Bergman”, *L’Avenç*, núm. 337, juliol 2008, pàgs. 52-56. I per contra en la Viena finisecular ja podríem trobar models d’aquest home nou en l’obra de Peter Altenberg, *Acogiendo lo otro –el silencio, lo femenino...-Altenberg prefigura así el sujeto en construcción de Freud, el hombre que aún no existe de Schnitzler. El Casanova de la crisis de la masculinidad. Un Casanova errante y metamórfico, sin casa ni meta, però que ya no viaja por las ciudades y Palacios de Europa sinó del Café Griensteidl al Café Central, y que ya no se reconoce en el esplendor de los grandes espejos –como el de la última habitación de Casanova en Dux- sinó en la precariedad de un pequeño espejo móvil*. Josep Casals, *Afinidades vienesas*, Barcelona: Anagrama, 2003, pàg. 192.

En la dramaturgia de Josep Amich i Bert, Amichatis, l'autor per excel·lència del Paral·lel, hi trobarem força homes desorientats, que reaccionen amb violència davant la impotència de veure's superats per les circumstàncies<sup>33</sup>, i també homes que es proposen com a model de comportament respectuós i responsable, en un ànim de protecció envers la dona sigui quina sigui la seva condició, o la seva imatge pública en funció de les seves transgressions morals. Si bé és cert que la intenció d'Amichatis era moralitzadora, i continua consagrant la dona a la funció maternal, intentem demostrar que el capteniment femení hi és jutjat d'una manera diferent, o bé no hi és jutjat: els autors del Paral·lel es fan ressò, en la seves obres obertament comercials, d'un canvis en els comportaments en les relacions sexuals que els historiadors relacionen a Europa amb la mobilització massiva deguda a la Primera Guerra Mundial<sup>34</sup>, l'esdeveniment històric que més repercussió directe va tenir en l'avinguda del Paral·lel per la riuada de diners que va llençar sobre totes l'activitats del carrer (les legals i les il·legals). De fet és en aquest carrer i al seu voltant on proliferen els locals que concentren en un mateix espai, joc d'atzar (tolerat o clandestí), comerç prostitucional, narcotràfic i un renovat consum d'alcohol: totes aquestes activitats lògicament ja tenien lloc a Barcelona abans, però la massiva injecció de diners que suposa la neutralitat espanyola en el conflicte les farà molt més internacionals, cosmopolites, i en un cert punt refinades. Ja als anys vint es veuran en locals dels veïns carrers del Paral·lel, com el carrer Nou, o el carrer del Cid<sup>35</sup> l'emergència d'una tipologia d'espai que se situava absolutament al marge del capteniment moral hegemònic de l'època, fins i tot en els termes de

---

<sup>33</sup> . Vegeu si us plau, Joaquim Montero i Josep Amich i Bert, Amichatis, *La Borda. La vida de una dona de la Rambla*. Pel·lícula parlada, realista, en tres sèries i tretze episodis, original de Joaquim Montero i Amichatis. Barcelona: *Escena Catalana* núm. 54, 1920. Estrenada al Teatre Nou 3 d'abril de 1920. Comentem l'obra en el punt "El realisme dramàtic en versió Paral·lel".

<sup>34</sup> . *Al estar dispersos los vigilantes vecinos, marido y mujer, ahora separados, podían alcanzar libertad sexual si así lo deseaban o, al menos, escapar de un matrimonio infeliz*. Jacques Barzun, *Del amanecer a la decadencia: Quinientos años de vida cultural en Occidente*. Madrid: Taurus, 2001, pàg. 1030.

<sup>35</sup> . *La Criolla* (local emblemàtic del carrer Cid de Barcelona) *fue la respuesta de la industria del ocio a los nuevos tiempos que se avecinaban. Encarnaba la libertad y la democracia, el cosmopolitismo y la modernidad de una gran metrópoli europea. El caos estaba fuera, La Criolla solo era la locura de la noche empujada hasta la exasperación, como sentenció el escritor francés Pierre Mac Orlan*, Paco Villar, *La Criolla: la puerta dorada del barrio chino*, Barcelona: Comanegra, 2017, pàg. 19. I del mateix autor, Paco Villar, *El barrio Chino*, Barcelona: La Campana, 2009.

major obertura que es podien observar a l'Europa de després de la Gran Guerra. Són espais en la mateixa línia dels coetanis *speakeasies* nord-americans, sorgits com a bolets en els Estats Units de la prohibició, on el jazz acompanyava un apropament home dona diferent,

Hombres y mujeres bailaban juntitos nuevas formas dancísticas, lujuriosas a menudo, com el charlestón, el frenético Lindy Hop (remoto antepasado del breakdance) o el foxtrot, peligrosamente sensual. Fuera de allí, en el mundo donde se respetaba la ley, no se habrían comportado con semejante osadía, pero dentro del bar clandestino todo era posible.<sup>36</sup>

Veurem com les revistes d'aire cosmopolita, popularitzades al Paral·lel haurien estat les introductores a Barcelona de la nova música revolucionària, el jazz, que havia de marcar la banda sonora internacional dels anys d'entreguerres.

En qualsevol cas aquesta no és la ciutat, ni la societat, volguda per les elits culturals d'arreu, que anhelaven aquells temps d'abans on tot s'esdevenia a un altre ritme, tal i com referia Virginia Woolf en una conferència a Cambridge el 1923 en comentar la fascinació i alhora la pertorbació que li provocava la lectura de la poesia de T. S. Eliot,

As I sun myself upon the intense and ravishing beauty of one of his lines, and reflect that I must make a dizzy and dangerous leap to the next, and so on from line to line, like an acrobat flying precariously from bar to bar, I cry out, I confess, for the old decorums, and envy the indolence of my ancestors who, instead of spinning madly through mid-air, dreamt quietly in the shade with a book.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> . Philipp Blom, *La fractura: Vida y cultura en occidente, 1918-1938*. Barcelona: Anagrama, 2016, pàg. 93.

<sup>37</sup> . *Mentre em deixo banyar per la llum de la bellesa intensa i captivadora d'un dels seus versos, i penso que haig de fer un salt perillós o vertiginós al següent, i així de vers en vers, com un acròbata salta d'una barra a una altra, confesso que demano a crits el dècorum d'antany i envejo la indolència dels meus avantpassats, que enlloc de girar bojament a l'aire, somniaven*



Eliot reflectia en la seva obra la inestabilitat del temps que li va tocar de viure, una inestabilitat que es feia insuportable a certes elits nostàlgiques de temps més tranquils, però tal vegada significava nous horitzons per a les majories empeses a la mobilitat.<sup>38</sup> Aquests individus empesos a la urbanització entraven en contacte amb una producció cultural concebuda per al seu propi consum, per primera vegada a la història, que, malgrat ser ben lluny de l'exquisidesa i també de la innovació, enriqueixen el seu univers amb un allau d'informació que forçosament havia de canviar la seva cosmovisió. Tot i que també el podia fer vulnerable a la multitud de malalties nervioses que sorgiren en el canvi de segle del vuitcents al noucents: la neurastènia, que veurem reflectida en diferents obres del Paral·lel, dramàtiques o còmiques. En opinió de Max Nordau la cultura contemporània era en si mateix un símptoma de malaltia i degeneració, *El habitante de una gran ciudad (...) está continuamente expuesto a influencias perniciosas que reducen su fuerza vital.*<sup>39</sup> La neurastènia, endèmica tant a la França como a Alemanya, es veia principalment como un defecte moral induït per la “en absolut saludable” vida a las ciutats. *No ens ha d'estranyar que els nostres nois es tornin neurastènics*, perquè totes les circumstàncies conspiraven per *anihilar la iniciativa individual, la força de voluntat, l'energia*

---

*tranquil·lament a l'ombra amb un llibre*. Traducció pròpia, Virginia Woolf, *Collected Essays*. Londres: Hogarth Press, 1966, 4 vols., Vol I, pàg. 320.

<sup>38</sup> . *Un hombre de un pueblo de la Provenza que se consideraba protestatne, viticultor como su padre, podía no ver futuro alguno en la vida rural y, en consecuencia, decidir hacer las maletas y emplearse como obrero en un fábrica de París. En esa nueva vida podía llegar a ser un fiel lector de Le Matin al que le gustaban en particular la sección de deportes y las novelas por entregas, un aficionado a las películas de Fantomas, socialista, miembro de una asociación de horticultura e hincha del Paris Football Club; en una palabra, podía construirse una identidad a partir de una serie de elecciones.* Philip Blom, *Años de vértigo*, op. cit., pàg. 475. També podeu llegir Eugen Weber, *los habitantes humildes de las ciudades, en su mayoría inmigrantes procedentes del campo, ya no experimentaban la presión de las pequeñas comunidades que habían dejado atrás: limitantes y represivas, pero estables y ordenadas. Emancipados de sus restricciones, vivían en un mundo en el que casi todo parecía posible, incluyendo la transgresión de las normas impuestas por el entorno, los otros.* Eugene Weber, *Francia, fin de siglo*, op. cit., pàg. 59.

<sup>39</sup> . Citat per Philip Blom, *Años de vértigo*, op. cit., pàg. 399. Aquestes opinions són generalment manifestades des d'òptiques conservadores com les del crític sionista Max Nordau.

*moral i la fermesa de caràcter.*<sup>40</sup> No estem massa lluny del diagnòstic de tot allò que anunciava una publicació de nom eloqüent *Le Décadent*,

La religió, els costums, la justícia, tot decau...La societat es desintegra sota l'acció corrosiva d'una civilització en descomposició...el refinament dels apetits, les sensacions, el gust, la luxúria, els plaers; la neurosi, la histèria, l'hipnotisme, la morfinomania, les fal·làcies científiques, el schopenhauerisme extrem, aquests són els símptomes premonitors de l'evolució social.<sup>41</sup>

Un diagnòstic sobre París que pocs anys després s'aplicaria a la mateixa Barcelona en publicacions com la de Max Bembo, *La mala vida en Barcelona*,<sup>42</sup> que tenien un objectiu clarament higienista i que a nosaltres ens servirà més endavant per abordar el fenomen de la prostitució, que, com intentem demostrar, està íntimament relacionat amb determinades formes d'espectacle.

Viure en la ciutat contemporània és doncs sinònim d'oportunitat d'elecció, de transgredir, de canvi per a molts, però també de nous perills, d'exposició a tot allò inesperat, d'imprevisibilitat, que afecta les relacions humanes i que aboca a la paradoxal solitud en la massa, i exigeix, sobretot per a tots aquells esperits sensibles com Woolfe, que contemplaven la modernitat des d'una actitud inaugurada per Baudelaire, una certa protecció,

Para explicar como se resuelve el contraste entre individuo y realidad como fricción, Simmel describe –en 1900, en *Filosofía del dinero*- el surgimiento de una limitación entre los seres humanos que, por otro lado, sería lo único que haría posible la forma contemporánea de vida; se trata de una especie de distanciamiento –que en el artículo de 1903 llamará directamente

---

<sup>40</sup> . Les dues frases en cursiva són de Virgil Borel citat per Chrstopher E Forth, “Neurasthenia and Manhood in fin-de-siècle France”, dins M. Gijswijt Hofstra i Roy Porter, eds., *Cultures of Neurasthenia, From beard to the First World War*, Amsterdam/Nova York: Rodopi, 2001.

<sup>41</sup> . Citat per Eugene Weber, *Francia, fin de siglo*, op. cit., pàg. 37.

<sup>42</sup> . Max Bembo, *La mala vida en Barcelona*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1912.

antipatía- sin el cual resultaría insoportable la promiscuidad y mezcolanza diversa de la circulación en las grandes ciudades, puesto que el hecho de que el ser humano haya de habérselas con un número tan enorme de personas, como sucede en las relaciones comerciales, profesionales y sociales de la cultura urbana moderna, haría que los hombres modernos, sensibles y nerviosos, cayeran en la desesperación, si aquella objetivación del carácter de la circulación no trajera consigo una frontera y una reserva interiores. A esa soledad, desde esa lejanía, hacia esa distancia, se dirige el *flâneur* cuando llega al Café.<sup>43</sup>

Aquest café que ofereix refugi al *flâneur* és un espai que a l'avinguda del Paral·lel s'articula a partir de les terrasses, un espai obert, que precisament convida a la relació, al contacte, al coneixement, a l'intercanvi: constitueix el mateix carrer, és una modalitat mediterrània de cafè que aprofita el clima benigne per atenuar la frontera entre el dins i el fora, tot i oferir també acolliment, *protecció*, descans, davant l'impetu de la massa que cerca entreteniment, i els tramvies carregats que malden per obrir-se pas, però al mateix temps proposa activitat i és un punt de difusió i recaptació d'informació. És una versió popular d'un espai cultural fonamental que defineix la Europa de la contemporaneïtat,<sup>44</sup> en paraules de George Steiner i que va més enllà d'un passatemps com ha definit encertadament Antoni Martí Monterde,

Estar en el Café supone interrumpir la continuidad de la vida para, desde esa interrupción, pensarla. Y a ello contribuye de forma decisiva el hecho de que el Café sea espacio intersticial e interseccional al mismo tiempo entre lo privado y lo público; y, por tanto, las oposiciones clásicas entre ocio y negocio, trabajo y ociosidad, caen desmoronadas ante la evidencia de que en el Café se crean tantas tensiones individuales y sociales que de ninguna

---

<sup>43</sup> . Antoni Martí Monterde, *Poética del Café: un espacio de la modernidad literaria europea*, Barcelona: Anagrama, 2007, pàg. 313.

<sup>44</sup> . George Steiner, *La idea de Europa*, Barcelona: Arcàdia, 2004. Vegeu si us plau, Eduard Molner, "Europa anda y toma café", *La Vanguardia, Cultura-s*, 16-2-2005, pàg. 10.

manera puede entenderse el hecho de permanecer en ellos como un apartamiento de la realidad, sinó más bien como su distanciamiento crítico, irónico que, en tanto que crítica, se pone en movimiento desde sus mesas, en su centro, y en tanto que irónico, se recoge en ellas para poder desplegarse.<sup>45</sup>

La gran terrassa del Cafè Espanyol ocupava una voravia de les mides d'una de les illes de l'Eixample. Allà s'hi feien concerts, es pactaven produccions, es contractaven artistes, s'hi feien tertúlies i segons el que ens arriba de les diferents cròniques hi convivien clients de molt diferent signe polític.<sup>46</sup>Era centre neuràlgic de l'avinguda del Paral·lel. Josep Carabén<sup>47</sup> l'empresari que detentava el local *fiava*, això vol dir que els seus cambrers no cobraven la consumició fins a la seva marxa; home d'ordre, sempre va saber que trepitjava un territori on les hegemònies culturals i polítiques acollien amb simpatia la confiança i la solidaritat. Ho sabia ell, com ho sabia la desesperada demanda d'auxili de la mare de Paulí Pallàs que esmentàvem més amunt.

---

<sup>45</sup> . Antoni Martí Monterde, *Poética del Cafè op. cit.*, pàg. 19.

<sup>46</sup> . *En recuerdo ara una (de conversa) a un gran cafè del Paral·lel on no havia estat mai i en el qual s'havia posat un parell de dies abans un rètol anunciant que uns delegats d'Acció Catalana anirien a conversar sobre temes d'actualitat amb la concurrència a una hora assenyalada. El públic era molt barrejat, totalment desconegut de nosaltres i més nombrós que el d'avui perquè el local era molt més gran. De sobte, per iniciativa d'uns concurrents, va saltar com a tema de la nit la qüestió social, que apassionava tant o més que la qüestió d'avui, i van intervenir en la conversa, juntament amb nosaltres, uns comunistes, alguns anarquistes i un sacerdot d'una parròquia del barri, sense que mai aquella discussió sostinguda fins després de mitja nit donés lloc a cap incident desagradable ni a cap disputa.* Amadeu Hurtado, *Abans del sis d'octubre, op. cit.*, pàg. 217-218.

<sup>47</sup> . Josep Carabén (?-Barcelona, 1929). Vegeu si us plau un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 628.



# **1. Trets de la cultura popular escènica al Paral·lel en una ciutat en transformació accelerada (1888-1931)**



## 1.1 Flamenc, fira, fantasia, esport

El primer Paral·lel espectacular era firaire, gitano i flamenc. Allà es desplaçaren les barraques i les carpes de circ que havien estat a la plaça Catalunya. Les barraques ara instal·lades a la via que seria el Paral·lel oferien espectacles de fira i circ. A aquesta oferta cal afegir, uns centenars de metres en direcció a la plaça Espanya els “patis” dels gitanos on s’instal·laven també, o més a viat, s’improvisaven “tablaos”, on es ballava i es cantava flamenc.

El Paral·lel de finals del segle XIX, el paral·lel firaire, de barraques efímeres o espectacles ambulants, deixava poc rastre en la premsa; tenim la crònica de Rosend Llurba que ens parla encara d’una via sense urbanitzar,

El Paralelo continuaba siendo un suburbio alumbrado por escasos faroles de petróleo; carretera llena de barro, propicia a los gitanos que en ella instalaban sus campamentos y en esos campos abiertos la flanqueaban las tribus trashumantes donde los gitanos solían acampar.<sup>48</sup>

És aquell territori en bona mesura encara un espai de frontera entre el Districte V<sup>49</sup> i l’emergent Poble Sec, un barri obrer i fabril, antigament agrícola, conseqüència de la prohibició que pesava sobre l’indret de construir edificacions que dificultessin la defensa o sortida del castell militar de Montjuïc.<sup>50</sup> El món gitano que es concentra a la part alta de l’avinguda, tocant a Creu Coberta i la Carretera de Sants i a les faldes de la muntanya de Montjuïc ha quedat reflectit en la pintura d’Isidre Nonell i en la literatura –dramàtica i narrativa- de Juli Vallmitjana<sup>51</sup>. Però de la transformació de l’espai en parlarem més endavant, ara

---

<sup>48</sup> . Rosend Llurba, *El Paral·lel fins 1910, op. cit.*, pàg. 5.

<sup>49</sup> . Fem reiterades al·lusions al Districte V, denominació històrica que equivaldria a la zona que avui comprèn el Raval de Barcelona.

<sup>50</sup> . Per un relat sobre la transformació d’aquest “espai de frontera” en una avinguda espectacular vegeu el proper punt d’aquest estudi, “Perquè al Paral·lel? S’imposa una demanda social sobre la planificació”. Al costat de Llurba Lluís Millà, també ens hadeixat un relat inèdit sobre els primers establiments de locals d’oci i espectacle. Lluís Millà, *op. cit.*, pàgs. 5-11.

<sup>51</sup>.Una revaloració de l’obra de Vallmitjana, com una expressió catalana tal vegada de l’expressionisme, la trobem en la introducció de Francesc Foguet i Albert Mestres a Juli



anem a tractar el sorgiment en aquest espai d'una oferta d'espectacle obertament popular que s'inicia, com esmentàvem abans, amb les barraques de fira, sovint instal·lacions de caràcter efímer o ambulant que en la immensa majoria de casos, sortejaven com podien la pressió d'una planificació urbanística que en cap cas havia previst i desitjat aquesta concentració humana entorn a l'oci i l'espectacle en aquell sector de la ciutat.

Prova d'això serà la nombrosa documentació governativa que demostra la pressió d'un incipient *empresariat* de l'espectacle que vol donar satisfacció a la demanda social d'espectacle. Tenim uns quants exemples de peticions que demostren el caràcter firaire del primer Paral·lel, un caràcter que, com veurem després, s'allarga en el temps. De fet tot i perdre l'hegemonia, l'espectacle i l'activitat d'oci relacionada amb la fira, amb la mostra d'allò considerat fantàstic i fabulós o fins i tot l'activitat esportiva, no va marxar mai del tot del Paral·lel, tot i que va anar evolucionant, d'acord amb les preferències de cada època,

Eren freqüents per exemple les exhibicions de ninots de cera, amb figures que miraven d'inspirar terror en base a la seves formes i les actituds de violència sagnant, moltes vegades relacionades amb fets històrics o esdeveniments que havien omplert les pàgines de successos de la premsa escrita de l'època,

Manuel Fernández Cuerdas suplica me conceda permiso para instalar un toldo en el interior del solar situado en la calle del Paralelo, Ronda de San Pablo, próximo al Circo Español, destinado a la exhibición de un Museo Histórico y anatomía de figuras de cera: para lo cual está debidamente autorizado.<sup>52</sup>

L'any 1912 encara es demanen permisos per exhibir fenòmens de la natura,

---

Vallmitjana, *Sota Montjuïc*. Barcelona: Arola editors i Edicions de 1984, 2004. En qualsevol cas Foguet i Mestres remarquen l'afany documentalista de Vallmitjana, que tindria gairebé una envergadura antropològica. De Juli Vallmitjana (Barcelona 1873-1937) en podeu llegir un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, on se subratlla la seva relació amb el Paral·lel, pàg. 689.

<sup>52</sup>. Govern Civil de Barcelona, Expedient 760 -1/2/1896.

Jaime Recasens habitante en Barcelona Calle Manresa nº 21  
Expone: Que habiéndome mandado de Francia un ejemplar  
fenómeno cordero viviente con cinco patas y seis pies, suplico a  
V.E. me permita exponerlo en la calle Marqués del Duero nº 50 al  
lado del teatro Gayarre.<sup>53</sup>

Citem una documentació que és una mostra de l'activitat del carrer en aquella primera dècada del segle XX<sup>54</sup>, i que té a veure amb billars, cavallets motoritzats, autòmats mecanitzats, o un artefacte mecànic de diversió anomenat *Park Català*. L'any 1912 encara es demanen i es renoven permisos per a barraques de tir al blanc<sup>55</sup>, a José Soriano, un dels dos germans Soriano que regentaven el Pavelló i després Teatre Soriano i més tard rebatejat com a Teatre Victòria.

Quan comença la dècada les notícies a la premsa són més freqüents al voltant de l'activitat del Paral·lel, sense moure'ns d'aquesta faceta firaire. Referim aquí una mostra de notícies aparegudes al diari majoritàriament a *El Diluvio*, una de les capçaleres que més s'ocupava del Paral·lel,

Dícese que mañana, a las doce y media de la tarde, un herrador llamado José Homedes, saldrá de la calle del Paralelo, y, pasando por la del Rosal y por la "torre forta", se dirigirá al foso del

---

<sup>53</sup> . Govern Civil Lligall 81. Autorizado 8/6/1912.

<sup>54</sup> . Referim diversos expedients, i els separem amb marca de barra per facilitar-ne la lectura: Govern Civil. Expedient 934-AH: Jaime Estruch. Que es dueño del café que forma con las calles Conde del Asalto y Marqués del Duero y deseando construir en el interior un cobertizo destinado a billares. 15-11-1899, si 26-1-1900. / Govern Civil. Expedient 2132/1904: Denuncia contra Mr. Empson por instalar sin permiso un motor para unos caballitos existentes en un solar de Marqués del Duero 19-8-1904. / Govern Civil. Expedient 2658: "Bonafant y Fosalba: Que pasa la iluminación de la fachada de un local "Autómatas Modernos" situado en la calle Vila y Vilá nº 145. 8-11-1905". / Govern Civil. Expedient 1116: José Garreta. Que deseando establecer en esta ciudad un aparato mecánico para recreo titulado Park Catalá en el solar de la calle Marqués del Duero esquina a la de Parlamento. Planos. 13-8-1907.

<sup>55</sup> . Govern Civil Lligall 81, any 1912: Tiro de pichón en los jardines del Teatro Cómico en la calle Marqués del Duero renovación de permiso por José Soriano concedido; Ceferino Martí Wite pide permiso para un Tiro al blanco con rifle de aire comprimido en el nº 67 de la calle Marqués del Duero entre el Teatro Nuevo y el Café de las Palmeras.

Castillo de Montjuïc, llegando cerca del centinela del expresado fuerte. Una vez allí tomará asiento, y luego emprenderá el regreso a la calle del Paralelo, punta de partida. El corredor Homedes se compromete a recorrer el indicado trayecto, ida y vuelta, en 20 minutos.<sup>56</sup>

"¡500 ptas! Apueste Homedes, admitiendo en contra hasta la citada cantidad, que efectuará la misma carrera en menos de 18 minutos, tiempo que empleó en su última carrera. Las apuestas se admitirán en la botillería de Chicago, punto de partida, hasta media hora antes de la salida, la que se verificará a la una de la tarde del próximo 25. Advertencias: No se efectuará la carrera si no se cubre el total de la apuesta o las autoridades la prohibieran, devolviéndose las que se hubieran verificado; asimismo se devolverá su importe, y quedarán sin valor, en el desgraciado caso de inutilizarse durante el recorrido. Si el tiempo lo impidiera se aplazará hasta el domingo próximo.<sup>57</sup>

Cock-Pit Barcelonés (reñidero de gallos) situado en el Teatro Circo Español, al extremo de la calle Conde del Asalto. Función inaugural hoy domingo 4 de marzo, a las 10 de la mañana. Detalles en carteles.<sup>58</sup>

Café del Teatro Nuevo. Esta casa ha conseguido la exclusiva del maravilloso invento Pajas antisépticas para helados, recomendadas por las Academias de Medicina. Licores extranjeros legítimos. Café 25 cts. Moka 40cts.<sup>59</sup>

Salón para patinar Guerrero. Marqués del Duero 148. Concurso de patines y bicicletas que se celebrará el día 15 de diciembre. Carreras de velocidad y de cintas, equilibrios y ejercicios de

---

<sup>56</sup> . *La Dinastía*, 10/11/1894.

<sup>57</sup> . *El Diluvio*, 24/11/1894.

<sup>58</sup> . *Diario de Barcelona*, 4/3/1896.

<sup>59</sup> . *El Diluvio*, 20/5/1903.

patinaje individual con patines de dos ruedas de goma. Abierto todos los días para los ensayos.<sup>60</sup>

Salón Arnau. Triunfo inconmensurable de la verdadera maravilla del siglo XX. Segunda salida de la eminentísima actriz en miniatura, Niña María Torrecilla. Todo Barcelona tiene que admirar lo que no ha visto en el teatro, una notable actriz en miniatura, creando la parte de protagonista del hermosísimo drama en 3 actos, *Hija y madre*, siendo aclamada por los públicos de varios puntos de América. Mañana: Despedida de la celebridad europea niña María Torrecilla.<sup>61</sup>

Teatro Pabellón Soriano. Últimos, días tarde y noche, Mister Albert con sus catorce osos amaestrados, 14 osos equilibristas, saltadores, atletas, luchadores y comediantes. Espectáculo grandioso y nuevo en España. Ovaciones continuas a toda la gran compañía de varietés.<sup>62</sup>

Teatro Pabellón Soriano Mañana debut de los 10 tigres de bengala. Gran éxito The Colini, troupe compuesta de cuatro bellas y jóvenes señoritas y cuatro caballeros. Ovaciones continuas a los Barristas cómicos, a la simpática Suzy, a los perros pantomimistas y a toda la compañía de variedades.<sup>63</sup>

En el teatro Gayarre, sito en el Paralelo, se promovió anoche un fuerte escándalo. Motivó el escándalo el haberse anunciado que el inglés Mr Miles lucharía con todos los que se atrevieran con él, y que en caso de resultar vencido, daría una cantidad en metálico al vencedor. Un joven subió al escenario y al cabo de poco tiempo quedó vencido el inglés. El público aplaudió al vencedor,

---

<sup>60</sup> . *El Diluvio*, 29/12/1904.

<sup>61</sup> . *El Diluvio*, 11/11/1906

<sup>62</sup> . *El Diluvio*, 5/5/1907

<sup>63</sup> . *El Diluvio*, 10/7/1907

trocándose los aplausos en silbidos cuando el vencido excusó su derrota diciendo que había caído y que, por lo tanto, no podía dar la prima ofrecida. Los concurrentes, de pie en las butacas, protestaban y silbaban y pretendieron algunos pegar fuego al teatro, lo que pudo ser evitado por los agentes de la autoridad. Después de muchas protestas acordó la Empresa que hoy se repita la función, con lo que se dieron por satisfechos algunos de los concurrentes, mientras otros protestaron ruidosamente.<sup>64</sup>

Teatro Pabellón Soriano Éxito colosal de Mr. Pinder con sus 4 elefantes, de los Braccos. Ovaciones continuas a toda la notable compañía de variedades.<sup>65</sup>

Teatro Soriano. Esta noche hará su segunda aparición el gran campeón de Boxe inglesa Mr. Sterling.<sup>66</sup>

Teatro Soriano. Hoy, sábado, a las 6 tarde y 12 noche. Debut de Los Aidas, la troupe rusa de acróbatas saltadores mejores del mundo. Los Aidas son unos saltadores que se meten en los bolsillos a todos los grandes saltadores existentes hoy día. Rebla se despedirá del público barcelonés el lunes próximo, por tener que debutar el miércoles en Roma. Éxito de Lidia et Amelys creadores de los bailes acrobáticos y danza de los apaches. Nota: ¿Os acordáis del gran Henrisenk aquel domador de tigres que el año pasado, en el Hipódromo de New York, fue herido mortalmente y que toda la prensa del mundo publicó su fallecimiento a consecuencia de un zarpazo de una de sus fieras? Sí. Pues este domador y sus 14 tigres debutarán el martes o miércoles próximo en este teatro, trabajando por segunda vez, después de estar seis meses en el Hospital Clínico de New York.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> . *El Diluvio*, 11/1/1908

<sup>65</sup> . *El Diluvio*, 16/1/1908

<sup>66</sup> . *El Diluvio*, 13/6/1908

<sup>67</sup> . *El Diluvio*, 12/6/1909

Ballena de 13 metros últimos días. En el Paralelo, al lado del Soriano.<sup>68</sup>

Triación Marqués del Duero nº 100. Hipnotismo sugestión profesor Sancho. Los Gitanos Húngaros. The Famille.<sup>69</sup>

Triación Varietés. Rose d'Avon cacatúas amaestradas. Ricardos, patinadores. 30 artistas hermosas. Restaurante a la carta.<sup>70</sup>

Madrid-Concert, Marqués del Duero nº 100. Gran presentación de lucha greco-romana por las señoritas: 1º Miss Luilal (inglesa) contra Mlle. Ranadavia (francesa). 2º Signorina Castesili (italiana) contra Anaskopta (rusa). 3º Lucha de sensación: Doriani, peso 75 kilos, llamada por la prensa *Pantera de los Corrales* contra Lolinop, pesa 60 kilos, llamada por la prensa *Hiena de la cordillera de los Andes*". Nota: Se ruega al respetable público se abstenga de hacer el menor ruido. Golpes prohibidos. Torcedura de dedos. Gargantilla y puñetazos. Agilidad y fuerza libres.<sup>71</sup>

Durant les dues primeres dècades del segle XX el Paral·lel, encara és, doncs, un àmbit de la ciutat on es pot gaudir d'un tipus d'espectacle vinculat a la contemplació d'un fenomen extraordinari, sigui aquest expressió de la natura o bé d'unes qualitats físiques de l'ésser humà molt superiors a les normals de cada mortal.<sup>72</sup> Val a dir que l'existència d'aquest tipus d'espectacle a la ciutat de

---

<sup>68</sup> . *El Diluvio*, 9/1/1913

<sup>69</sup> . *El Diluvio*, 12/12/1914

<sup>70</sup> . *El Diluvio*, 1/1/1915

<sup>71</sup> . *El Diluvio*, 6/1919.

<sup>72</sup> . Aquí també el Paral·lel és expressió del seu temps, l'esport incia el camí de l'espectacularitat a través de la proesa física arreu del món. Philip Blom n'assenyala el desembarcament en la cultura de masses i en la societat occidental dels primers anys del segle XX a través de la figura d'Eugen Sandow, *Eugen Sandow (1867-1925), forzado y profeta del fitness, hombre de negocios y fenómeno internacional. (...) se había fijado el objetivo de desarrollar un cuerpo perfecto (...) Tras un periodo en que exhibió su proezas en ferias de provincia, el legendario empresario Florenz Ziegfeld lo vio y no lo dejó escapar; pronto Sandow llegó a ser una estrella del mundo anglosajón. Cada vez que actuaba, las entradas se agotaban, tanto en Chicago como en*

Barcelona demostra la seva perfecta alineació amb els gran conglomerats urbans industrials europeus, que, des de la segona meitat del segle XX amplien envers aquesta direcció la seva oferta d'espectacle popular.<sup>73</sup>

---

*Invercargill (Nueva Zelanda); las multitudes aclamaban a su héroe y le pedían autógrafos; las mujeres se metían entre bastidores y pagaban trescientos dólares para tocar sus músculos de acero, y sus libros, con títulos como El sistema de entrenamiento físico de Sandow, Fuerza y modo de adquirirla sico de Sandow, Fuerza y modo de adquirirla y Culturismo, eran éxitos de ventas. “En ningún teatro de Australia se había visto jamás semejante entusiasmo”, escribió en Perth un periodista sin aliento. “El público se volvió absolutamente loco al ver el maravilloso espectáculo de Sandow, y pidió que volviera a salir a escena no menos de quince veces”. (...) fundó una cadena de veinte gimnasios, publicó una revista dedicada a la fuerza física y abrió una empresa de venta por correo para comercializar desde cigarros marca sandow a pesas y libros de ejercicios a fin que otros hombres, de menor valía que él, alcanzaran sus milagrosas proporciones. Jorge V y Sir Arthur Conan Doyle se contaron entre sus amigos, y las finales de 1901 de su Gran Competición, el primer concurso oficial de belleza para hombres musculosos, atrajeron a quince mil espectadores al Albert Hall de Londres. Philipp Blom, Años de vértigo, op.cit, pàg, 267.*

<sup>73</sup> . Un dels exemples més famosos d'exhibició pública de rareses naturals es produí a la ciutat de Londres a finals del segle XIX i fou objecte d'investigació mèdica-científica i posteriorment de divulgació massiva gràcies al cinema; la pel·lícula de David Lynch, *Elephant Man* (1980), a partir d'un guió basat en l'obra del metge Frederik Treves, *The Elephant Man and Other Reminiscences*, London, New York, Toronto and Melbourne: Cassell & Company, LTD, 1923, que descriu la despietada explotació d'un home deforme per un empresari del Londres victorià.

## 1.2 Cuplet, prostitució i pornografia

Aquest floriment del primer Paral·lel firaire i flamenc, on també com podem veure hi haurà presència del circ i de l'esport, entès com espectacle, conviu amb la important presència del *género chico*, un espectacle que provenia de la sarsuela i del sainet. L'anomenat *género chico* és un espectacle constituït per peces dramàtiques breus, de caire costumista, amb parts dialogades i parts musicals i cantades que predominaven sobre l'acció. L'aficionat al *género chico* apreciava, sobretot, l'agilitat del diàleg, l'acudit verbal i la vivesa de les peces musicals, estiguessin o no relacionades amb la trama narrativa. Les peces es podien fins i tot subdividir en seccions: és l'anomenat "teatro por horas", d'aquesta manera s'abaratia molt el preu de l'entrada i l'accés als espectacles esdevenia molt popular. Aquesta forma *d'industrialització de l'espectacle* procedent de Madrid es va estendre en aquest primer Paral·lel, on el *género chico* feia forat,<sup>74</sup> entre 1895-1905, al costat però, d'altres gèneres escènics.

Simultàniament apareix un tipus d'espectacle que més tard serà conegut com "varietats" amb una especial força a Barcelona per un seguit de circumstàncies que detallarem tot seguit. Entre aquestes circumstàncies no és aliè, sinó més aviat determinant, el veïnatge del Paral·lel amb el carrer Nou de la Rambla, que va provocar l'expansió d'aquest gènere, que imperava en l'esmentat carrer i en molts altres locals dispersos del Districte V. Estem parlant d'un tipus d'espectacle conegut en primer terme amb el nom de *género ínfimo*, diferenciat així semànticament del *género chico* que acabem de definir i situar més amunt, però aviat conegut com espectacle de varietats. Es tracta d'un gènere parateatral de molt difícil acotació, on convivia en harmoniosa sintaxi escènica diversos números aïllats, que anaven des del flamenquisme a l'ensinistrament de

---

<sup>74</sup> . Lluïsa Suárez Carmona, *El cinema i la construcció d'un públic popular a Barcelona. El cas del Paral·lel. op. cit.*, pàg. 109, però també per veure el punt d'irradiació del fenomen a nivell de l'Estat espanyol cal veure necessàriament Maria Pilar Espín, (el "teatro por horas" consistia en) "*fraccionar el espectáculo de función completa, según la denominación de la época, que ofrecía una sola obra de larga duración (2, 3 y más actos), en varias funciones breves de un acto, cuya presentación no podía excedir una hora de duración cada una*". Maria Pilar Espín Templado, *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)* Madrid: Instituto de Estudios Madrileños/ Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995, pàg. 37.



cacatues, del funambulisme al monòleg còmic, amb una especial presència hegemònica del cuplet i de les cupletistes.

El cuplet és una cançó lleugera dividida en estrofes breus, sovint amb tornada, que es canta amb la mateixa melodia. Tot i que el text, picaresc i satíric, té l'origen en les cançons medievals és a la Revolució Francesa quan aquest gènere comença a prendre la forma contemporània que s'acaba de definir als escenaris frívols de París i d'altres ciutats europees. El cuplet és un gènere estretament vinculat a l'evolució d'un tipus de sala d'espectacles que prolifera a la segona meitat del segle XIX a Europa, el cafè concert, i a Barcelona al darrer quart del mateix segle. Com explica Chrstoph Charle la proliferació d'aquest tipus de format d'espectacle i d'aquest tipus de sala està directament vinculat a la liberalització de l'espectacle teatral al segle XIX, però també, és evident a una demanda social vinculada al procés d'urbanització.<sup>75</sup> Aquesta és la modalitat de cançó que troba en l'anomenat *genero ínfimo* o, després, les varietats, un marc de conreu i expansió en una simbiosi perfecte entre gènere espectacular i contingut musical.<sup>76</sup>

En qualsevol cas el cuplet casa perfectament amb una tradició fonamental de l'àmbit escènic espanyol, el teatre i la cançó popular, *El cuplé no es más que el avatar moderno (hasta 1939, antes del boom de la actual canción comercial de variedades) de estos dos componentes esenciales de la cultura española, tradicionalmente articulados.*<sup>77</sup> I el seu èxit, està força relacionat amb la vida de la cançó *fora dels escenaris*, gràcies a la seva senzillesa que el fa "tècnicament" accessible a tothom. A tot això cal afegir també la identificació

---

<sup>75</sup> . Vegeu si us plau Christophe Charle, *La dérégulation culturelle*, Paris: Puf, 2015, pàgs. 396-404.

<sup>76</sup> . Sobre les característiques del *género ínfimo* com a espectacle dirigit fonamentalment al públic masculí atret per la sensualitat i bellesa de les intèrprets femenines i la seva capacitat d'estimulació eròtica i en el qual la qualitat musical realment era realment poc important escriu Álvaro Retana, *Claro que a un auditorio exclusivamente masculino, que fundamentalmente ansiaba embriagarse de plasticidad femenina abonando en cada sección cincuenta céntimos por la butaca y quince por la entrada general, lo mismo le hubiesen importado cuplés de Ramón Menéndez Pidal musicados por el padre Sopena*. Alavaro Retana, *Historia del arte frívolo*, Madrid: Editorial Tesoro, 1964, pàg. 23.

<sup>77</sup> . Serge Salaún, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid: Espasa Calpe, 1990, pàg. 16.

amb un públic progressivament més ampli, que deixarà de ser exclusivament noctàmbul, masculí i relacionat amb l'erotisme heterosexual,

El éxito de una canción, que no suele presentar dificultades técnicas insuperables, puede proporcionarle vida autónoma fuera del teatro, es decir, un público más extenso, una función cultural propia dentro de una comunidad determinada, con lo que implica de práctica colectiva, de transmisión oral y de apropiación. Todo esto favorecerá también la aparición de un nuevo estatuto de las cantantes, de “estrellas” a la vez míticas e identificadas con la comunidad abierta de practicantes no profesionales.<sup>78</sup>

El públic català, barceloní, doncs, s'aboca a aquest tipus de manifestacions que tenen un origen clarament espanyol, perquè a la primera dècada del segle XX no hi ha una producció cultural popular en llengua autòctona, tal i com asseguren Enric Gallén i Joaquim Molas; no serà fins a la dècada dels anys vint del mateix segle que hi comença a haver una producció de cuplet en català, al costat d'altres manifestacions escèniques que també es catalanitzen en el mateix període, com veurem més endavant.<sup>79</sup> Tot i que ja al 1912 Rosen Llurba clama per la composició de cuplets catalans i per la constitució d'un autèntic *music-hall* català, tal com recull en una article autènticament pioner sobre la matèria de Joaquim Molas.<sup>80</sup>

L'expansió del cuplet, en l'entorn del cafè concert, en el marc del *género infimo*, i després dels espectacles de varietats de petit, mitjà o gran format, està directament vinculat al fenomen de la prostitució. El cuplet és un gènere musical

---

<sup>78</sup> . Ibid., pàg. 18. Els nous mitjans de reproducció tècnica, com, les pianoles i els pioners fonògrafs lògicament contribueixen a la popularització massiva d'aquestes cançons.

<sup>79</sup> . *Entre 1900 i 1923 hom continuà treballant amb els models fixats en plena restauració i per consegüent es produí un desajust entre l'oferta i la demanda, que el públic resolgué, com en el segle XIX, amb productes destinats a una altra àrea lingüística.* Joaquim Molas i Enric Gallén, “La literatura popular i de consum” capítol VIII, dins *Història de la literatura catalana. Part Moderna* Vol. 11. Direcció de Joaquim Molas. Barcelona: Ariel, 1987. Pàg. 302.

<sup>80</sup> . Joaquim Molas, “Notes sobre la cançó popular moderna: el cuplet” dins Jordi Bruguera i Josep Massot i Muntaner (ed.) *Actes del cinquè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1980. Pàg. 327-328.

*escènic* la seva potència rau en la seva *representació*, impossible de desvincular de la seva interpretació musical: el cuplet funciona *sobretot quan es veu al mateix temps que s'escolta* per això podem parlar del cuplet com d'un *acte de seducció musicalitzat*.<sup>81</sup> Sense la gestualitat que acompanyava la seva interpretació dalt dels escenaris el cuplet perd bona part de la seva força i, de totes totes, el seu sentit original d'atracció envers el públic masculí. Fem atenció a aquest tret fonamental del cuplet, perquè sinó no es pot entendre el fenomen de la seva difusió massiva entre la darrera dècada del segle XIX i la primera del segle XX. Un públic masculí que es reclutava no només entre les classes socials populars,

(...) La Fornarina fou la gran revelació d'aleshores. Segons els tècnics de totes les èpoques, ella era qui explicà millor en el nostre país, en llengua espanyola i amb música francesa, aquella saladíssima picantor del bon *music-hall* de finals del dinou i de començaments del vint. El *music-hall* de Toulouse- Lautrec, d'Ivette Gilbert, de Fragson i de Mayol. La Fornarina duia l'excitant vestit de les artistes de *tablado*, tan prodigat en les capses de llumins de deu cèntims. Però el de La Fornarina era de luxe: terriblement encotillat i cenyit de cintura, produïa el típic escot de l'anunci de les "Píndoles orientals": portava uns enagos finíssims, que semblaven de flamarada i s'entreveïen, quan ella feia volar la seva faldilla en forma de trompeta, que era com la corol·la d'un gladiol. D'aquella corol·la guarnida de pedres i de llaunetes tornassolades, en sortien les dues cames perfectes protegides pel tel de ceba d'unes mitges de color de sang. La seva cabellera, pentinada a la japonesa, tenia un reflex daurat i platejat alhora: gastava una cara de burgeseta profundament desvergonyida però hipòcritament correcta, i cantava amb un rajolí de veu adorable i amb una intenció criminal. Però aquella

---

<sup>81</sup> . *El cuplé hade llegar a decirse como si se estuviera improvisando cada noche, mientras que la pura verdad consiste en que cada fragmento del mismo ha sido ensayado durante miles de ellas hasta dar con el secreto de su perfección.* Ángel Zúñiga, *Barcelona y la noche*, Barcelona: Parsifal ediciones, 2001, pàg. 53.

dona, d'una vida galant que arribava a les més altes esferes, i de la qual contaven anècdotes d'un pebre pur, comparada amb tantes perversitats posteriors, era una mena de novel·la rosa. El cuplet més indecent que cantava feia així:

*Una tarde a Olympia*

*Fue don Procopio*

*Armado de gemelos*

*Y un telescopio.*

*El buen señor*

*Es un conquistador*<sup>82</sup>

Efectivament Josep Maria de Sagarra s'enlluernava a la seva primera joventut amb una cupletista extraordinària com La Fornarina,<sup>83</sup> que al costat de Raquel Meller<sup>84</sup>, són les dues artistes que revolucionen el cuplet per fer sortir el gènere de l'àmbit marginal, de la vulgaritat que feia explícita la provocació sexual i que tenia com objectiu el públic masculí, per elevar-se a una seducció més subtil, que sense perdre la *picantor* no traspassava mai els límits d'allò que la moral de l'època -una moral en evolució permanent i ràpida- podia considerar el *bon gust*, i que d'aquesta manera conquesta un públic més ampli, fins i tot familiar,

En septiembre de 1911 –las vidas de las heroínas han de ser precisas- comenzó a decirse que en el Teatro Arnau, cantaba una muchacha bonita, graciosa, con unos grandes ojos, una voz muy dulce y la intencionada ingenuidad picaresca de una colegiala.

---

<sup>82</sup> . Josep Maria de Sagarra, *Memòries*. Barcelona: Edicions 62, 1992 (Primera edició 1954). Pàg. 325-326. Vegeu un resum biogràfic de l'escriptor i la seva relació amb el Paral·lel, pag. 676.

<sup>83</sup> . “La Fornarina” Consuelo Vello Cano (Madrid, 1885-1915). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 640.

<sup>84</sup> . Raquel Meller, Francisca Marqués López (Tarazona, 1888 - Barcelona, 1962). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 660. Sobre la passió que va despertar la cantant es pot llegir Enrique Gómez Carrillo, *Raquel Meller*, Madrid: Reino de Cordelia, 2009 i Xavier Barreiro, *Raquel Meller*. Col·lecció “Gent Nostra” núm. 65, Barcelona: Nou Art Thor, 1988. La projecció de la Meller fou tan gran que fins i tot fou el model d'imitacions per part de professionals de la imitació com “Derkas”, Manuel Izquierdo Vivas (Manila, 1889 – Barcelona, 1948). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 635.

¿Cómo se llama? Raquel Meller. Pero, ¿no es española? Completamente española. ¿De dónde? De Barcelona. ¿Dónde ha cantado antes? No se sabe. Así, al nombre de Raquel Meller, de apariencia exótica, se adhería un poco de misterio. El Arnau, no tenía ninguna condición confortable, ni decorativa, y al anuncio de la nueva cupletista, desfilaron, por él, periodistas, escritores y gente de mundo que, como todos, salía cantando el “Ven y ven” y aquel cuplet, que Raquel, hacía delicioso:

*“...y responde la niña:  
como somos tan pobres,  
los niños de casa,  
los hace papá!  
Firu-firu-li,  
Firu-firu-la.”*

El “Ven y Ven” se esparció con el nombre de Raquel Meller. Alejandro Soler, técnico del pequeño teatro y de la pequeña música, publicó una crónica en *La Publicidad*, apologética de Raquel Meller, y a aquel ditirambo, siguieron otros. No faltó más que un Glosario de Xenius.<sup>85</sup>

En qualsevol cas aquesta evolució no ens ha de fer oblidar que el cuplet és, en origen, un gènere escènic directament vinculat a la prostitució, tal i com esmentàvem més amunt, un fenomen d'una dimensió gegantina en la Barcelona de finals del segle XIX i començaments del segle XX. Les acadèmies d'artistes del carrer Nou de la Rambla es nodrien, en bona mesura, de noies provinents de la prostitució de carrer: eren una oportunitat de deixar aquesta la prostitució de nivell més baix, que menava a unes condicions d'existència precàries a una altra un xic més confortable, que s'exercia als reservats dels music-halls o cafès concerts de començaments del segle XX.

---

<sup>85</sup> . Luís Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar). *Biografía del Paral-lelo*, op. cit., pàgs. 95-96. La glossa d'Eugeni d'Ors (Xènius) publicada a *La Veu de Catalunya* va significar una mena de “vistiplot” de l'ordre burgès al gènere del cuplet.

Jean-Louis Guereña, en el seu llibre *La prostitución en la España contemporánea*,<sup>86</sup> recull algunes dades sobre la prostitució a Barcelona. Segons xifres del Govern Civil, hi havia 2.000 prostitutes registrades el 1909, però el mateix autor assenyala que aquesta només era una petita proporció de la prostitució real a la ciutat, perquè s'estima que, en aquell moment, unes 10.000 dones exercien la prostitució a Barcelona, segons «càlculs aproximats».

Efectivament, no hi ha una estadística de les poblacions prostitucionals ni de la seva evolució, més enllà d'aquest registre obligatori, que ens serveix de vaga orientació i ens ha deixat alguns documents curiosos, com els carnets de prostituta. El que sí que sembla clar, però, és que el gros de la prostitució s'exercia de manera il·legal dins i fora dels bordells, perquè als bordells també se saltaven les normatives i reglamentacions tant com podien. A més a més, cal assenyalar que, a començaments de segle, els espais de la prostitució es diversificaren molt. En aquest sentit, és fonamental el cafè cantant, que evolucionarà cap al cabaret o el music-hall de petit format i tindrà un derivat, el cafè de cambres.

El periodista i divulgador, Paco Villar, ha recollit el testimoni en dos articles d'agost i setembre de 1901, a *La Publicidad*, del qui va ser regidor, Guillermo López:

La despoblación por falta de matrimonios, por aumento de los tuberculosos, cancerosos, sífilíticos y alcohólicos, tiene su primordial fuente en esos cafés cantantes, vergüenza y lidibrio de las ciudades modernas [...] En otros cafés cantantes, de no tan baja condición, se ejecutan bailes y se cantan zarzuelas en las que, muchas veces, se muestran cómicos y cantantes de admirables condiciones artísticas naturales, pero que se malogran o pervierten

---

<sup>86</sup> . Jean-Louis Guereña, *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia. SA, 2003, pàg. 293.

por las exigencias de un público que desconoce el arte y tiene marcada tendencia a la ordinariez escénica.<sup>87</sup>

L'any 1911, segons dades del Govern Civil, Barcelona tenia 145 cafès concert, segons recull el mateix Villar. Molts anys més tard, l'abril de 1931, Jaume Passarell, en un article a la revista *Mirador*, va descriure el cafè concert de finals del segle XIX o començaments del XX a Barcelona com un espai de marginalitat on s'esdevenien transaccions de tota mena:

Al principi el Cafè Concert –per a major claredat Music-Hall– era un espectacle inassequible al gros públic. [...] Els qui hi concorrien eren uns dimonis. [...] Als seus començos l'espectacle era compost per un quadro flamenc que maniobrava dalt d'un escenari minúscul. De beguda el xato de mançanilla sense tapes. Moixama salada, per a fer boca. Espectacle tronat, però ple de color. Públic bigarrat de gitanos, gent del moll, toreros, pinxos i crupiers de les classes de joc. Quan hi queia algun senyor, que s'havia esgarriat amb l'amiga, tothom es girava a contemplar-lo i es picaven l'ullet. Per tal de fraternitzar, aquest pagava el gasto de tothom. [...] De tant en tant queia algun home de panxa enlaire, amb un ganivet ensorrat al bell mig del melic, com una síndria tatxada.<sup>88</sup>

És prou conegut que la prostitució es concentrava al barri del Raval. Però també arribava al Paral·lel. No tenim notícies de prostíbuls establerts a l'avinguda del Paral·lel, però el que sí que hi ha múltiples informacions que hi tenien lloc transaccions de sexe per diners, les quals s'esdevenien al carrer, als foyers dels teatres o a les mateixes entrades dels locals d'espectacle,

En el Paralelo, detrás de la fábrica de electricidad de los tranvías, en un cuadrilátero formado por las calles Vila Vilá, Cabanyes y el

---

<sup>87</sup> . Citat del diari *La Publicidad*, 26/8 i 9/9 de 1901, Paco Villar, *El barrio Chino*, op. cit, pàg. 54.

<sup>88</sup> . Jaume Passarell, *Mirador*, 9/4/1931, núm. 114, pàg. 5.

Paralelo, veréis de ocho a once de la noche desgraciadas mujeres que se pasean en la oscuridad, cantando en voz baja. El sitio es lóbrego y solitario: grupos de hombres, en su mayoría adolescentes, de talleres y fábricas, se estacionan delante de ellas y por un precio módico hacen el coito bucal, masturban y el coito normal, a la vista de todos, que les excitan con palabras soeces. Estas prostitutas, llamadas, en términos populares, pajilleras, son desecho del ejército del vicio; muchas de ellas obreras, otras ex-artistas de café-concierto, feas y ajadas y que sin embargo para dar el gusto al cliente remedan todos los movimientos y gritos lastimeros de la virgen. Los grupos de hombres que esperan turno son tremendos. En medio de la oscuridad, distinguís siluetas; apoyados en una pared, veis parejas en el paroxismo del placer sexual, y asqueados, apartáis la vista de aquel cuadro, haciendo votos para que las autoridades lo prohíban.<sup>89</sup>

Al carrer dels teatres, però, s'esdevenien altres formes de prostitució més refinades o, si es vol, «confortables». És la prostitució derivada de l'alcavoteria als foyers dels locals d'espectacle. Sebastià Gasch explica com funcionava el negoci a *El Molino. Memorias de un setentón*:

¡Ah, qué tiempos aquéllos! La tal Clotilde, antigua cupletista de trapío, era popularísima como florista del Molino y, además, como la mayor parte de floristas de los cabarets, era mujer muy ducha en la resbalosa tarea de llevar y traer proposiciones de amor entre los clientes adinerados del Molino y las elegantes vendedoras de caricias que, de madrugada, acudían al foyer de ese café concierto.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> . Max Bembo, *Las mala vida en Barcelona, op. cit.*, pàg. 231. Higienista i divulgador de començaments de segle Bembo va dedicar aquesta monografia a l'escriptor Juli Vallmitjana, qui havia reflectit en la seva obra pròpia obra narrativa i dramàtica, de manera realista i descarnada, gairebé amb voluntat documental, la vida de carrer del Districte V de la Barcelona d'aquell moment.

<sup>90</sup> . Sebastià Gasch, *El Molino*. Barcelona: *Dopesa*, 1972, pàg. 82



Ara bé, no només les floristes participaven en el negoci. Les mares de les artistes tenien molt a dir pel que feia a on havien de passar la nit les seves filles. Gasch fa un retrat d'algunes de les mares de les cupletistes, autèntiques mànagers de les seves filles, tant pel que fa a les relacions laborals com a les sentimentals. Podem deduir, doncs, que al Paral·lel s'exercia la prostitució, tot i que no hi havia cases de putes, com vulgarment es coneixien els bordells. A l'avinguda la prostitució es produeix per expansió del Districte V, però també, com veiem, per transformació de l'activitat en gènere escènic. De tot això, en parlem tot seguit.

Fem abans una breu marrada per entendre aquest auge d'un gènere escènic que busca explícitament la provocació sexual i per copsar la globalitat del context en el que té lloc. Ens referim a l'augment espectacular de la presència de la pornografia, més o menys camuflada en publicacions periòdiques, més o menys clandestina i distribuïda a peu de carrer com si es tractés d'una substància il·legal.<sup>91</sup> Barcelona es converteix en un dels centres mundials de distribució de pornografia, i això és del tot conegut per les marineries d'arreu, que esperen amb delit l'atrancament de l'embarcació on presten servei al port de Barcelona.<sup>92</sup> Però més enllà d'això l'entrada en el segle XX, i la consolidació de la cultura de masses ve acompanyada inevitablement d'una nova relació de l'individu amb el seu cos, i també amb la posició social de la dona o amb les relacions de la dona envers l'altre gènere. Tot plegat forma part del combat més o menys soterrat entre la cultura dominant, marcada per una normativitat repressora fixada per l'herència religiosa però codificada en forma

---

<sup>91</sup> . Aquest no és un fenomen singular de Barcelona, tot i que en aquesta ciutat hi ha nombrosos testimonis d'una singular proliferació de la indústria pornogràfica i de la prostitució. Stefan Zweig fa el relat de la proliferació de la pornografia i la prostitució en la catòlica Viena de finals del segle XIX, com a vàlvula de descompressió d'una moral que acotava la praxi sexual al marc del matrimoni i en termes exclusivament reproductius. Aquesta estricta moralitat tenia a la capitalitat vienesa una façana que obligava a l'impecable seguiment de la norma i per contra una resta "d'edifici real" marcada per la visible presència de la prostitució, tant de carrer, com als bordells, perfectament tolerada i admesa on s'expansionava la sexualitat masculina. Stefan Zweig, *El món d'ahir*, Barcelona: Quaderns Crema, 2001, pàg.102.

<sup>92</sup> . *Es difícil hacerse idea del espectáculo, sin tenir en cuenta la situación especial de la ciudad como puerto de mar. Comprender la mentalidad que rige en comunidad tan acostumbrada al vaivén marino, a que la pleamar velera arroje a las playas el detritus de todos los muelles (...)* Al poco tiempo, ya no se necessita la excusa marinera para navegar por las más caudalosas corrientes de la procacidad, Ángel Zúñiga, *Barcelona y la noche*, op. cit., pàg. 45.

de moral victoriana, i la cultura popular on l'amor, com recorda Ricard Vinyes en el seu estudi *La presència ignorada*<sup>93</sup>, és sinònim de relació carnal per a les classes populars. Arribats a començaments de segle XX sorgeix tot un nou vocabulari que s'empra per parlar d'allò que la moralitat oficial no permet abordar amb un llenguatge obert, és en aquest context que cal parlar del mot "Sicalipsi" que durant les dues primeres del segle XX inunda les publicacions i la comunicació de molts espectacles populars. Sicalipsi, en canvi, és una paraula inventada que va sortir escrita per primera vegada e 1902 en el diari de Madrid *El Liberal* per anunciar l'aparició d'una publicació de caire eròtic que es titulava *Mujeres galantes*,

(...) la paraula en qüestió és una combinació enginyosa de dos mots d'origen grec: Sykon, que vol dir figa, tan en sentit vegetal com en el metafòric de vulva, "aleifos", que és untar o empastifar, i el seu derivat "aleiptikos", que vol dir estimulació o refregament. La intenció final és l'obtenció d'una paraula que vulgui dir "refregar la vulva" però expressat d'una manera acadèmica (?) i fins i tot exòtica (en aquest sentit s'hi solia afegir una P al començament per tal de fer la paraula encara més irreconeixible) que a més resultés agradable i eufònica i que la gent la fes servir sense saber exactament què volia dir.<sup>94</sup>

És en aquest sentit que cal entendre un conjunt de mots alguns d'origen francès a o afrancesats com "cocotte", "grisettes", "mondaines" o "demi-mondaines" o fins i tot "divettes", per anomenar les dones que estaven directa o indirectament relacionades amb la prostitució. Per designar una prostituta van

---

<sup>93</sup> . Al voltant de l'emergència del moviment claveria a la segona meitat del segle XX Ricard Vinyes analitza el contingut del lema del moviment *Progrés, virtut, amor*, i en explicar la semàntica del terme "amor" el distancia del lema dels jocs florals *Patria, fe, amor: Amor era l'únic epígraf que coincidia amb la divisa flouresca; però el tractament que Clavé donà al tema era ben distint; i és que en el vessant afectiu del tema treia la transcendència i medievalització flouresca i en canvi usava arguments sentimentals i carnals alhora ben vius en el repertori popular, com ara el desig*. Ricard Vinyes, *La presència ignorada. La cultura comunista a Catalunya (1840-1931)*, Barcelona: Edicions 62, 1989, pàg. 114.

<sup>94</sup> . Lluís Solà i Dachs, *Papitu 1908-1937 i les publicacions eròticopsicalíptiques del seu temps*. Barcelona: Dux Editorial s.l., 2008, pàg. 15.

arribar també eufemismes d'origen castellà: “las queridas”, “las horizontales”, “les dones de vida airada”, “les peripatètiques” o l’incomprensible de “suripantes”, dones lleugeres i hipòcrites (escalfa-braguetes). Tot aquest vocabulari començà a circular amb profusió en moltes publicacions de l'època que negocien la restrictiva moralitat de l'època per satisfer una demanda social,

Per als esperits una mica lliures, els inconformistes i la joventut amb ganes de modernitzar-se i de singularitzar-se, algun tipus de transgressió era poc menys que obligada (...) la societat portava inherent, en tots els seus estaments, aquella doble moral. Abundaven les publicacions frívoles, galants o sicalíptiques que al·ludien directament al sexe sense fer-lo explícit. També eren freqüents els espectacles que hi feien referència i que tenien l'èxit assegurat com els cabarets, on les cupletistes cantaven cançonetes d'una procacitat volgudament dissimulada, i per tant, encara més estimulants. (...) una bona part d'aquesta societat nyeu-nyeu també freqüentava aquests ambients d'amagat i llegia les publicacions sicalíptiques a la barberia, al cirabotes, o quan no els veia ningú.<sup>95</sup>

El món del cuplet i les cupletistes esclata doncs en aquest context de proliferació de la pornografia, més o menys encoberta en desenes i desenes de publicacions,<sup>96</sup> i també vinculada al fenomen de la prostitució.<sup>97</sup> Però a més disposa d'un propi “ecosistema” que permet una constant renovació d'artistes del cuplet i dels mateixos cuplets en bona mesura basat en les “acadèmies d'artistes”, molt properes a l'avinguda del Paral·lel, autèntiques “fàbriques” de cantants i de cançonetes.

El món de les acadèmies d'artistes del carrer Nou (Nou de la Rambla, antigament Conde de Asalto), era d'una gran singularitat. N'hi havia moltes. Destacaven pel seu prestigi la de Copèrnic Oliver, *El Gordito*, la de Joan

---

<sup>95</sup> . Ibid., pàg. 21.

<sup>96</sup> . Ibid., pàgs. 185-206. En aquest estudi trobeu una relació de publicacions “sicalíptiques” en català, no cal dir que en castellà encara eren més nombroses.

<sup>97</sup> . Sobre la relació del cuplet i la sicalipsi Serge Salaún, *op. cit.*, pàgs. 124-138.

Viladomat<sup>98</sup> o la de José Padilla (aquests darrers compositors de cuplets). Armando Duval, en la seva crònica «Criadero de estrellas», va escriure un petit reportatge a *El Diluvio* sobre d'una d'aquestes acadèmies :

¿Cómo se hace una cancionetista? En la Academia del famoso Gordito. –Bailes, cine, circo, números de varietés. En España, la ciudad condal es la Meca del género ínfimo. Los salones de varietés abundan aquí de un modo pasmoso y en el programa de cada salón hay una de «números» que aturde. Actúan cada noche en Barcelona tal cantidad de «estrellas», que si viniera por aquí Flammarion se reiría de la esfera celeste y no le daría la menor importancia a la Vía Láctea. Para Vía Láctea –se diría, dándole a lo de láctea todo su valor etimológico– el Paralelo. Todas esas estrellas que allí y en vías adyacentes fulguran, todas esas estrellas que constelan nuestra gran ciudad, ¿de dónde salen?, ¿cómo se forman? Hay un Dios, un Hacedor de astros que crea la mayoría de ellas. Este Creador se llama El Gordito. Es un hombre regordete, afeitado y jovial, movedizo. Su academia es un «criadero de estrellas» y se hacen en ella verdaderos milagros docentes. Muchachas toscas, torpes, tímidas, encogidas, salen de este centro de enseñanza convertidas en finas, gentiles, graciosas, exquisitas artistas del cuplé. –¡Vamos, niña, muévete, que pareces un pasmarote! Haz lo que te dice el maestro –le oímos decir a una obesa mamá cuyo pimpollo nos recuerda, por su actitud cantando aquello de «Soy Anita la florera», al señor Puig y Cadafalch. –Sí, niña, sí –dogmatiza el maestro–; tienes que jugar esas manos y esos ojos y sacar el pecho. Así, mira: «Soy Anita la florera». Y el Gordito, al par que canta, gesticula y acciona como la más gentil de las náyades. Le ayudan en su ímproba labor docente varios pianistas y maestros de canto. Las alumnas son tan copiosas que, como vulgarmente se dice, aquello parece un jubileo. Rara es la menestrilla con ambiciones «varieteras» que no acude a casa del

---

<sup>98</sup> . Joan Viladomat (Manlleu, 1885 - Barcelona, 1940). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 692.

Gordito en demanda de sus enseñanzas. Y cada día son más numerosas las chicas que se sienten émulas de Raquel Meller, Paquita Escibano y la Chelito, ex discípulas, por cierto, del orondo Gordito.<sup>99</sup>

Encara hi ha més testimonis, però, que ens expliquen com funcionaven aquestes acadèmies, on es treballava a un ritme tan accelerat que necessitaven combustible nou, en forma de lletres i músiques, per fer rutllar la maquinària. Tot plegat va generar curiosos *modus vivendi* a la Barcelona de l'època. Carles Saldanya, més conegut pel seu nom de guerra, "Alady"<sup>100</sup>, llavors un jove membre de la bohèmia local, amb ínfulas de poeta, recull a les seves memòries, *Rialles, llàgrimes i «vedettes»*, la seva pròpia anècdota en referència a l'acadèmia d'El Gordito:

–Xaval, és un mal camí aquest de la poesia; no atipa gaire... No et cremis els ulls intentant escriure bé. Em sembla que no te'n sortiràs pas. Però amb el que saps, encara pots fer alguna «pela»...

–Com?

–Doncs, escriu cuplets i els vens, com faig jo.

–On ho venen, això?

–Al carrer Nou hi ha una acadèmia de varietats que dirigeix Copèrnic Oliver «El Gordito». Aquest home compra les cançons per una pesseta i un ou ferrat. Si no vols l'ou ferrat et dona dues pessetes. És magnífic. Per un cuplet de gitana, una pesseta; per un cuplet de maja, dues pessetes; per un cuplet sentimental, un ou ferrat, només un ou ferrat!<sup>101</sup>

De cuplets i de cupletistes, n'hi va haver de totes menes. Les imatges que ens han arribat d'aquestes artistes ens permeten veure els canvis dels cànons de bellesa femenina des de la darrerria del segle XIX fins als anys trenta del segle XX.

---

<sup>99</sup> . *El Diluvio* 10/10/1922

<sup>100</sup> . "Alady", Carles Saldaña Beut, (València, 1902 - Barcelona, 1968). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 609.

<sup>101</sup> . Carles Saldanya Beut, "Alady". *Rialles, llàgrimes i "vedettes"*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1965, pàg. 27.

El vestuari abandona el barroquisme vuitcentista per evolucionar cap al racionalisme simplificador i alliberador dels feliços anys vint. El cuplet es converteix, així, en un mirall de l'evolució de la imatge de la dona en aquests anys de canvis de mentalitat accelerats. Entre la nòmina de cupletistes que van tenir un determinat pes específic al Paral·lel, volem destacar Antonia La Cachavera, La Fornarina, Julia Fons, La Goya, La Goyita, Paquita Escribano, La Bella Chelito, La Bella Dorita, les germanes Conesa, Lolita Duran, Adelita Lulú, Luisita Estesó, Amalia de Isaura, Amalia Molina, Blanquita Suárez, Consuelo Hidalgo, Raquel Meller, Purita Montoro, Pilar Alonso, Mercè Serós, Ramoneta Rovira, Teresita Boronat, Teresita Pons, Pepita Iris, Pilar Bello, Alicia del Pino, Pepita Odena o la Zarina (o CZarina).<sup>102</sup>

A partir de les seves trajectòries podem construir el perfil d'un retrat robot de "la cupletista" que respondria a una dona jove, d'extracció social humil, o molt humil, com era el cas de La Fornarina o de la mateixa Raquel Meller, que accedeix a l'oportunitat de mostrar les seves gràcies dalt d'un escenari enfront d'un empresari de local modest i on comença a brillar i a atreure públic. L'origen de la dona en qüestió en molt poques ocasions s'aparta de la seva vinculació amb la prostitució. Fins i tot en el cas de les cupletistes que varen arribar a volar molt alt.

La "Chelito", o la "Bella Chelito", Consuelo Portella Audet (Placetas, Cuba, 1885 - Madrid, 1959)<sup>103</sup> va cantar títols molt suggerents com *La Pantorrilla*, *La noche de novios* o la coneguda *La pulga*<sup>104</sup>, que evidentment es cantaven amb tota una escenificació de sensualitat que eren les que valorava el públic, molt majoritàriament masculí, que deixava molt en segon terme altres consideracions artístiques. Després d'haver triomfat a Madrid, amb només

---

<sup>102</sup> . Es poden llegir les biografies de molts dels noms que citem a l'apèndix documental d'aquest estudi, pàg. 608. Unes biografies reconstruïdes a partir de diverses fonts bibliogràfiques i el "Fons Rull" de la Biblioteca de Catalunya. L'imitador "Vianor" recreà a l'escenari moltes d'aquestes figures, vegeu-ne un resum biogràfic, pàg. 690. I abans que ell el pioner Robert Bertin, pàg. 621.

<sup>103</sup> . La "Chelito", o la "Bella Chelito", Consuelo Portella Audet (Placetas, Cuba, 1885 - Madrid, 1959). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 619.

<sup>104</sup> . Sobre l'autor del famós cuplet, vegeu si us plau la biografia Pepe Gil, "Lo Chil" (? - Barcelona, 1923), pàg. 644.

quinze anys, debutà al Paral·lel, al Teatre Onofri (més tard teatre Condal) l'any 1903, i aquell mateix any va actuar al Saló Venus (al costat del Teatre Nou), al Teatre Circ Espanyol i al teatre Nuevo Retiro (Rambla de Catalunya). L'autor de novel·les eròtiques Joaquín Belda va retratar literàriament la vida de la Chelito a la narració *La Coquito* de 1915<sup>105</sup>, més endavant portada al cinema per el director Pere Masó (1975). La novel·la de Belda reflecteix l'origen humil i proper a la prostitució de la seva protagonista.

La Bella Dorita<sup>106</sup> també fugí de casa amb només quinze anys amb el qui després seria el seu primer marit; va debutar al Paral·lel amb només disset anys. La Dorita està considerada la primera cupletista en oferir al públic del Paral·lel un nu integral i de fet va ser empresonada durant uns dies el juny de 1932 per escàndol públic. Sebastià Gasch la va seguir des de les seves joventuts,

La Bella Dorita ha actuat darrerament a l'Eden Concert. Fa un quant temps que es parla molt de la bella Dorita en algunes penyes literàries. Alguns intel·lectuals, que descobriren Charles Spencer Chaplin, dit Charlot, deu anys més tard que el poble, acaben de descobrir la Bella Dorita amb el mateix retard. I no obstant, aquesta artista fa molt de temps que rutlla. Pertany a la vella guàrdia. Nosaltres fa uns deu o dotze anys que la coneixem. La recordem encara de quan feia pornografia a L'As, l'antic Madrid Concert, esdevingut ara Teatre Talia. I la recordem encara de més abans, quan, vingudes després de l'abracadabrant rumbista Granito de Sal, ella, la Condesita Zoe, la Lola Montiel i algunes altres inundaven el Paral·lel de sicalipsi.<sup>107</sup>

No és una experiència massa allunyada de “La Cachavera”<sup>108</sup>: Provenent de Madrid on les seves actuacions ja havien provocat intervencions de

---

<sup>105</sup> . Joaquín Belda, *La coquito*, Pamplona, Madrid: I. Peralta Ediciones, 1978.

<sup>106</sup> . La Bella Dorita, María Yáñez García (Cuevas de Almanzora, Almería, 1901 - Barcelona, 2001). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 620.

<sup>107</sup> . Sebastià Gasch, “La dansa i la cançó”, *Mirador*, núm. 165, 31/3/1932, pàg. 5

<sup>108</sup> . La Cachavera, Antonia Cachavera Aguadé (sense informació sobre les dates de naixement o de mort). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 625.

l'autoritat, s'instal·là a Barcelona, actuà al Còmic (1908) i a l'Olympia (1912), amb les sarsueles *Las doce de la noche* i *La reina del violinete*, actuacions que li valgueren tres multes de 500 pessetes a causa dels escàndols que provocà amb els seus balls (*Azuquiqui* o *La farruca*), amb els quals va posar de moda el *garrotín*, ball d'origen gitano que dominava a la perfecció. El desembre de 1912 fou detinguda a l'Olympia una altra vegada per escàndol i desobediència a l'autoritat, i condemnada posteriorment a dos mesos i un dia d'arrest major. A *El Diluvio* de desembre de 1912 es podia llegir aquesta notícia,

*El Diluvio*, 4 dic. 1912: Del Gobierno civil. Por faltas a la moral mientras estaban trabajando han sido multadas con 25 ptas. Las siguientes artistas: Raimunda Palma y Angeles Baró, del Royal Concert; Luisa España, del Moulin Rouge; Rosa Ferrer, de la Gran Peña y Asunción Posa, La Fregolina, de la Sociedad Mendizabal. Además han sido multadas con 100 pesetas, previniéndolas que en caso de reincidencia serán castigadas con toda severidad. La cupletista La Cachavera, que actualmente trabaja en el Salón Olympia, fue detenida y puesta a disposición del juzgado por haber insultado a varios agentes al ordenarle éstos que cesara de tomarse ciertas libertadas con el público.<sup>109</sup>

De fet aquest estira i arronsa entre l'autoritat i els locals d'espectacle que acullen a les cupletistes s'allargarà durant les tres primeres dècades del segle XX; el 1923 a la mateixa capçalera s'hi podia llegir una notícia semblant,

Multa a las artistas del Novelty por salir a escena sin mallas, aunque con pantalones, han sido multadas con 100 ptas. Cada una de las artistas del music-hall. A otra artista del mismo local se le ha impuesto una multa porque dejóse caer los pantalones en escena. El dueño también ha sido multado con 500 ptas.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> . *El Diluvio*, 4/12/1912

<sup>110</sup> . *El Diluvio*, 18/9/1923



I encara en una data tan tardana com 1932, al mateix diari, *El jefe superior de policia, Joaquín Ibañez, está firmemente dispuesto a reprimir con toda severidad la sicalipsis de los conciertos.*<sup>111</sup>

El cuplet, doncs, sobretot pel que fa a les dues primeres dècades del segle XX, quan encara hem de parlar d'un espectacle escènic dirigit a un públic masculí adult i amb un component eròtic-sexual fonamental, és un gènere escènic en què podem trobar nombrosos conflictes amb la legalitat, no només per temes de moralitat pública, sinó també per estar en contacte directe, o bé formar part de la marginalitat social i la delinqüència. Sovint aquestes cupletistes, especialment les que encara no tenien un gran nom eren amistançades dels “pinxos” o “valents” que vigilaven a l'entrada dels locals, homes amb la sang molt calenta i amb facilitat per treure la navalla.<sup>112</sup>

La nit del 27 de febrer de 1906, la cupletista Teresita Conesa<sup>113</sup> fou ferida de mort per arma blanca pel germà de la cantant Zarina (o Czarina)<sup>114</sup>, nom artístic de Manolita González Muñoz, la qual, segons les cròniques de l'època, mantenia una virulenta picabaralla professional amb les dues germanes Conesa.<sup>115</sup> A partir d'aquell moment, la fama de Maria, de només catorze anys, va anar en augment, i va aconseguir un gran èxit amb la sarsuela *La gatita blanca*, una humorada lírica en un acte i tres quadres, amb nombrosos cuplets de caràcter sicalíptic (amb llibret de José Jackson Veyán i Jacinto Capella, i música d'Amadeu Vives i Gerónimo Giménez), estrenada al Teatre Tívoli (22 de març de 1906). Maria Conesa interpretava el paper de Luisa, una cupletista de

---

<sup>111</sup> . *El Diluvio*, 25/3/1932

<sup>112</sup> . Per fer-se una idea de la natura d'aquests personatges es pot llegir el capítol “La muerte del Aragonés a manos de la cuadrilla del Nelo” dins Miquel Badenas i Rico en el seu llibre, *El Paralelo. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona: Amarantos, 1993. Pàgs., 225-238. Podeu consultar també les memòries de Lluís Millà, on relata la seva experiència personal al capítol XIII “Actuo d'actor aficionat. Faig d'aprenent de pinxo”, Lluís Millà, *op. cit.*, pàgs. 70-77.

<sup>113</sup> . Germanes Conesa: Maria Dorotea Conesa Redó, *Gatita blanca* (Vinaròs, 1893 - Mèxic, 1978), i Teresa Conesa Redó (Vinaròs, 1890 - Barcelona, 1906). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 631.

<sup>114</sup> . Czarina (o Zarina), Manolita González Muñoz (?-?), Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 619.

<sup>115</sup> . Miquel Badenas, *op. cit.*, pàg. 191.

sobrenom La gatita blanca. Veiem doncs com el món líric recull la temàtica del cuplet i les cupletistes que són en aquelles dues primeres dècades del segle XX autèntiques celebritats.

A partir de 1912 les condicions de l'evolució social i històrica catalana permeten l'infantament del cuplet català. Com esmentàvem més amunt a partir de les figures de La Fornarina i sobretot de la Raquel Meller, el cuplet en castellà comença a ser un gènere ofert a un públic més ampli. També esmentàvem més amunt que, en bona mesura, la cultura escènica manifestada a l'avinguda del Paral·lel des del moment de la conformació de la seva oferta espectacular té una matriu espanyola, però al llarg de la dècada de 1910 es consolida una oferta espectacular en català. Així doncs primer hi ha un procés de diversificació de públic a partir d'una "suavitació" del cuplet; naturalment continua el gènere amb les seves característiques inicials de provocació sexual en molts locals del Paral·lel, però simultàniament comença a prestigiar-se socialment amb el concurs d'aquestes dues artistes, ràpidament imitades, per tot arreu, que aporten unes lletres més elaborades, subtilitat, insinuació, i comencen a desterrar el gest barroer i explícit.

És en aquest context que el cuplet català comença a desplegar-se, de la mà d'un seguit d'artistes que tindran tot un altre perfil. Pilar Alonso (Maó, 1897 - Madrid, 1980)<sup>116</sup>, per exemple. Provenent de Menorca, amb el suport del seu pare, es traslladà a Barcelona i debutà al Salón Doré (més endavant, Teatre Barcelona), sense gaire èxit, per la qual cosa tornà a Maó, on va continuar la seva preparació musical. Veiem, doncs, que en aquest perfil de cantant de cuplets sí que hi ha una preocupació pel seu nivell musical en termes interpretatius. Més endavant, va tornar a Barcelona, i va estrenar al Teatre Eldorado (plaça de Catalunya) el popular cuplet *Les Caramelles* (1919), amb música de Càndida Pérez i lletra de Joan Misterio (pseudònim de Joan Casas Vila)<sup>117</sup>, amb el qual va assolir un gran èxit. També estrenà *Nena*, de Pedro

---

<sup>116</sup> . Pilar Alonso i Moll (Maó, 1897 - Madrid, 1980). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 612.

<sup>117</sup> . Joan Misterio (Barcelona, 1886 - 1925). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 662.

Puche i Joaquim Zamacois, en castellà, si bé s'especialitzà en la interpretació del cuplet català. Va ser molt apreciada pel públic del Paral·lel, malgrat el regnat de Raquel Meller i la Bella Chelito. Després d'una curta estada a Madrid, sense gaire èxit, continuà la seva carrera a Barcelona, on popularitzà cançons com *Els Tres Tombs*, *Marieta de l'ull viu*, *La balladora*, etc. Pilar Alonso representa la definitiva penetració del gènere del cuplet català entre la petita burgesia i les classes benestants catalanes. Molts anys després seria recordada en articles a la revista *Mirador*, per periodistes com Andreu Avel·lí Artís,<sup>118</sup> que li reconeix l'absoluta hegemonia en l'època daurada de la interpretació del cuplet en català, tot i que altres periodistes de la mateixa revista com Jaume Passarell qüestionaran la incidència real del cuplet català, titllant la seva època de vigència de moda passatgera,

Qui no recorda l'epidèmia del futbol i tantes altres? Si la del cuplet va durar més que cap, fou perquè els barcelonins, un xic amants de barrejar les coses, hi tiràrem un polset de catalanisme.<sup>119</sup>

Tenim tot un gran bloc d'aquest estudi dedicat a fixar la posició de la revista *Mirador* i dels seus col·laboradors envers el fenomen de la cultura escènica popular manifestada al Paral·lel.<sup>120</sup> En qualsevol cas sembla que estem en condicions de desmentir les observacions de Passarell o Artís, per poder afirmar que el fenomen del cuplet en català va anar més enllà de la figura de Pilar Alonso i "d'una voga passatgera".

Lola Duran<sup>121</sup> germana del músic i compositor de cuplets Duran Vila, als setze anys va debutar com a cançonetista al Paral·lel (Arnau, maig de 1913), tot interpretant cançons catalanes i cuplets, gènere que durant cinc anys popularitzà

---

<sup>118</sup> . Andreu Avel·lí Artís i Tomàs, "L'escena castissa", *Mirador* 16/6/1932 núm. 176, pàg. 5.

<sup>119</sup> . Jaume Passarell, "Gent del Paral·lel. L'Alfons G. Tormo", *Mirador*, núm. 20, 13/6/1929, pàg. 5

<sup>120</sup> . Vegeu el capítol "La mirada de *Mirador* sobre el Paral·lel. Historiar un rebuig" en aquest mateix estudi.

<sup>121</sup> . Dolors Duran i Vila (Sabadell, 1897 - ?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 637.

amb les seves actuacions en nombrosos teatres i cafès concert. Es tracta d'actuacions serioses, allunyades de la frivolitat que imperava als locals del Paral·lel i on posava l'accent en la seva qualitat vocal. Va ser una de les pioneres a donar a conèixer nombrosos cuplets i cançons catalanes (juntament amb Pilar Alonso i Mercè Serós), i va obtenir uns èxits extraordinaris amb la que es considera una de les seves millors interpretacions: *Les Caramelles*, que féu conèixer a Madrid (1918), al Marroc i a Portugal. El cas de *La Goyita*<sup>122</sup>, que també va incloure en el seu repertori, orientat envers a un públic també més ampli, cuplets que esdevingueren força famosos com *La mare*, amb música de Joan Costa i Casals i lletra del gran productor de revistes dels anys vint Manuel Sagrañes i que molts anys després interpretaria el cantant melòdic Dyango,

El nen és petit i, mig adormit, / la mare se'l mira / i, junts al bressol, / no el deixa mai sol. / Joiosa sospira / i, vetllant el seu somni amb amor, / El meu fill val un món i un tresor / i de tot cor li canta amorosa. / Fes nones, reiet, / fes nones fill meu, / que ets un angelet / que m'ha enviat Déu. / El besa a la cara, / el besa al front, / petons d'una mare "lo" més gran del món. / El nen és més gran. / La mare plorant / No surtis de nit / i fuig dels brogits, treballa i estudia. / I tapant-li els defectes que té, / l'aconsella amb "carinyo" i el guia / pel camí del treball i del bé, / que és el que ella desitja i ansia. / Perdona, fill meu, / però jo t'haig de dir / que el meu cor et veu / per molt mal camí. / Qui mal t'aconsella, / deu ser un ningú, / fes cas d'una vella / que sols viu per tu.. / Veient-te perdut i tot despreciat, / perquè no has vingut / aquí al meu costat? / No abaixis la cara, / aixeca el front, / que et queda una mare, / "lo" més gran del món.<sup>123</sup>

Podem veure la “blancor” d'aquestes lletres en comparació amb la picantor o l'agosament sexual de les lletres dels cuplets en el seu origen i així

---

<sup>122</sup> . “La Goyita”, Pepeta Ramos i Ramos (Barcelona 1890-1970). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 646.

<sup>123</sup> . Lletra de *La mare* de Manuel Sagrañes, música de Joan Costa. Com a curiositat es pot esmentar que Joan Costa i Casals (1882-1942) fou el compositor de la música de l'himne de la legió *El novio de la muerte* amb lletra de Fidel Prado Duque.

entendre millor el canvi operat en les audiències. En aquest cabàs de noves intèrprets amb nou perfil més “domesticat” podríem incloure Ramoncita Rovira<sup>124</sup> o Pepita Odena<sup>125</sup>, cas a banda són artistes d’una altra volada com Amàlia d’Isaura<sup>126</sup> o Mercè Serós<sup>127</sup>. La Isaura s’especialitzà, com a cançonetista, en el «maquietisme»; és a dir, interrompia les cançons introduint recitatius i hàbils monòlegs tot dialogant amb el públic. Introduïa l’humor en les seves interpretacions musicals a partir de l’actualitat política (es declarava *bolxeviquista*, enmig del furor que provocà la Revolució Soviètica). Amadeu Vives li dedicà les seves *Cançons epigramàtiques* (1916), una col·lecció de dotze cançons per a veu i piano amb textos de diversos poetes espanyols dels segles XVI i XVII (Góngora, Quevedo, Cervantes, Bretón de los Herreros, etc.). Santiago Rusiñol també li dedicà el monòleg «La minyona suïcida», que interpretà al Teatre Novetats (gener de 1919). Als teatres del Paral·lel fou estrella de programes de varietats a l’Olympia (1928) i al Teatre Nou (1936). Per la seva banda la Serós ja s’inicià en locals del centre com el Salon Doré i El Dorado i feu breus incursions al Paral·lel, però ja als anys trenta (Olympia, 1931; Victòria 1934).

La cultura popular en llengua catalana tenia fins aquell moment uns referents que amb prou feines s’escapaven de la petja de la música de Clavé, el teatre de Frederic Soler i el periodisme satíric de *L’Esquella de la Torratxa* (som esquemàtics i injustos). *Papitu*<sup>128</sup>, una revista satírica, i durant un llarg període eròtica, fonamental per entendre el sentit popular català de començaments del segle XX, va participar de manera entusiasta en l’eclosió del cuplet català amb concursos de lletres i publicacions d’almanacs que deixen constància de la vitalitat del gènere i del seu èxit. La connexió entre els darrers representants del modernisme i la bohèmia barcelonina il·lustrada propiciarà un intent de portar el català als ambients on s’estan confeccionant els productes de consum cultural

---

<sup>124</sup> . Ramoncita Rovira (La Fuliola, Urgell ¿ - ?). Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi, pàg. 675.

<sup>125</sup> . Pepita Odena (?- ?). Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi, pàg. 667.

<sup>126</sup> . Amàlia de Isaura Pérez (Madrid, ? - 1971). Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi, pàg. 651.

<sup>127</sup> . Mercè Serós (Saragossa, 1900-Barcelona, 1970). Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi, pàg. 680.

<sup>128</sup> . Lluís Solà i Dachs, *op.cit.* En el seu estudi Solà parla d’un tiratge que arribaria a sobrepassar la xifra de 40.000 exemplars, pàg. 24.

Viladomatmassiu, testimoni de la transformació de la cultura popular en cultura popular urbana, i on es voldran conjugar les virtuts artístiques amb les virtuts patriòtiques. És en aquest sentit que cal llegir el lletrista Rossend Llurba, el principal impulsor del cuplet en català, a la revista *De tots colors*:

No hi heu pensat mai, amics meus, en la victòria que representaria per a la nostra raça, la constitució d'un music-hall català? Jo crec que aquest gènere d'art alegre i deliciosament captivador, faria un gran bé dintre els nostres costums un xic massa austers i donats al transcendentalisme. És cert que el nostre caràcter no és donat gaire en aquestes menes de frivolitats, però jo os ben asseguro que el dia que sapiguem desprendre de certs convencionalismes que forsosament ens fan apàtics davant la manera de sentir d'altres pobles tan cosmopolites i un xic més galants que el nostre, la causa santa de la nostra pàtria haurà donat un gran pas.<sup>129</sup>

Encara defensarà en altres publicacions la necessitat del cuplet en català tot parlant de posar, *dintre l'ambient dels teatres on es cultiven les varietats, "una guspira d'art i de catalanitat, sobretot en llocs on aquests dos sentiments hi eren poc menys que desconeguts"*. I afegeix, *Catalunya pot estar satisfeta d'aquest expandiment de la cançó nostra, per quan fins ara únicament era possible oir cantar en nostre idioma a cors i orfeons, mai tan assequibles per a popularitzar les notes de llurs cants com els teatres on es cultiva el gènere frèvol, i que precisament per sa mateixa frivolitat, és com els públics de totes menes ho acolleixen amb major complaença.*<sup>130</sup>

Miquel Poal Aregall, en el seu pòrtic a *El llibre del cuplet català*, de 1919, ens diu:

El nostre poble, que escoltava amb indiferència el seguit de cuplets castellans grollers de lletra i poca-soltes de música, s'ha

---

<sup>129</sup> . Rossend Llurba, "Del Boulevard Paralel. Music Hall català", Revista *De tots colors*, V: 243 (1912)

<sup>130</sup> . Citat per Joaquim Molas i Enric Gallén, *op. cit.*, pàg. 310.

entusiasmats amb el cuplet català àgil i maliciós. És per això que pot dir-se avui que el cuplet català té la vida assegurada. Cal, però, que tinguin enteniment els que vulguin conrear aquest art. Que pensin que no és fàcil triomfar-hi. I que pensin que temps a venir, si el nostre cuplet s'abarraganava, ells en foren responsables. I no fora petita la responsabilitat d'haver contribuït a escampar lletres i tonades que evidentment servirien per a envilir el nostre poble.<sup>131</sup>

El cuplet català fou defensat com un tipus de cançó que podia educar els sentiments de les classes populars alimentant els instints patriòtics. Amb el cuplet en català, la cançó catalana fa el salt de l'època preindustrial, bucòlica i tradicionalista cap a la modernitat. Els temes ja no són l'amor filial, la família, els localismes naturals, els aplecs..., sinó els tramvies, l'autobús, l'Exposició Internacional, el sindicalisme, l'enllumenat públic, la corrupció política, l'urbanisme, però també és clar l'amor carnal, etc. Els grans creadors de les lletres dels cuplets en català van ser, principalment, l'esmentat Rossend Llorba i Joan Casas Vila, que signava amb el pseudònim de Joan Misterio, i els seus compositors musicals més significats foren Vicens Quirós, Càndida Pérez, Joan Suñé, Joaquim Zamacois o Llorenç Torres Nin (mestre Demon),<sup>132</sup>

Jo he fugit de Vilafàstics / un poblet de mala mort / i he vingut a  
Barcelona / ha provar si aquí faig sort./ Jo diré que sóc anglesa /  
vàries cases buscaré / per ser "mis" / acompanyanta de les  
senyoretetes "bé" / Com que só molt eixerida / com hi ha món, / ja  
he après l'enraonar / d'allà London. / Jo vull ser "mis", "mis",  
"mis", / parlar l'inglès, yes, yes, / i fer la dandy / que a mi em  
serveix. / Quin compromís, mis, mis, / si algun pagès, yes, yes, /  
de Vilafàstics / em descobreix./ Tinc d'inglesa / ben bé el tipo. /  
Talment semblo de London./ Sèria i molt encarcerada / tota tiesa

---

<sup>131</sup> . Miquel Poal-Aregall, "Pòrtic" dins *El llibre del cuplet català*, Barcelona: Biblioteca Bonavia, 8. Miquel Poal-Aregall (Sallent, 1894-Barcelona, 1935) esdevindria amb el temps uns dels autors de més èxit al Paral·lel i bona part de la seva obra es comentada en el següent bloc d'aquest estudi "La mirada de Mirador. Historiar un rebuig".

<sup>132</sup> . A l'apèndix biogràfic podeu trobar algunes de les biografies de tots aquests compositors.

vaig pel món. / Per semblar una "mis" de veres / m'he comprat  
impertinents / i aquest barret que porto / és anglès i no l'entens. /  
És el colmo fer d'inglesa / quan jo sé / que el meu pare / d'allò  
més "inglesos" té. / / Jo vull ser "mis", "mis", "mis", / parlar  
l'anglès, yes, yes, / i fer la dandy / que a mi em serveix. / Quin  
compromís, mis, mis, / si algun pagès, yes, yes, / de Vilafàstics /  
em descobreix. / Després de dinar el diumenge / vaig anar al moll  
a les tres / bo i veient allà un marino / que el vaig prendre per  
anglès. / Jo li deia: "Tennis, mister, encender". I em contestà: / "no  
tinc mistos per encendre / que he deixat jo de fumar". / Jo que em  
creia que era anglès / va resultar / que ni el noi de Tona n'és més  
català. / Jo vull ser "mis", "mis", "mis", / parlar l'anglès, yes, yes, /  
i fer la dandy / que a mi em serveix. / Quin compromís, mis, mis, /  
si algun pagès, yes, yes, / de Vilafàstics / em descobreix.<sup>133</sup>

Veiem doncs la celebració de la ciutat, la celebració de la llibertat,  
l'obertura a un món nou que necessàriament passa per la gran urbs, on allò que  
té més prestigi és el que ve de l'estranger i allò que s'assimila a tot allò antic,  
depassat per la història i rònc té a veure amb l'entorn rural. L'humor picant  
també és present en aquest cuplet de Juan Misterio i música de Joan Viladomat i  
Santos Ferry,

I un jove fuster / que està al meu carrer / de veres m'estima. /  
Doncs al veure'm tan primeta / li faig perdre la xaveta. / Ell diu ab  
raó / que semblo un llistó / de fusta molt bona. / I demora que  
s'inflama / me fa festes / i així exclama, aiii! / Alça Quima, / que  
ets més prima que una llima, / però ja saps que se t'estima. / Creu-  
me Quima, bella Quima, / Sant Josep, es veu ben clar, / que el  
ribot hi va passar. / Quima, Quima. / Si anem a ballar / jo m'hi  
haig d'enfadar / puix tant se m'acosta, / que s'ajunta com la pega /

---

<sup>133</sup> . *Jo vull ser miss*, música de Joaquim Zamacois (Vegeu un resum biogràfic del compositor a l'apèndix, pàg. 696), lletra de Joan Casas Vila, Joan Misterio. La web de Catalunya Ràdio disposa d'un fons documental <http://www.ccma.cat/catradio/alcarta/el-parallel-1894-1939/jo-vull-ser-miss/audio/677918/> (enllaç consultat 10/7/2016)



i la brusa em rebrega. / Però el molt trapasser / em diu "deixa fer,  
/ Quimeta estimada, / i no siguis tan adusta / perquè jo no sóc de  
fusta." / Alça Quima, / que ets més prima que una llima, / però ja  
saps que se t'estima. / Creu-me Quima, bella Quima, / Sant Josep,  
es veu ben clar, / que el ribot hi va passar. / Quima, Quima.<sup>134</sup>

La cupletista esdevé un personatge habitual en peces teatrals o parateatrals del Paral·lel, és l'exemple d'una dona que ha trencat amb els rols habituals d'esposa i dona i esdevé una dona moderna, però que no necessàriament vol dir feliç. És el cas del personatge inventat per Joaquin Montero en clau d'humor, "La Paralela", una noia sense massa llums que vol esdevenir cupletista per fer diners fàcils i estar envoltada d'homes al servei de la seva bellesa i el seu art.<sup>135</sup> Més tard també Manuel Fontdevila i Lluís Capdevila, amb obres que podríem incloure dins del gènere del drama realista del Districte V, que veurem més endavant, van estrenar dues peces de gran èxit, *L'auca de la cupletista* i *Les dones del Music-Hall*<sup>136</sup>, on també apareix la figura de la cupletista, però aquí en forma dramàtica. Però ultra aquests exemples, la presència del cuplet en la societat catalana del període va estar assegurada, més enllà dels escenaris, per l'emergent indústria fonogràfica, la ràdio i el cinema.<sup>137</sup>

---

<sup>134</sup> . *Alça Quima*, música de Joan Viladomat i Santos Ferry, lletra de Joan Casas Vila, Joan Misterio. <http://www.ccma.cat/catràdio/alacarta/el-parallel-1894-1939/alca-quima/audio/678165/> (enllaç consultat 10/7/2016)

<sup>135</sup> . Vegeu si us plau, Joaquin Montero, *La Paralela*, Barcelona: Llibreria Milà, 1916; *La retirada de la Paralela*, Barcelona: Llibreria Milà, 1916.

<sup>136</sup> . Manuel Fontdevila i Lluís Capdevila, *L'auca de la cupletista*, Barcelona: La escena catalana, núm. 51, 1920 ; dels mateixos autors, *Les dones del Music-Hall*, Barcelona: La escena catalana, núm. 57, 1920.

<sup>137</sup> . Sobre la difusió del cuplet en les nous mitjans de reproducció audiovisual: "Hacia la industrialización de la canción", Serge Salaün, *op. cit.*, pàgs. 139-166.

## 1.3 Pantomima, drama social, teatre polític i melodrama

### 1.3.1 Pantomima

Mentre el Paral·lel, a peu de carrer, encara és firaire, gitano i flamenc, el gènere que triomfa al primer gran teatre que s'hi havia instal·lat, el Teatre Circ Espanyol, és la pantomima. Herois muts i romàntics, pierrots amb la cara pintada de blanc, enfrontats a adversitats que els superen, davant les quals sovint només resta la possibilitat de la dignitat, l'honor i la integritat moral, que sempre preferiran amb menyspreu per la pròpia vida. Models exemplars, allunyats en l'espai i el temps del dia a dia del públic que gaudeix de les seves peripècies, però amb un fil que connecta amb el seu concepte de vida, la lluita contra la dificultat. Com escrivia Mario Verdaguer,

El pierrot Onofri tenía para el público una significación bien precisa, ya que se había convertido en la mismísima creación de los espectadores, que veían en aquel personaje sonriente, pero triston, generoso y simpático y casi siempre desgraciado, el símbolo de su propio destino.<sup>138</sup>

En aquest sentit cal llegir les línies que Luís Cabañas Guevara dedica al “Pierrot del Paral·lel”,

El pueblo amaba al héroe, deseaba serlo y lo encontraba personificado en Pierrot, que dejaba siempre una reconforntante melancolía y no la amarga decepción de Charlot. Algunos han querido hacer paralelos Pierrot y Charlot; los dos llenos de encanto y desventura, como el pueblo que los ama; però hay en Pierrot un aliento de energía, un ramalazo de heroísmo, que no se encuentra en Charlot, demasiado triste para que las gentes sencillas de la calle lo transformen en mito. Este héroe de cada

---

<sup>138</sup> . Mario Verdaguer, *Medio siglo de vida barcelonesa*, Barcelona: Editorial Barna S.A., 1957, pàg. 346

día, mago del gesto, que recogía el espíritu poético de evasión del público, era un muchachote sencillo, franco, decidido, sosegado y a un tiempo inquieto, que al terminar la velada abandonaba el Español y echaba a andar a la ventura para ver, como él decía, para sorprender la realidad y llevarla a escena. Por su espíritu, por su obsesión de trabajo, por su sensibilidad, era pueblo, y como respondía a esa aspiración de esplendor y de aventura que hay en las almas elementales, el pueblo lo quería y se lo mostraba, en sus paseos nocturnos, con esa alegre adhesión, con que el pueblo señala a sus favoritos. Años después, en 1930, Séverin, el mimo francés, sucesor de Debureau y de los Rouffe, en “Souvenirs d’un Pierrot”, hará el elogio de los Onofri, y concretamente de Oteló Onofri, el Pierrot del Paralelo, como uno de los que más sutilmente consiguieron ahondar en la psicología pierrotesca.<sup>139</sup>

El mim Ventura Ibáñez<sup>140</sup> recordaria molts anys després, a les pàgines de la revista *Mirador*, el seu debut a Barcelona l’any 1891, al costat dels seus germans i del mim Enric Adams<sup>141</sup>, en un article signat pel periodista d’escena Joan Tomàs.<sup>142</sup> Llavors s’estrenaven tots ells com a comparses de la companyia dels Onofri al Palacio de Cristal del carrer del Gínjol, on després es va situar la taverna La Buena Sombra. De fet, els Onofri ja hi havien actuat l’any 1889. Així doncs, quan aquesta companyia va aterrar al Teatre Circ Espanyol l’any 1898, ja duia un llarg recorregut en el seu bagatge pels teatres de Barcelona, on havien fet estada al Teatre Circ Barcelonès del carrer de Montserrat, entre altres sales. En un article complementari Jaume Passarell, publicat posteriorment, el mim Argelagués, que havia estat membre de la companyia d’Ibáñez i dels Onofri, present també a la conversa al costat d’Ibáñez i de Tomàs, detallava les posades

---

<sup>139</sup> . Luís Cabañas Guevara, *op. cit.*, pàgs. 41-42.

<sup>140</sup> . Bonaventura Ibáñez (Barcelona 1876-Barcelona, 1932). Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi, pàg. 650.

<sup>141</sup> . Enric Adams (Barcelona, 1873 - ?). Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi pàg. 608.

<sup>142</sup> . Joan Tomás, “Vint anys de pantomima. Ventura Ibáñez”, *Mirador*, 7/8/1930 núm. 80 pàg. 5

en escena de la pantomima al tombant de segle XIX i XX dotades d'una gran espectacularitat,

Tot i el convencionalisme del gènere, tot i l'exageració de l'assumpte melodramàtic, portada fins al capdamunt, la presentació talment es feia com si es tractés d'obres de gran envergadura. N'hi havia, com per exemple *El Sitio de Gerona*, representada més de quatre-centes vegades, en la qual sortien a escena, entre actors i comparses, més de dues centes persones, i encara hi havia lloc per a encabir-hi canons, muralles, etc. Imagineu-vos l'esforç que representa fer moure bé tot aquest personal, per tal de donar una sensació de realitat al públic. I consti que la major part de les pantomimes que es representaven eren a base de fer moure en escena unes grans masses, de vegades a velocitats vertiginoses, car l'obra era de quatre o cinc actes i es descabdellava en divuit o vint quadros. Pel que es refereix a la presentació de les obres, pot dir-se que mai com a l'època de la pantomima s'havien representat millor. No s'hi planyien els diners, Els Onofris igual que els Ibàñez, per bé que professionals, eren uns enamorats de l'ofici. Una de les feines en les quals es mostraven insuperables fou la d'empescar-se trucs escènics. Això és el que ens explica l'Argelagués, ex-actor de la companyia dels Onofris i dels Ibàñez, amb un català barrejat de francès de Marsella i vestit molt diferent de la fotografia, que reproduïm, dels seus bons temps.

-Mireu, Al *Registro de la Policía*, Pedro donava una ganivetada al seu germà, l'esmolet, que és coix, després d'una baralla (...) el ganivet clavat i la sang que li rajava abundant i li xopava la camisa. El públic s'alçava del seient, increpat a Pedro: “Mata!!... Assassí !... Criminal !... Lladre!...”. Era un escàndol formidable. Doncs bé. La cosa anava així. L'actor encarregat del paper de coix duia, lligat al cos, un cinturó en el qual anava aplicada una peça de suro i a sota d'aquesta una bosseta de carmí. El ganivet, que

semblava de molles i de fulla llarga i refilada, era trucat. Hi havia dues fulles, col·locades en forma de trípod. En el moment d'ésser clavada la fulla es partia en dos trossos. En ésser clavat al suro la bosseta col·locada des sota es rebentava i la sang li sortia a raig fet del costat.<sup>143</sup>

Però, qui eren els Onofri? Els Onofri eren una *troupe* familiar d'origen marsellès, liderada pel seu primer actor, Otelo Onofri, un dels fills mascles del pare de família, Temístocles, i germà d'Aquiles, Poliuto, Telémaco i Orestes.<sup>144</sup> Otelo tenia, a més, dues germanes, Andrómaca i Argia. Tots noms artístics, és clar. Per Setmana Santa programaven *La tragedia del Gòlgota* i per Tots Sants, *Don Juan Tenorio*, amb gest i expressió, sense ni una paraula. El seu repertori, però, no es quedava aquí, sinó que era extensíssim, gairebé tot de fulletó, i constantment renovat, perquè també seguien l'actualitat. Després de la mort de Dominguín, van representar *La muerte del torero*, i després de la guerra de Cuba, *Cubana o la muerte de Maceo*. Van mimar textos catalans: *Dom Joan de Serrallonga*, per exemple, on el pierrot Otelo feia un Fadrí de Sau deliciós segons la crònica inèdita de Llurba, o *Morir per la pàtria*, al final del qual Telémaco representava amb mímica el cèlebre monòleg d'Àngel Guimerà *Mestre Olaguer*. Els Onofri ho feien tot: decorats, vestuari i efectes especials enlluernadors, incloent-hi explosions. «Que parli!», cridava el públic, enfervorit, a Otelo. L'actor acabava sense trencar el silenci sagrat del mim i, al final de les seves funcions, dedicava un parlament d'agraïment als espectadors en el seu català amb accent francès. El mes de maig de 1903 es van traslladar al Teatre Onofri (després Condal), però allà va començar la seva decadència. Rossend Llurba recorda en la seva crònica sobre el primer Paral·lel què va significar la pantomima durant aquells anys i assenyala com era d'especialment entusiasta el galliner,

(...) presentaban sus espectáculos con tal alto sentido de arte y realidad en relación con la época que el público sentíase sobrecogido y entusiasmado, llenando el teatro al final de cada

<sup>143</sup> . Jaume Passarell, "Trucs escènics de la pantomima" *Mirador*, 21/8/1930, núm. 82, pàg. 5.

<sup>144</sup> . Onofri, Vegeu un resum biogràfic de la companyia a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 668.

función de vítores y aplausos, hasta terminar con el clásico ¡c'hable! Lanzado desde la galería, que obligaba a Otello a adelantarse a las candilejas para decir, en un catalán de marcada acentuación francesa, su consabida frase de agradecimiento “Respectable públic, moltes gràcies! (...) Guimerà i Enric Borràs van ser assidus dels Onofri. Es va fundar una Agrupación Onofri, amb pintors, escriptors, músics i actors i cantants. El músics que feien les partitures pels Onofri foren el mestre Cubells i el mestre Ferrer.<sup>145</sup>

Sobre l'entusiasme que els mims despertaren en aquest Paral·lel de finals del XIX i començaments del XX, Passarell va escriure dècades després a *Meridià*,

La pantomima fou una mena de religió paral·lelística. Tenia devots aferrissats i àdhuc fanàtics. I els Onofri i els Ibáñez comptaven amb admiradors entusiastes que els aplaudien, no solament al teatre sinó també quan passaven pel carrer, i que estaven molt orgullosos d'ésser amics o coneguts seus.<sup>146</sup>

El 1898 es podia assistir a una funció sencera del *Circo Español* per 20 cèntims, tal vegada amb l'afegit d'un melodrama o d'una sarsuela, o només a la pantomima per 15, mentre que el preu d'entrada a d'altres teatres més centrals oscil·lava entre els 25 i els 50 cèntims. Aquest era un preu d'accés al teatre i als seients que no eren de pagament, ja que a Barcelona era costum pagar el seient apart si estava numerat.

A Barcelona i al Paral·lel l'estrella del mim encara va perdurar uns quants anys, de la mà de professionals com Enric Adams, Joan Carbonell,<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> . Rossend Llurba, *op. cit.*, pàg. 25.

<sup>146</sup> . Jaume Passarell, “L'ànima del Paral·lel IV” *Meridià*, 20/5/1938, núm. 19, citat de Jaume Passarell, *Bohemis, pistolers anarquistes i altres ninots* Barcelona: Acontravent, juny 2010, pàg. 92.

<sup>147</sup> . Sebastià Gasch recorda altres títols d'altres companyies com ara la troupe dels Carbonell-Rodríguez (*Remordimiento de un padre o Los hijos del trabajo*, 1905), o la d'Adams e Ibáñez

Laureano Borau, *Sucre*, o els esmentats Ventura Ibáñez i Argelagués. La major part d'aquests artistes, com hem vist, s'havien format amb els mateixos Onofri, i més tard van fundar companyies pròpies que van fer estades a l'Arnau, al Trianon o al Soriano, fins que, misteriosament, després de la Setmana Tràgica de 1909, el gènere es va extingir, com si la ciutat hagués perdut per sempre aquell punt d'innocència que es demana a l'espectador de pantomima.

### 1.3.2 Drama social i teatre polític

Els pierrots eren herois muts que patien injustícies. Quan els herois van començar a parlar al Paral·lel, es van sentir sentències com aquesta:

Jamás un pueblo podrá llamarse libre, mientras su vecino gima en la esclavitud. No basta que un hombre se considere dichoso... Es preciso que lo sea su compañero. No basta que un pueblo sea feliz, ha de serlo también el pueblo fronterizo. Así se borran las diferencias. Así desaparecen las castas, se igualan las leyes, palpitan al unísono todos los corazones y se llega al cumplimiento del ideal cristiano, el más hermoso y fecundo que cabe dentro del espíritu. ¡La humana fraternidad!<sup>148</sup>

És la veu del dramaturg José Fola Igúrbide<sup>149</sup>, camuflada en Octavio, un dels personatges de la seva peça, *El Cristo moderno*. Fola és un personatge curiós, matemàtic prestigiós amb estudis de gran volada en aquella època i a més guitarrista excel·lent. Procedent del País Valencià es va instal·lar a Barcelona on varen ser estrenades moltes de les seves peces dramàtiques. La faceta de dramaturg és la que el feu més conegut i reconegut, perquè les estrenes de les

---

(*Los misterios de Barcelona*, adaptació escènica d'una novel·la fasciculada de gran èxit). També esmenta com molts d'aquest mims foren reciclats per l'emergent indústria del cinema. Sebastià Gasch, *El Molino*. Barcelona: Dopesa, 1972, pàg. 21.

<sup>148</sup> . José Fola Igúrbide, *El cristo moderno. Drama moral y filosófico en cinco actos*. Biblioteca "Teatro Mundial", Barcelona: Felix Costa Impresor, 1916, pàgs 82-83.

<sup>149</sup> . José Fola Igúrbide (18?, Castelló-1918). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 638.

seves peces generalment tenien una magnífica acollida de públic; un públic d'altra banda molt receptiu als missatges polítics i als valors morals continguts en aquestes obres. Així ho recordava Sebastià Gasch en el seu llibre sobre el Paral·lel i El Molino,

La acción se desarrollaba en Rusia (...) Sus arengas a los obreros, sus increpaciones a los duques zaristas, levantaban a los espectadores de la butaca y hacían derramar abundantes lágrimas a las mujeres. Cada representación de *Cristo moderno* equivalía a un mitin.<sup>150</sup>

També aquests, doncs, són herois revoltats contra un món injust, però ara ja no eren muts, havien articulat un discurs. Un discurs ben travat que anava dirigit a despertar passions que, literalment, es desbocaven a platea amb intervencions directes dels espectadors, que aturaven funcions per agredir els malvats i defensar els bons. El públic del Paral·lel és un públic que intervé, com recorda Gasch, en tots i cadascun dels gèneres escènics no és un públic passiu, ni és un públic reflexiu, és un públic actiu i prova d'això són els nombrosos documents que ens han quedat al respecte.<sup>151</sup> Però més enllà encara, enlloc com al Paral·lel podem veure com el conflicte social puja a escena, un conflicte social que, com demostra Joan Tomàs Martínez i Grimalt<sup>152</sup> en un estudi recent,

---

<sup>150</sup> . Sebastià Gasch, *op. cit.* pàg. 16.

<sup>151</sup> . A les memòries de l'Alady hi trobem una anècdota divertida al respecte. Carles Saldanya Beut, "Alady", *op. cit.*, pàg. 52-53. A l'exposició sobre el Paral·lel, *El Paral·lel 1894-1939 Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Comissariada per Eduard Molner i Xavier Albertí al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que es va poder veure entre els mesos d'octubre de 2012 i febrer de 2013, es mostrava una pintura de Francesc Domingo *Apolo Palace* (1933), que contrastava amb un seguit d'anecdotes que explicaven la interpel·lació del públic als artistes del Paral·lel. L'obra de Domingo és una idealització de l'oci de les classes populars, on el públic obrer contempla reflexivament l'actuació d'una cupletista. La pintura està recollida al catàleg de la mateixa exposició *Paral·lel 1894-1939* Barcelona: CCCB i Diputació de Barcelona, 2012, pàg. 165.

<sup>152</sup> . Joan Tomàs Martínez Grimalt ha dedicat la seva tesi doctoral a demostrar la presència del conflicte social en el teatre català, i per fer-ho a treballat sobre la base de més de 100 textos dramàtics d'origen i procedència diversa. A les conclusions de l'estudi podem llegir: *La principal hipòtesi d'aquest treball, la constatació de la centralitat del conflicte social i de les seves derivacions en el teatre català del tombant de segle, des de la perspectiva de la crítica i de la producció dramàtica, entenem que, en les pàgines anteriors, s'ha pogut demostrar de manera suficient, gràcies a l'anàlisi i l'exposició de material primari, tant hemerogràfic com*



és molt present en el teatre català en les dues dècades que acaben el segle XIX i comencen el segle XX; de fet seria un dels grans temes transversals tant pel que fa al teatre professional com pel que fa al teatre amateur en català.<sup>153</sup> En aquesta mateixa direcció la investigadora francesa Jeanne Moisand afirma la importància del teatre en els processos de socialització de la classes populars catalanes en el darrer terç del segle XIX i primera dècada del segle XX, específicament de tot aquell teatre presentat en les societats de base popular a la perifèria de Barcelona, i específicament també entre el públic no alfabetitzat,

(...) le théâtre constitue un vecteur de communication politique privilégié pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, particulièrement efficace pour s'adresser aux analphabètes. Plus surprenant, cette dimension reste prégnante après l'entrée du théâtre espagnol dans le cycle de grande production et distribution de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Alors que le théâtre connaît partout en Europe une hausse des prix des billets qui l'éloigne des publics populaires, il devient accessible aux ouvriers des quartiers les plus périphériques de

---

*bibliogràfic. Hem recorregut, per una banda, en el primer bloc, a l'anàlisi del debat teatral sobre temes substantius en el moment del canvi de segle (recepció del teatre modern estranger, incorporació del "teatre d'idees", moda del "teatre social") des d'una perspectiva teòrica i crítica a partir, sobretot, de les fonts contemporànies i, en el segon bloc, a l'anàlisi dels textos teatrals, gràcies a un corpus de més de cent títols, i a la seva interrelació en categories i subcategories temàtiques definides entorn de tres grans eixos: identitat de classe, moral social i debat polític. Aquestes dues vies ens han permès comprovar que, tant una bona part dels grans autors del període (Ignasi Iglésias, Àngel Guimerà, Joan Puig i Ferrer, Santiago Rusiñol, etc.), com altres autors pràcticament desconeguts i procedents, sobretot, del teatre societatari (Faust Casals i Bové, Florenci Cornet, Ricard Forga Clarà o Martí Giol, per citar-ne només uns quants), tractaren amb un interès global i creixent, tot i que des de perspectives ben diferents, temes clau com la condició obrera, les reivindicacions laborals i la vaga o la sociabilitat de les classes treballadores. Joan Tomàs Martínez Grimalt, *El conflicte social en el teatre català, del tombant de segle (1890-1909): identitat de classe, moral social i debat polític*. Tesi doctoral de Dirigida pel Dr. Francesc Foguet i Boreu, pàg. 275.*

<sup>153</sup> . Joan Tomàs Martínez amplia doncs algunes de les afirmacions contingudes en l'estudi clàssic de Xavier Fàbregas, *Teatre català d'agitació política, (...) el teatre ens permet de detectar amb força detall el sentit i l'amplitud de les evolucions experimentades en el si de cada nació; i l'actitud, les aspiracions i les possibilitats de reeixir de les diverses classes socials davant els òrgans de l'estat, en termes d'expansió o de contracció dels respectius idiomes nacionals*. Xavier Fàbregas, *Teatre català d'agitació política*, Barcelona: Edicions 62, 1969, pàg. 9

Barcelone. La salle de quartier s'inscrit alors dans les activités associatives et politiques locales, servant à la fois au divertissement, à la réunion hors du travail des milieux ouvriers, et à leur constitution en publics pour les orateurs progressistes, républicains ou catalanistes. À la fréquentation régulière se joint la pratique amateur, les ouvriers apprenant par cœur les tirades des grands textes imprégnés d'histoire libérale, en castillan et en catalan, et les airs à la mode des divertissements chantés, pour la plupart en castillan. Loin de témoigner d'une culture fondée sur la classe ou sur la nation catalane, la manière dont ces ouvriers investissent le lieu théâtral et l'espace public témoigne davantage d'une volonté d'intégration culturelle et politique, et de sa frustration réitérée.<sup>154</sup>

Hi havia una permanent excitació entre les classes populars de la Barcelona de començaments de segle, i l'assistència als espectacles del Paral·lel era una mena de vàlvula que alleugeria la pressió, però que, al mateix temps, alimentava les conviccions que menaven a pensar que «alguna cosa calia fer perquè alguna cosa es podia fer». Als teatres del Paral·lel convivien els mítings polítics, preferentment els diumenges al matí, amb els melodrames de temàtica social als vespres. Al teatre de Fola Igúrbide s'hi barreja, de manera indiscriminada, una idea de justícia social basada en la bona voluntat dels homes, una crítica a l'avarícia dels explotadors i una acusació directa a les estructures del poder, començant per la mateixa Església, que predica una cosa i en fa una altra. Segons García Pavón *El teatro de Fola era folletinesco, pero de gran efectividad teatral*. *El Cristo moderno, así como La sociedad ideal* (estrenada en Barcelona en 1911), *son exaltaciones casi demenciales de la libertad*.<sup>155</sup> En aquesta línia, un article de Jesús María Barrajon<sup>156</sup> marca l'estrena

---

<sup>154</sup> . Jeanne Moisan, « Entre tréteaux et barricades. Théâtre et mobilisation ouvrière à Barcelone, 1868-1909 », *Actes de la recherche en sciences sociales* 2011/1 núm. 186-187, pàg. 42-57.

<sup>155</sup> . F. García Pavón, *Teatro social en España* Madrid: Taurus, 1962, pàg. 67.

<sup>156</sup> . Jesús María Barrajon, "El retorno de Cristo y el teatro de José Fola Igúrbide", dins *Castilla. Estudios de literatura*, núm. 23, 1998, pàgs. 43-52.

de *El mundo que nace* el 1895 al Teatre Eldorado com el punt d'arrencada d'un teatre marcat per una ideologia que parteix d'una nova interpretació del missatge de Crist en clau socialitzant i fins i tot anarquitzant en un cert sentit. Des d'aquest moment (l'estrena de *El mundo que nace*), les seves obres giren al voltant de la idea de transformar el món a partir de l'ideal cristià de fraternitat i solidaritat. És el cas de l'esmentada *El mundo que nace*, estrenada a Eldorado, tot i que com podem veure tot seguit la gran majoria foren estrenades al Paral·lel, *El Cristo moderno* (Teatre de la Princesa València, 7/12/1904); *La máquina humana* (Teatre Apolo 27/12/1909); *El sol de la humanidad*, (Teatre Apolo 8/9/1910); *La libertad caída* (1911); *La sociedad ideal* (Teatre Apolo 18/11/1911); *La ola gigante* (Teatre Apolo febrer de 1912); *La muerte del Tirano* (Teatre Apolo 4/1/1913); *El pan de piedra* (Teatre Apolo, 15/11/1913). A aquestes obres es poden afegir les escrites per Fola al voltant de figures històriques que admirava: *Emilio Zola o el poder del genio* (Teatre Circ Barcelonès, 12/4/1903), *Giordano Bruno* (Teatre Apolo 19/10/1912) i *Joaquin Costa o El espíritu fuerte* (Teatro Lírico de Zaragoza, 14/12/1915). En totes hi trobem un cristianisme tolstoïà que resulta ser la ideologia que dirigeix la intenció de la peça, per bé que és a *El mundo que nace* i a *El cristo moderno* on es fa més evident i on més clarament es relaciona el tema amb allò que Hans Hinterhauser va anomenar «el retorn de Crist»,<sup>157</sup> en referir-se a la presència d'un Jesús socialitzant o anarquitzant en les lletres europees del Fi de Segle.

Fola, però, era una autor prolífic i taquiller, al llarg de la seva trajectòria com a dramaturg també hi trobem peces de tesi como *Cain y Abel* (Teatro Apolo de València 16/10/1895 i Novedades de Barcelona, 18/12/1895), melodrames com *El hijo del aire* (Teatre Circ Barcelonès, 18/2/1899) o *Los dioses de la mentira* (Teatre Princesa València, desembre de 1908), llibrets de sarsueles com *El arte de enamorar* (Teatro de la Zarzuela, 21/11/1899) o *Espuma de Champagne* (Teatro Soriano 4/10/1913) o drames històrics com *Cristo contra Mahoma* (Teatre Apolo, 30/11/1912).

---

<sup>157</sup> . Hans Hinterhauser, *Fin de siglo, figuras y mitos*, Madrid: Taurus, 1980.

*Emilio Zola* o *El poder del genio*, ja havia estat una proclama anticlerical. La peça és una escenificació del famós cas Dreyfus, en la qual l'acusació de traïdoria contra l'oficial jueu de l'exèrcit francès és orquestrada per un clergue maquiavèl·lic. El periodista i novel·lista Emile Zola va ser l'advocat de l'oficial. Així doncs aquí l'obscurantisme i el fanatisme catòlic s'enfronten al republicanisme democràtic de Zola, home que representaria el pensament lliure i racional, alliberat de tot prejudici antisemita i de tot prejudici en general, i en favor de la convivència entre homes de diferent condició cultural, confessional o racial, sota el paraigües magnànim de la democràcia. La peça fou estrenada al Teatre Circ Barcelonès, el 12 d'abril de 1903, i com veiem respira la tesi de l'autor en multitud de rèpliques dels seus personatges,

DAVID (oficial acusat).- Mira; la obligación de un padre, estriba en dejar en completa libertad la conciencia de sus hijos. Esta es una flor que produce diferentes perfumes cuando abre su capullo. Nuestro hijo Luis puede inclinarse a la religión que su conciencia le dicte. La mía es la judaica, pero tantas lágrimas y suspiros me cuesta ...(...) Para regir la moral de los hombres, bastaría la creencia en Dios y la sencilla práctica de esta regla de oro sacada de los filósofos de la antigüedad: Que nadie quiera para otro lo que no quiera para sí, y asunto concluido.<sup>158</sup>

Fins i tot fa que el seu protagonista discuteixi la idoneïtat del pensament de Tolstoi –que mes endavant, en altres peces Fola defensarà. La peça conté una fe sense fissures en el progrés de la humanitat,

ZOLA.- No. No es posible seguir la ángelica doctrina de Tolstoi...El mal social debe combatirse allí donde levante la cabeza. Hoy es la falsa idea del honor la que cae...Otro dia será la superstición...Otro el fanatismo...y así, transformando el ambiente social, purgándolo de errores y tinieblas, vendrán las

---

<sup>158</sup> . José Fola Igúrbide, *Emilio Zola o El poder del genio*, Castelló: Imp. y Lib. Moderna de Santiago Soler, 1904, pàg. 41-42.

generaciones que deben venir...Generaciones de hombres completamente libres y verdaderamente honrados.<sup>159</sup>

Un progrés, tal i com es pot llegir més avall, basat en una relectura del missatge del cristianisme absolutament apartada del poder de l'església catòlica que hauria malversat l'herència de la doctrina del Salvador,

ZOLA.- Mire usted. Padre D'Aiglon, mire que grupo tan hermoso forman esos judíos. ¡Esa si que es Trinidad! El amor ha confundido sus almas en una sola. El espíritu de Jesús está con ellos. No del Jesús que ustedes han inventado y falsificado, no, sino del otro, del Jesús auténtico, cuya admirable doctrina se ha convertido al servicio de ustedes, en un mal social.<sup>160</sup>

I la peça acaba amb un final de festa que és tot un manifest polític,

ZOLA.- Coronel, Genaro, Massenet, regocijémonos por este triunfo de la justicia.

(Dentro coro lejano entonando la Marsellesa)

Para que nada falte oigan a lo lejos el canto del pueblo que se regocija pr la libertad que recibe un inocente. Aquí el abrazo del amor...Allá el himno de la fraternidad...Aquí el espíritu de la Justicia. Allá la voz del Pueblo que es la voz de Dios.

(Todos se descubren. Cae el telón pausadamente)<sup>161</sup>

*El Cristo Moderno*, obra amb la que començàvem aquest punt, subtitulada "Drama moral y filosófico en cinco actos divididos en once cuadros" va ser un èxit de públic i va despertar passions, tal i com comenta Gasch en la cita que hem esmentat més amunt. La peça s'inspirava en la filosofia de Lleó Tolstoi, a qui d'alguna manera proposa com el messies d'un nou cristianisme que fa costat als humils i combat als poderosos. Estrenada a València en 1904 i

---

<sup>159</sup>. Ibid., pàg. 87.

<sup>160</sup>. Ibid., pàg. 134.

<sup>161</sup>. Ibid., pàg. 135.

després a Barcelona, al Teatre Circ Barcelonès el 14 d'octubre de 1905. Més enllà de la relectura de les escriptures cristianes en clau del present de finals del segle XIX i començaments del XX, cal emmarcar la fixació de Fola en Tolstoi en un context europeu molt predisposat a cercar “visionaris”, capaços de transformar un context de conflicte social i de violència, on les idees de progrés derivades del positivisme, basades en un millorament de les condicions de vida de tothom gràcies a l'avenç científic i tècnic havien fracassat; Tolstoi partidari d'un humanisme d'arrel cristiana, era el primer d'un seguit de noms com Helena Blavatsky (1831-1891), fundadora de la teosofia o Rudolf Steiner (1861-1925), fundador de l'antroposofia que l'historiador Philipp Blom descriu com “apòstols de la Nova Vida”,

El primer profeta de todos estos apóstoles de la Nueva Vida había salido de Rusia. El conde Lev Tolstoi (1826-1910), escritor y reformador social, tuvo la suerte de poder disfrutar de una vida sencilla y un blusón de campesino, y también de una enorme finca en el campo y los ingresos que le reportaban su novelas, famosas en todo el mundo. Se le criticó a menudo esa idea de una vida en armonía con la naturaleza, pero a los lectores también les resultaban seductoras sus ideas progresistas en contraste con las múltiples estructuras de la vida de la clase media.<sup>162</sup>

Fola doncs es fa ressò amb la seva obra d'una tendència de la modernitat, que passa per rebutjar la religió heretada, com el catolicisme, i proposar nous pactes socials, una tendència que troba acollida al Paral·lel. Citem un seguit de rèpliques de la peça que expressen clarament el sentit de l'orientació general de l'obra,

OCTAVIO (l'esperit de Tolstoi).- Puesto que no nos es posible conocer el verdadero sentido de la vida, lo mejor es conservarla para el amor y la justicia. Todo lo que atente al amor común debe

---

<sup>162</sup> . Blom estudia l'ecllosió d'aquestes tendències en les que inclou la filosofia de Tolstoi en el capítol, “1907: Sueños y visiones” en el seu estudi dels principals trets culturals d'occident abans de la Primera Guerra Mundial. Philipp Blom, *Años de vértigo, op.cit.*, pàg, 291.

desecharse como contrario a la justicia. Nadie tiene derecho al propio bienestar, si antes no está seguro el bienestar ajeno.<sup>163</sup>

OCTAVIO.- (...) Porque no hay cosa que indigna tanto al más excelso espíritu, como el pernicioso ejemplo que dan los malos sacerdotes...Si ellos fuesen verdaderos cristianos; si se despojasen de sus riquezas; si predicasen con el ejemplo y se hicieran amar por el pueblo, los males que éste sufre acabarían por tener su límite en la dicha común (...)<sup>164</sup>

IVANOFF (Pare d'Octavio).- ¿Y estos libros? ¿Otra vez Tolstoy? Aquí tienes el veneno que emponzoña el alma de este mozo (...)<sup>165</sup>

OCTAVIO.- (...) Los pueblos se despiertan unos a los otros. La verdad está en marcha. Es inútil que pretendas ahogar en ríos de sangre el grito de libertad que pugna por salir a millares de gargantas oprimidas...(...)<sup>166</sup>

ALEJANDRO (seguidor apóstol d'Octavio).- ¡Señor General! ¡Señor Obispo! Ahí tiene ustedes su obra. Por culpa de César y el Fariseo, se ha repetido la tragedia del Calvario. La resurrección será el triunfo de la Justicia... ¡La conquista de la libertad para todos los hombres oprimidos! ¡El fruto que da la flor regada por la sangre tantos oprimidos! ¡La luz de la razón que ha de extinguir por completo todas las oscuras supersticiones de la Humanidad!<sup>167</sup>

---

<sup>163</sup> . José Fola Igúrbide, *op. cit.* pàg. 7.

<sup>164</sup> . Ibid., pàg. 10.

<sup>165</sup> . Ibid., pàg. 11.

<sup>166</sup> . Ibid., pàg. 15.

<sup>167</sup> . Ibid. Pàg. 98.

*Giordano Bruno*<sup>168</sup>, és una dramatització idealitzada de la vida del filòsof i astrònom del segle XVI Giordano Bruno, cremat a la foguera per la Inquisició per defensar que la Terra no era el centre de l'Univers, estrenada al Teatre Apolo, el 19 d'octubre de 1912. Es tracta evidentment d'una hagiografia vestida de peça teatral al servei d'un discurs potent contra l'estructura de l'Església i el clergat. Com comentàvem més amunt el punt de partida de Fola era un cristianisme de nou encuny que *necessàriament* passava per la demolició de les estructures de poder de l'Església catòlica. De fet al Paral·lel les consignes anticlericals trobaven –com veurem quan fem una incursió en el teatre polític de Cortiella- un auditori molt predisposat,

GIORDANO.- ¡Oh Roma monumental! ¡Qué imponente es tu sueño de crímenes y grandezas bajo tu palio azul de estrellas y luceros! (...) Generaciones de hombres que tendrán que avergonzarse por su pasada historia, manchada de crímenes, llena de sombras (...) ¡Oh Roma! ¿Serás tú mi calvario? ¿Será esa luz que parece guiarme el resplandor de la hoguera que ya enciende el fanatismo religioso para abrasar en ella mi cuerpo?<sup>169</sup>

Roma simbolitza la cúpula d'aquesta estructura clerical que cal anorrear; Giordano es presenta com un bastió de la veritat científica i de la dignitat enfront de l'obscurantisme, el poder totalitari i l'entossudiment dogmàtic,

GIORDANO.- Amordazaréis mi boca, más ya no podréis impedir que se hable en todo el mundo de mi doctrina. Haréis que la muerte selle mis labios, pero no podréis borrar la verdad ya impresa en mis libros. Abrasaréis mi cuerpo, pero mi espíritu flotará sobre las cenizas. Escuchad mi profecía. (...) Rodarán los siglos y caeréis vosotros... Y el pensamiento será libre...<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> . José Fola Igúbide *Giordano Bruno* Barcelona: Establecimiento tipográfico de Félix Costa, 1912.

<sup>169</sup> . Ibid., pàg. 37.

<sup>170</sup> . Ibid., pàgs. 58-59.



Però tot sense deixar de reivindicar una lectura de Crist i el seu missatge basada en l'amor al pròxim, la fraternitat entre els homes i la solidaritat, que ja hem vist en les altres obres comentades,

GIORDANO.- (...) Contempladme y decidme si soy capaz de hacer mal a nadie. Ama a tu prójimo como a ti mismo, dijo Jesús ¿Y de qué modo me amáis vosotros? (...) ¿Quemándome vivo? ¿Y todo por qué? Porque si el Mundo es o no el centro del Universo (...) Poneos la mano sobre el corazón, padre Palermo; pensad un poco en Jesús y decid luego si encontraréis bastante motivo para llevarme a la hoguera.<sup>171</sup>

El final de la peça és absolutament revelador al voltant de la seva intencionalitat política. L'autor assenyala en una detallada didascàlia com cal representar el final de l'obra que lògicament no acabaria amb la mera incineració de Giordano Bruno, sinó amb un apoteosi on el filòsof renaixentista és reivindicat per tothom en escena des de la contemporaneïtat. Aquí no importa que la interpretació de la Marsellesa comporti un anacronisme flagrant, aquí el que importa és la sintonia buscada amb els valors polítics majoritaris del públic que assistia a aquestes representacions, en el qual el republicanisme era molt majoritari,

#### APOTEOSIS FINAL

Al terminar el acto anterior no debe levantarse el telón hasta que se haga desaparecer rápidamente el cadalso y la hoguera, y en su lugar aparezca sobre un telón recortado el grandioso monumento que en Roma se ha levantado a la memoria de Giordano Bruno en el mismo lugar donde fue quemado vivo. Los actores que han representado la obra, sitúense a ambos lados del monumento. La orquesta toca la marsellesa.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> . Ibid., pàg. 81.

<sup>172</sup> . No cal dir l'absolut anacronisme que suposa il·lustrar l'escena d'una peça ambientada en el segle XVI amb un himne del segle XVIII. És evident que el que calia era subratllar el missatge

*El pan de piedra (el carbón)*, estrenada també al Teatre Apolo, el 15 de novembre de 1913 era una acusació als patrons avariciosos i explotadors, i al mateix temps una glorificació de l'empresari amb sensibilitat social, preocupat pel benestar i el progrés dels seus treballadors. El seu argument és clarificador en aquest sentit: Jameson és un empresari que comparteix bona part dels seus beneficis amb els seus obrers i així en resulta una indústria i mineria més productiva i eficient que la de la competència. Els problemes arriben quan els seus fills, consentits i acomodats, assumeixen per una temporada la direcció dels negocis i acaben amb la generositat del seu pare per maximitzar els beneficis,

JAMESON.- (als seus fills). (...) Sois víctimas del egoísmo exagerado. Hacéis una mutilación cruel en vuestras almas, privándolas del placer más hermoso de la vida...del placer que el alma experimenta haciendo justicia a la labor ajena.<sup>173</sup>

Els fills haurien de seguir el seu exemple de generositat, però també els col·legues empresaris, industrials que no veurien res més enllà del seu propi profit,

CONDE.- (empresari rival). Con las exageradas concesiones que usted hace a los obreros, se extiende la emulación a nuestras zonas.

JAMESON.- Yo creo que los trabajadores tienen derecho a comer el pan blanco y no el pan negro. Éste es el que sacan de las entrañas de la tierra (...) Para la mesa debe servírseles el pan blanco.<sup>174</sup>

---

polític en favor d'un republicanisme democràtic, més enllà de documentar històricament amb rigor l'obra. Ibid, pàg. 88.

<sup>173</sup> . José Fola Igúrbide, *El pan de piedra (El carbón)*, Barcelona: Establecimiento tipográfico de Félix Costa, 1912, pàg. 17.

<sup>174</sup> . Ibid., pàg. 24.

Fins i tot llença idees des de l'escenari sobre el paper de regulador del conflicte exercit per les forces armades, al servei de l'estat i únics posseïdors del dret a la violència,

JAMESON. En la lucha que se ha establecido entre el Trabajo y el Capital, la misión más difícil y espinosa corresponde a la fuerza armada (...) ¿Dónde está el remedio? En el dolor también inevitable, Sabedlo. El dolor es el gran maestro de la vida (...) Lo malo es que los códigos se divorcian accidentalmente de la realidad de los tiempos, donde se contiene nuevas fórmulas de Progreso y Justicia, y para entonces es cuando hacen falta los hombres de buena voluntad que eviten el excesivo dolor de los choques dolorosos.<sup>175</sup>

No és pas un discurs gratuït en un context històric en el que, de segur, encara era ben present el record recent de la Setmana Tràgica de 1909 i sobretot de la desproporcionada repressió desfermada després de l'esclafament de la revolta. Veiem doncs tot un ideari polític i social que fa equilibris entre un paternalisme social que es basaria en la bondat dels detentors del poder o de la riquesa, i les ideologies obreristes que en aquest moment estan vertebrant organitzacions emergents com a instruments per a la seva acció política. Hem fet anàlisi d'alguns exemples d'un autor prolífic com José Fola Igúrbide que no oblidem que va arribar a fer diners, i també els empresaris productors de les seves peces, tot furgant les emocions del públic senzill, amb l'escenificació de situacions extremadament dramàtiques per part de personatges que es proposaven com a exemples del millor o del pitjor. Com hem vist no hi ha grisos en el teatre de Fola. És una dramaturgia de blanc o negre, de bons i dolents, però que era molt ben rebuda per un sector important del públic habitual del Paral·lel. El personatge Joan Sebastià, de *Sang a les Drassanes*, el reportatge novel·lat de Francesc Madrid<sup>176</sup>, s'empassa els volums de l'editorial Sempere de València, de Rousseau a Nietzsche, tot passant per Hugo i el fulletons de *Tierra y Libertad*, que es podien comprar a les paradetes de les Drassanes. Aquest

---

<sup>175</sup> . Ibid., pàg. 87.

<sup>176</sup> . Francesc Madrid, *Sang a les drassanes*, Barcelona: Acontravent, 2010, pàg. 23.

personatge, a més, creu que Fola Igúrbide és un geni del teatre i puja sovint a Montjuïc a retre homenatge al màrtir Ferrer i Guàrdia.

A tall d'exemple i amb la modesta voluntat de ser orientatiu, *Emilio Zola* o *El poder del geni*, estrenada el 12 d'abril de 1903 al Teatre Circ Barcelonès, va fer 11 representacions entre el 12 d'abril i l'1 de maig, al desaparegut teatre del carrer Montserrat que comptava amb un aforament de 2400 espectadors.<sup>177</sup> Si estimem una ocupació d'un 75% (es desprogramava molt aviat tot allò que no omplia) ens resulta que la peça hauria tingut prop de 20.000 espectadors. Fola es va fer un nom ràpidament no només entre el seu públic sinó també entre l'empresariat teatral.

Molt diferent era el cas del teatre polític de Felip Cortiella.<sup>178</sup> Cortiella era un anarquista idealista que creia, amb una fe sense esquerdes, en el teatre com el millor dels mitjans per difondre les seves idees de transformació social. Cortiella és autor de *Els artistes de la vida*, estrenada al Teatre Lope de Vega del carrer Rosal, 33 (a tocar del Paral·lel, teatre també conegut amb el nom d'Asiàtic) el 23 d'abril de 1900; *Dolora*, poema dramàtic estrenat el 7 d'octubre de 1903; *El morenet*, estrenada el 6 de desembre de 1905 a les Vetllades Avenir al Teatre Apolo; *La parella ideal*, escrita el 1917 i no estrenada fins el 17 de març de 1927 gràcies a l'Agrupació Cultural de la Dansa de les Corts de Barcelona; *Flametes de gran amor*, poema en un acte i *La brava joventut*, obra en dos actes, ambdues publicades dins *La vida gloriosa*, un compendi amb diversos assaigs i les dues obres esmentades. L'obra dramàtica de Cortiella i la seva tasca de difusió de l'ideari anarquista està en perfecte sintonia amb la marxa històrica del conflicte socials i polítics de la Catalunya de començaments del segle XX: el 1895 funda la Compañía Libre de Declamación amb un repertori que ja inclou Ibsen, Teresa Claramunt o Pompeu Gener;<sup>179</sup> la seva primera peça original, *Els artistes de la vida*, és una resposta teatral al procés de Montjuïc de 1896 (en virtut del qual el

---

<sup>177</sup> . Carme Tierz i Xavier Muniesa, *Barcelona ciutat de teatres, 1597-2013. Pròleg de Josep Maria Pou*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Viena edicions, 2013. Pàg. 71.

<sup>178</sup> . Felip Cortiella i Ferrer (Barcelona, 1871-1937). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 632.

<sup>179</sup> . Sobre la vida singular de la personalitat de Pompeu Gener, vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 643.

mateix Cortiella fou empresonat); més tard fundarà el Centre Fraternal de Cultura, el juliol de 1903 (Carrer dels Abaixadors, 10), espai també de representació teatral i activitat cultural i posteriorment les Vetllades Avenir (celebrades a diferents teatres, sovint del Paral·lel) i l'agrupació Avenir. Tot aquest activisme corre en paral·lel a la reorganització anarquista després de les repressions de finals de segle XIX; el 1917 enmig d'una atmosfera de vaga general revolucionària escriu *La parella ideal* i la seva darrera obra *La brava joventut* és deutora del clima polític generat per la proclamació de la II República.<sup>180</sup>

De tota la seva obra dramàtica cal considerar *Els artistes de la vida*<sup>181</sup> com la seva peça més important. Es tracta d'una obra programàtica en la qual l'argument dels dos primers actes gira al voltant de les converses que tenen lloc en una "casa de dispeses de segon ordre", entre els personatges que l'habiten. El jove Torrents, de 25 anys, fill de la dispesera Maria i compromès amb la Fernanda, dialoga amb Ferrer el seu futur sogre,

TORRENTS.- (...) No pensar que l'art sense ideals, sense tendències justes, fóre com un cos am le pense morte! (...) Una obre d'art no podrà tenir cap fi determinat o ben definit, però no faltar-i motiu d'expressió ni objectiu. No sent així és inútil pensar-se ocasionar l'emoció estètica. L'art jo crec que sols té raó de ser com medi ermós per manifestar idealismes.<sup>182</sup>

Tota la peça respira un atac al teatre burgés, a l'art esteticista, superflu i al mer entreteniment. Evidentment s'hi reivindica un autor com Ibsen que el mateix Cortiella posaria en escena en diverses ocasions, i que cita en la seva mateixa peça, com a un dels autors que haurien de formar part de la biblioteca

---

<sup>180</sup> . Xavier Padullés, "Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre polític català del segle XX" dins *Assaig de teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Universitat de Barcelona, 2006, pàgs. 167-192.

<sup>181</sup> . Felip Cortiella i Ferrer, *Els artistes de la vida. Drama en tres actes i un pròleg*. Barcelona, 1898.

<sup>182</sup> . *Ibid.*, pàg. 43.

ideal. Tots aquest llibres són un obsequi que Ferrer vol fer a la parella que ha decidit casar-se,

FERRER.- (dirigint-se a Fernade) Ni a pocs, però ensenyen moltes coses. Entre ells i a Ciències i Art. “La comèdia nueva” d’en Moratín; “El arte escénico en España” del Ixart; “Las personas decentes” d’en Gaspar; els “Espectres” i “Un enemic del poble”, de Ibsen; el “Germinal” den Zola; “La societat futura”, den Grave; el “Déu i l’Estat”, den Bakunin; “Los bienes”, den Proudon; “El dolor universal” den Faure; “La conquista del pan”, den Kropotkin; “Lombroso y los anarquistas”, den Mella; l’”Algo”, den Bartrina, i “La muerte i el diablo”, d’en Pompeu Gener. (...) Perquè ls llibres an sigut per mi un dels atractius millors que m’an alenat a viure i a lluitar pel bé de tot-om. Amb identic fi us els dono a vosaltres. Sapiguen ser dignes de posseir-los. <sup>183</sup>

La cultura era considerada fonamental per a Cortiella que entén que l’alliberament de les masses i la consecució de la revolució és impossible sense que els treballadors accedeixin a uns mínims educatius. Ferrer clama contra la repressió de les autoritats al moviment llibertari, recorda el famós procés de Montjuïc que empresonà injustament més de cinc-cents obrers, *Encara recordo lo del celebre procés de Montjuïc i le mort de l’inquisidor Cánovas. A fi de justificar les salvatges persecucions contre nosaltres els anarquistes, un quefe de policie va fer tirar una bombe al mig d’una professó, causant una pila de víctimes, i vingue a empresonar obrers. Més de cinc-cents van agafar-ne! (...) Cinc ignocents varen ser assassinats, vint omes onradíssims a presidi amb penes de deù a vint anys, i els demás quasi tots expulsats d’Espanye.* <sup>184</sup>A la peça s’exposa l’ideal llibertari,

FERRER. (...) L’Anarquie –va dir en Damians (un prosèlit de l’anarquisme a qui ha escoltat Ferrer en una conferència)- no es

---

<sup>183</sup> . Ibid., pàg. 51-52.

<sup>184</sup> . Ibid., pàg. 55.

estrany que sigui mal entese, perquè relativament es una idee nove que fins fa poc no ha començat a ser conegude com savie i moralissime conducte sociològiques. Essencialment es la negació de Govern i Autoritat, i sobre aqueste negació affirme la Llibertat, am tot un racional i bellísim sisteme de viure la societat. (...) L'ome egoiste i desitjós d'imposar-se als demés vol la Llibertat, encara que sols sigui per ell. Aquest ome, doncs, ja es partidari d'elle; però, com que a la vegade es contrari a l'Igualtat, no vol que els altres sers la disfrutin com ell perquè l'igualtat en els medis no li deixarien satisfere son bestial egoisme. De modo que si ens acontentéssim am le Llibertat no podríem realisar-le, i per tant ja no o fóre. Convé que l die que ls omes es decideixin a ser lliures no es descuidin d'exigir la igualtat am la Llibertat.<sup>185</sup>

L'obra acaba amb una conferència de Fernanda a una societat obrera que esdevé una gran proclama de les virtuts de la revolució social anarquista, i que comença amb una crítica directe a l'art esteticista,

FERNANDE. (...) Companys i companyes: ja fa temps que vaig fixant-me en que el nom d'artistes s done ans ls que, generalment sense cap fi social, cultiven la pintura, le musique, l'art dramàtic, la literatura, etc. I en cambi mai i vist donar-lo a cap dels que componen el nombre inmens que sacrifiquen se salut i devegadas la vide, estudiant els mals de l'umanitat, i fent públics el radicals remeis que an de curar-le . Aquests sers són els que am més propietat mereixen el nom d'artistes, perquè saben ser-ne, perquè uniuement ells concebeixen i propaguen le bellese pure: le bellese de le Justicie. (...) Artistes de la vide o són, si bé parcialment, i seria injust no reconèixer-o, tots aquells que desinteressadament tracten d'evitar mals a l'umanitat, o li proporcionen ocasions de gaudir el goig que produeix l'universalisació de quelcom arrencat dels misteris de la mare

---

<sup>185</sup> . Ibid., pàg. 37

Naturalese. (...) Els naturalistes, els metges, els literats, els pintors, els musics, els enginyers, els arquitectes, per vocació, no's pot dubtar que contribueixen molt i molt a fer le vide belle, però per vergonye de l'especie, aquesta bellese sols la frueix, una part de l'humanitat, mentres l'altre to just no té noticia. El fi de les desigualtats es tasque exclusive dels sociólecs. Siguem-ne (...) El die feliç que es convencin de que ells i nosaltres, els que defensem la igualtat social com a medi, lluitem per un mateix ideal, le Justicie, l'Amor i l'Art, i junts tots fem la societat nove, l'humanitat es sentirà jioise dels actuals artistes de la vide: els que ara som despreciats i perseguits. I dit<sup>186</sup>

Esmentem de passada *Dolora* estrenada al Centre Fraternal de Cultura (i després presentada al Paral·lel) una peça que defensa l'amor lliure, com a màxim garant de la llibertat individual de les persones. Aubel declara el seu amor a Germinia, tot i estar casat i amb fills, i finalment la noia l'acceptarà. L'obra va ser criticada despietadament per la premsa burgesa catalanista com la revista *Juventut*.<sup>187</sup> La següent peça original de Cortiella *El Morenet*<sup>188</sup>, es va estrenar a les vetllades Avenir al Teatre Apolo. La història s'ubica als baixos fons i gira a l'entorn del Morenet, un bon noi que treballa com a vigilant a un saló concert de categoria. L'enveja del Nelis, un pinxo rival, el conduirà a l'assassinat del Morenet. El Morenet, però, és un jove escultor frustrat que va haver de deixar la seva passió artística per mantenir la seva família pobra. En Joan Ventura, el Morenet, esdevé un símbol de la gairebé impossible oportunitat per part del proletariat de deixar la marginalitat social en la societat capitalista.

La peça podria ser considerada per la seva ambientació i temàtica un precedent de l'anomenat "Teatre Negre" de Juli Vallmitjana<sup>189</sup>. A més es fa ressò de l'ambient violent de la nit en els baixos fons barcelonins, amb una

---

<sup>186</sup> . Ibid., pàgs. 69, 73, 75-76.

<sup>187</sup> . Xavier Padullés, *op. cit.*, pàg. 181.

<sup>188</sup> . Felip Cortiella, *El morenet. Drama en tres actes*. Barcelona: Impr. De J. Ortega, 1905.

<sup>189</sup> . Ja hem comentat l'obra de Vallmitjana i la seva capacitat de descripció de l'àrea del Paral·lel, sobre el seu teatre podeu llegir l'aportació: Francesc Castells i Joan Castells "Pròleg" dins Juli Vallmitjana: *Teatre de gitanos i de baixos fons*. Barcelona: Edicions 62, 1976, p. 9-10.



representació de caràcters, extrets de les notícies reals de les baralles de l'època entre "pinxos" o "valents" (el famós cas de la mort del valent Aragonés a mans de la colla del Nelo que comentàvem més amunt en aquest estudi, noteu la semblança d'aquest nom amb el de "Nelis" en la peça de Cortiella). Aquí els esdeveniments escenificats estan al servei de la pedagogia de l'anarquisme. L'obra conté un discurs que situa l'espectador per entendre què ha estat del Morenet per la vida que ha portat, per les circumstàncies del seu medi, i què podria haver estat d'haver gaudit d'un altre entorn. Però en qualsevol cas, la qüestió és que és el que podem fer per resoldre aquestes xacres socials,

I ara, Vidal, que t'he fet la presentació d'en Joan Ventura, el Morenet, espero que creuràs, tu que'm coneixes a fons, que, a l'interessar-me per ell, no ho faig intentant fer un nou adepte ni am cap mena d'egoisme ideològic, sinó simplement per dever moral, per humanitat, per solidaritat a un de tantíssims sers que des de l'infantesa la falta d'amor social hauria pogut convertir en monstre de maldats. Per altra part, en Joan Ventura és molt personal en tot, i si un dia es digués company, estic convençut que fóra diferent de la massa dels d'ara. Es més: difícilment seria un propagandista tal com se sol entendre avui, sinó que més aviat la seva propaganda resultaria de la diversitat i originalitat dels seus punts de mira i del seu genial dò de viure-ls, ideal i pràcticament. Amb individus d'aquet llevat lo únic que's deu haver de fer és apoiar-los en lo que desitgin de sà; i si arriben a ser llibertaris, bé, i si no, també; perquè de totes maneres sempre's produiran amb un esperit més noble i més lliure que lo comú dels demés, pensin com pensin. Doncs bé, per acabar: l'home que com en Joan Ventura és lo que és del modo que -t'he explicat i que espontanejant-se am qui'l comprèn manifesta grans anhels de sortir-se'n pera fer vida d'obrer amb una dóna que per ell s'ha redimit de lo que havia sigut (una «tremenda» molt salada, avui de més seny i més feïnera que moltes casades); l'home que quan parla dels seus pares, (Pausat i amb un punte í d'emoció.) després de divuit anys de ser morts, encara li tremola la veu i el cor se li nua i plora com

un nen desamparat; (Am cert halè fins al final.) l'home, en fi, que és capaç d'anar a presidi per no delatar a un altre, aquest home bé's mereix ser treballador de casa vostra abans no's torni a engorronir amb el medi en que viu i la fatalitat el faci morir de mort violenta o'l faci assessí i mori en el pal!<sup>190</sup>

Bastant més endavant, després de salvar una etapa de repressió també marcada per diferents atemptats (Miguel Maura, 1904; Cardenal Casañas, 1905 i Alfons XIII 1905 i 1906), i la Setmana Tràgica de 1909, i després de superar una llarga malaltia, Cortiella va escriure *La parella ideal*,<sup>191</sup> una peça que no fou escenificada fins al cap de deu anys en un àmbit no professional. L'obra tracta l'amor que senten una jove idealista burgesa i un poeta obrer anarquista; planteja, doncs, la importància de l'adveniment d'una nova època interclassista marcada per la reconciliació entre classe alta i popular. No cal dir que els fets del carrer (recordem la vaga general de 1917 i la nova onada repressora que desfermà), desmentiren la possibilitat d'aquests propòsits. El 1933 es publica *La vida gloriosa*, com comentàvem més amunt, amb dues peces dramàtiques en el seu interior *Flametes de gran amor* i *La brava joventut*. Si bé la primera no mereix comentari perquè no aporta massa cosa nova, la segona sí és una peça d'entitat. A *La brava joventut* Cortiella reflecteix la urgència del moment: la proclamació de la II República inicia un període polític d'obertura que és interpretat com una fase d'oportunitat per l'anarquisme. S'hi defensa, per boca d'un dels seus personatges, *l'eficàcia sanejadora d'una inevitable revolució de sang per a ensorrar tot el corcat i esclavitzador*<sup>192</sup>, en conseqüència aquell programa de revolució pacífica a través de la cultura queda rellevat per un altre d'acció més directa, tot i que sense renunciar a l'establiment definitiu de la nova societat a través de l'accés a l'ensenyament i la cultura per part de les classes populars.

---

<sup>190</sup> . Felip Cortiella, *El morenet*, op. cit., pàg. 46-47.

<sup>191</sup> . Felip Cortiella, *La parella ideal*, Barcelona: 1927.

<sup>192</sup> . Felip Cortiella, *La brava joventut*, dins *La vida gloriosa*, Barcelona: Impr. C. Gisbert, 1933.

Pàg. 163

De tota la ingent tasca de Cortiella, la més vinculada a l'avinguda del Paral·lel foren les vetllades Avenir, unes vetllades on el teatre era l'epicentre, però que s'aprofitaven també per fer conferències i actes de tipus solidari, tot en la direcció de fer proselitisme de l'anarquisme. Fundades el 10 d'agost de 1902 amb la col·laboració de sis modestos obrers, les Vetllades Avenir, van néixer amb l'objectiu de difondre el teatre social. La iniciativa es fundà després d'un viatge a París de Cortiella on va comprar els drets de *Els mals pastors* d'Octave Mirbeau. El 30 d'agost d'aquell mateix any s'estrenava la peça al Teatro de las Artes, seguides de dues peces d'Ibsen que s'oferirien el 4 de setembre (*Quan ens despertarem d'entre els morts*) i el 6 de setembre (*Els pilars de la societat*), i poc després l'11 de setembre, *Las Tenazas de Paul Hervieu*, juntament amb *La Jaula* de Lucien Descaves. Les sessions van atreure una certa curiositat intel·lectual, però van significar la ruïna dels organitzadors. Segurament és en aquest moment en que Cortiella entén que cal anar a buscar el públic objectiu del seu proselitisme al Paral·lel. Per això la següent vetllada, el 7 d'octubre de 1903 es faria al Teatro Circo Español, acte en el que es presentà *Dolora*, el poema dramàtic del mateix Cortiella que hem esmentat més amunt i *La comèdia nueva o el café* de Moratín, un dels autors predilectes de l'activista anarquista. A la vetllada Cortiella aprofità per dictar una conferència, una primera versió d'*El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo*<sup>193</sup>. Xavier Padullés recull en el seu article la recepció de la vetllada, que fou extraordinàriament dura per part de la premsa burgesa que feia atenció a aquest tipus d'actes. És el cas de la revista modernista *Juventut*,<sup>194</sup> en què crítics com Emili Tintorer mostren el rebuig de pla a l'orientació ideològica de l'activitat escènica de Cortiella.

Més endavant el 9 i el 23 de desembre de 1904, Cortiella i la seva agrupació, organitzaren unes noves vetllades al voltant de la presentació d'*Els tarats* de Brioux. Força anys després en un número de la revista *Mirador* de 1932 el periodista Joan Tomàs recordava l'estrena de l'obra en un documentat article al voltant de la trajectòria de l'obra d'Eugène Brioux a Barcelona, en motiu de la seva mort el 6 de desembre a Niça. Tomàs parlava de l'expectació

---

<sup>193</sup> . Felip Cortiella, *El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo*, Barcelona: Imprenta de J. Ortega, 1904

<sup>194</sup> . Xavier Padullés, *op. cit.*, pàg. 172-173

que s'havia generat a Barcelona per l'estrena d'una obra que parlava de la sífilis, i que havia estat motiu de censura a París. A Barcelona s'havien publicat multitud de prospectes que parlaven de la peça i de la seva imminent estrena a Barcelona a iniciativa de l'agrupació Avenir,

(L'agrupació Avenir) Es tractava d'una penya d'obres anarquistes; Felip Cortiella, tipògraf i corrector de proves, figurava com animador principal, i amb ell constituïen els elements actius de l'Agrupació el dibuixant Josep Chassaingnet, el teixidor Joan Lastórtoras, dos sabaters — En Clotas i En Piñón — i un dependent de comerç que es deia Bauzà. Eren gent assedegada de cultura. Ho feien tot en català. Foren ells, secundats per la Societat de Paletes de Gràcia, els que fundaren al carrer d'Abaixadors el Centre Fraternal de Cultura, entitat de treballadors que, entre altres empreses, organitzà, l'any 1903, una representació de *Casa de nines*, per la Teresa Mariani, al Novetats, i una de *Hedda Gabler*, per la Itàlia Vitaliani, al Granvia. Foren ells els que, abans d'estrenar-se *Els tarats*, havien fet aplaudir a Barcelona, al teatre de les Arts, del carrer de Floridablanca, *Els Mals Pastors* de Mirbeau, *Quan ens despertarem d'entre els morts* i *Els pilars de la societat*, d'Ibsen, i *Les tenalles*, d'Hervieu. Quan s'escriurà, qui escriurà, per a exemple de tots, l'abnegada història d'aquella Agrupació?<sup>195</sup>

En Tomàs parla de l'esdeveniment social que fou l'estrena de *Les avariés* (títol original de l'obra) a Barcelona i de la temença que despertà en les mateixes autoritats. Malgrat tot la representació fou un èxit,

La nit de l'estrena, abans d'ésser aixecat el teló, el doctor Raduà va donar una conferència. El teatre estava ple a vessar. Hi havia En Castellote, la Teresa Claramunt, En Bessons i tota la plana major de l'anarquisme barceloní. La policia els havia vist a la

---

<sup>195</sup> . Joan Tomàs, “El teatre de Brioux a Barcelona”, *Mirador*, núm. 203, 22/12/1932, pàg. 5

porta del teatre i havia comunicat llur presència al governador. Aquest intentà a darrera hora suspendre la representació, però desistí de fer-ho en advertir-li per telèfon en Cortiella que solament en aquell cas es produiria una greu alteració de l'ordre. Briex tenia molt interès en aquesta representació de *Els tarats*. Quan li fou demanat el corresponent permís, havia posat algunes objeccions, «Etic disposat sempre a fer obra de propaganda social — escrivia a Josep Chassaignet— i crec que una representació de *Les Avariés* pot donar a Barcelona, en aquest sentit, un bon resultat ; no voldria, de totes maneres, que amb la obra un empresari fes beneficis en detriment meu; comuniqueme, per tant, detalls de la vostra Agrupació, que no conec; digueu-me si les vostres finalitats, els vostres mitjans, els vostres projectes; mireu que algú, a París, em faciliti referències vostres” Les referències les facilità, excel·lents, Octave Mirbeau. Briex — *l'honête Briex*, com li deien en sorna —féu donació dels seus drets d'autor (...)»<sup>196</sup>

En Tomàs completa el seu article amb una referència a la recepció crítica. Concretament de Salvador Vilaregut, des de les pàgines, poc amigues de Cortiella, de la revista *Juventut*, que literalment (citem a Tomàs) qualificà l'obra de “descolorida i antiestètica conversa higiènica” i titllà Briex d'antiartista. Mentre que Josep Morató, des de les pàgines també hostils de *La Veu*, citem Tomàs, parlà de “llició freda i descarnada de patologia social, comparable a les de les clíniques o a les de l'amfiteatre de l'Hospital”. En qualsevol cas el públic va respondre a l'expectativa i omplí el teatre deixant uns beneficis de 500 pessetes en la primera funció i 50 en la segona, a desgrat de les despeses extraordinàries. Val a dir que la reputació de la peça va fer necessària, com refereix Tomàs la contractació de dues actrius que supliren les dues professionals de l'Espanyol que es negaren a interpretar dos dels papers principals de l'obra.<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> . Ibid.

<sup>197</sup> . Tot aquest enrenou no ens hauria d'estranyar. Recordem que *La ronda* d'Arthur Schnitzler, que tracta també el tema de la sífilis, comença a circular el 1900, gràcies a una edició no venal

El 13 de gener de 1905 es va representar *Rosmersholm* d'Ibsen, interpretada per Enric Guitart,<sup>198</sup> i traduïda al català per el mateix Cortiella. La recaptació de la peça va anar a benefici del mateix traductor i activista, Felip Cortiella, esgotat econòmicament per les seves aventures teatrals, però sobretot per la discriminació de l'empresariat editor i impressor que no el contractava per la seva militància. A les noves Vetllades Avenir, es representà *El Morenet* (Teatre Apolo, 6 de desembre de 1905, interpretada per Enric Giménez<sup>199</sup>); *Rosmersholm* altra vegada (Teatre Apolo, 20 de desembre de 1905) i *La Clariana* (obra de M. Donnay i L. Descaves, Teatre Apolo 3 de gener de 1906). Encara el 1907 tindrem noves vetllades el 8 de febrer una altra vegada amb *La Clariana* amb direcció d'Enric Guitart i el 19 d'octubre amb *Rosmersholm* de nou. Com veiem, doncs, per el nivell de les produccions, l'ambició artística de Cortiella anava més enllà del mer proselitisme, envoltant-se sempre que els escassos recursos li ho permetien d'un equip professional de primer nivell. Malgrat tot la repercussió real i efectiva en el públic al qual dirigia els seus projectes escènics va ser minsa, a jutjar no només per les cròniques del moment sinó per la permanència absolutament efímera dels seus projectes en la cartellera del Paral·lel. Les comparacions són òbviament odioses: mentre que l'humanisme redemptorista de Fola Igúrbide, encapsulat en artefactes melodramàtics espectaculars, feia taquilles extraordinàries i atreïa els empresaris, els projectes de Cortiella entraven i sortien del Paral·lel amb fugacitat extrema i eren observats amb lupa per l'autoritat. La premissa que ens diu que al Paral·lel «primer calia entretenir» tenia categoria de llei no escrita. Les empreses artístiques d'èxit en aquesta avinguda serien sempre aquelles que feien passar

---

que reparteix a Viena el mateix autor. Però quan la peça s'edita en edició comercial a Alemanya el 1903 ràpidament assoleix unes vendes de 40.000 exemplars, i posteriorment es traduïda i representada arreu. És evident que en aquell moment hi ha una especial sensibilitat per tots aquells temes que d'una manera o altra, trenquen amb la rígida moral victoriana que havia estat absolutament hegemònica al segle XIX i aborden francament les nafres socials relacionades amb el desenvolupament urbà. Sobre la sensibilitat d'allò que entenem del *Fi de segle*, però específicament pel que suposa el centre cultural vienès, Josep Casals, *Afinidades vienesas*, op.cit. pàgs. 170-201.

<sup>198</sup> . Enric Guitart (Barcelona, 1863-1933). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 647.

<sup>199</sup> . Enric Giménez (Barcelona, 1868-1939). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 644.

l'estona a l'espectador. Això sí, entretenir aquest públic passava per dir allò que volia sentir, i en aquells temps la gran majoria dels espectadors del Paral·lel volia sentir que un altre món era possible. Però mentre escoltaven aquests missatges, allò que s'esdevenia a l'escenari havia de contenir prou emoció i/o diversió, si no feia molt difícil la seva acceptació per part d'un públic que cercava un entreteniment directe i senzill.

Això no treu el deute que el teatre català ha de contreure amb un autor, activista, agitador com Felip Cortiella, home d'una infreqüent integritat, i d'una coherència ideològica provada que va consagrar al vida al seu ideari bakunià en solidaritzar-se amb els companys de classe social en favor de la causa de l'anarquia com a únic remei per a l'alliberament de la seva alienació. Com assenyala el seu estudiós Padullés, *La seva lluita va ser ideològica des del camp cultural, per això és el pare del teatre polític contemporani a Catalunya, pel fet d'introduir-hi Ibsen –fugura renovadora per al teatre català- i per plantejar unes vetllades teatrals de gran importància social. (...) però el creador al Principat del teatre polític de guerrilla del segle XX, lluny de transigir amb els teatre burgesos, a diferència del que va fer Ignasi Iglésias en un moment determinat, fou Felip Cortiella, tot un artista de la vida.*<sup>200</sup> És en aquest sentit que cal entendre l'afirmació continguda a *El teatro y el arte dramático de nuestro tiempo*:

Os advierto que coloco la misión del dramaturgo tan elevado y tanto o más difícil que la del maestro de escuela y la de madre: como la de un grande apóstol de la humanidad (...) El artista digno del arte dramático que corresponde a nuestro tiempo ha de ser siempre y sobre todo un precursor de una humanidad superior y feliz<sup>201</sup>

Un plantejament diametralment oposat al d'Adrià Gual, que confia en el vistiplau d'una elit sensibilitzada, estèticament capaç d'acollir les seves propostes artístiques amb els braços oberts. De fet, com assenyala Xavier

---

<sup>200</sup> . Xavier Padullés, *op. cit.*, pàg. 186.

<sup>201</sup> . Felip Cortiella, *op. cit.*, pàgs. 10 i 11.

Fàbregas, Gual *va mantenir sempre un cert embadaliment envers els cercles burgesos*.<sup>202</sup> Per demostrar-ho recupera els records de Gual continguts a les seves memòries, *Mitja vida de teatre*, al voltant del debut de les seves propostes al Teatre Líric sota el patrocini del banquer Evarist Arnús: *vestíbul amb dues magnífiques estàtues de marbre originals de Reinés, representant Mozart i Beethoven, salonet de dames... i jardins espaiosos, a la francesa, que permetien als carruatges l'entrada pel carrer Mallorca i la sortida pel de Provença*. Ben diferent del propòsit de Cortiella d'estrenar al Paral·lel per anar a buscar les classes populars, malgrat el seu fracàs ple de bones intencions, com hem vist.

En aquest periple que fem per el drama social i el teatre polític, no podem menystenir els espectacles escènics anticlericals, que en bona mesura no tenien tan una orientació política, com una motivació clarament comercial. Anar en contra de l'església era molt ben acollit entre el públic habitual del Paral·lel, i això ja ho hem pogut veure sobretot en els drames de Fola que acabem d'examinar, però òbviament està en les propostes de Cortiella que també acabem de veure. Els dos grans corrents polítics que en aquells anys de començaments de segle XX s'articulen políticament a Barcelona i Catalunya i que reivindiquen la defensa de la classe obrera, el Lerrouxisme i l'anarquisme, participen d'un sentiment anticlerical profund que venia de lluny i sense el qual difícilment podem entendre els continguts dels espectacles que s'ofereixen al Paral·lel. Com esmentàvem més amunt al segle XIX ja tenim exemples en la cartellera barcelonina d'èxits aclaparadors, com *La monja enterrada en vida, o Secrets d'aquell convent*, de Jaume Piquet.<sup>203</sup>

Així doncs, els lerrouxistes, furibunds menjacapellans, no s'inventen l'anticlericalisme, n'aprofiten la popularitat. Al Paral·lel, i al teatre Condal,

---

<sup>202</sup> . Xavier Fàbregas, "Felip Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pròxims i oposats" dins Xavier Fabregas *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona: Curial, 1972, pàg. 192. Sobre l'excel·lència dels referents internacionals de Gual, vegeu si us plau Carles Batlle, *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

<sup>203</sup> . En una data tan tardana com és el 1926 hem trobat un programa doble del Teatro Circo Barcelones a la cartellera que combina precisament una peça de Fola Igúrbide, *El Sol de la humanidad* amb l'enèsima reposició de l'obra de Jaume Piquet *La monja enterrada en vida*. *El Diluvio*, 14/2/1926, pàg. 6.



convertit en una mena de parlament dels humils, tenim notícies de mítings anticlericals, com el protagonitzat per Odón de Buen<sup>204</sup>, un racionalista científic, partidari de les idees de Darwin i de les virtuts del laïcisme a ultrança el novembre de 1906,

En el teatro Condal. Apenas anunciada una conferencia anticlerical por el notable catedrático don Odón de Buen, acudió, sin embargo, al amplio local citado un buen golpe de público. Con esa puntualidad española que nos caracteriza, media hora más tarde de la anunciada empezaron a comparecer en el escenario las personalidades y representantes de Sociedades liberales, masónicas y libre pensadoras liberales adheridos al acto. Ocupada la presidencia de la mesa por el señor Odón de Buen, sin previo preliminar, empezó su conferencia. Después del saludo de rúbrica, dice que esta conferencia es la inicial de una campaña anticlerical acordada por la Federación de librepensadores, la cual empezará con un gran mitin el domingo próximo. Refiérese a la ley de Asociaciones, próxima a discutirse en el Parlamento, y dice que es su discurso inaugural el de una campaña que durará hasta que se logre hacer entrar en el Código común a las órdenes monásticas, y aun si es posible suprimirlas (grandes aplausos). Hay que hacer -dijo- un bloque liberal enfrente del bloque reaccionario, y el primero que sea tan amplio en el cual entren todas las tendencias liberales, para avanzar juntas a las conquistas democráticas. Entra en consideraciones sobre los puntos buenos y malos de la ley de Asociaciones y cree que ya es bastante se tolere un pacto con el poder de una embajada ultraterrestre, aunque mejor fuera empezar por los pasaportes al nuncio. Dice que aplaude a Maura por intolerante y francamente neo, pues los enemigos deben ser claros, para poderlos combatir frente a frente.

---

<sup>204</sup> . Odon de Buen, naturalista especialitzat en oceanografia va ser perseguit per l'església per les seves idees darwinistes, catedràtic a la Universitat de Barcelona, va arribar a ser regidor a l'ajuntament de Barcelona i senador. Està considerat el fundador de l'oceanografia a Espanya. Antonio Calvo Roy, *Odón de Buen: toda una vida*, Saragossa: Ediciones 94, 2014.

Entiende que el proyecto de ley de Asociaciones será discutido en el Congreso, pero no será aprobado en el Senado. Pide que se reforme la Cámara popular y se reforme la Constitución. Dice que la campaña anticleril se dirigirá a conseguir la enseñanza laica y libre reforma del artículo 11 sobre la libertad de conciencia....<sup>205</sup>

I només uns metres més enllà, un mes després, l'Arnau estrena *El hombre nuevo*, anunciat com un «*drama anticlerical de tendencias radicales en 4 actos, original de Felipe Cabañas Ventura*», protagonitzat pel primer actor Arturo Buxens,<sup>206</sup> i el mateix dia, a la voravia del davant, l'Apolo contraataca amb «*El estreno más extraordinario de este año en Barcelona, La Inquisición y sus martirios, presentada con todo su realismo. Tormentos, auto de fe, cuarto secreto del inquisidor, noria del diablo, etc. Todo Barcelona tendrá que ver tan colosal espectáculo*».<sup>207</sup> Val a dir que la presentació de la peça fou objecte de censura per part de les autoritats i motiu de notícia per *El Diluvio*,

¡Vaya unos liberales! Es objeto de muchos comentarios en los círculos artísticos, teatrales y políticos la negativa del gobernador

---

<sup>205</sup> . *El Diluvio*, 19/ 11/1906.

<sup>206</sup> . Veiem com aquests drames anticlericals s'inserten perfectament en les programacions comercials dels teatres del Paral·lel: Salón Arnau. *Hoy, martes, tarde, a las 5 y media: La comedia en un acto* Un matrimonio modelo, y el magnífico drama en 6 actos Dramas de amor o El deportado de Siberia, obra de éxito extraordinario. *Noche, a las 9: Programa sensacional:* Un matrimonio modelo, y estreno del drama anticlerical y de tendencias radicales, en 4 actos, original de don Felipe Cabañas Ventura *El hombre nuevo, puesto en escena por el notable actor señor Buxens. Sábado: Estreno del drama en 5 actos, Heroísmo maternal. El Diluvio, 11/12/1906.* Molt probablement aquesta peça fou escrita per Rafael Moragues "Moraguetes" que seria qui s'amagaria darrere el pseudònim de "Felipe Cabañas Ventura", tal i com es deixa entreveure a *Biografía del Paralelo*, signada amb un pseudònim sospitosament semblant "Luis Cabañas Guevara", que com ja hem esmentat és la signatura darrera de la qual s'amaguen Màrius Aguilar i Rafael Moragas.

<sup>207</sup> . Una altra mostra d'això que dèiem: *Teatro Apolo. Hoy martes: Función extraordinaria por la gran compañía de E. Giménez. A las 9 en punto. 7ª representación del grandioso melodrama en 8 actos* Eugenia Fauvel o Ladrones de la dicha, que obtiene un éxito colosal. *Sorprendente presentación escénica, gran carrera de caballos en el Hipódromo de París, sorprendente cacería, entusiasmo en el público, colosales ovaciones. Precios populares. Entrada y butaca: 60 céntimos. El viernes Beneficio de la primera actriz señora Llorente, con la preciosa obra Magda. El sábado: El estreno más extraordinario de este año en Barcelona* Inquisición y sus martirios, presentada con todo su realismo. *Tormentos, auto de fe, cuarto secreto del inquisidor, noria del diablo, etc. Todo Barcelona tendrá que ver tan colosal espectáculo.*" *El Diluvio, 11 /12/1906.*

civil, señor Manzano, a aprobar la fijación de un cartel del teatro Apolo anunciando *La Inquisición y sus martirios*. Parece ser que el gobernador, que, por lo visto, cada día se nos vuelve más neo, se funda en que el cartel parece la convocatoria de un mitin y que eso podría producir un conflicto de orden público (...).<sup>208</sup>

Com veiem, Piquet, amb la història de la seva monja, va ser una mena de pioner, però la seva peça no és un episodi aïllat, sinó més aviat un dels primers capítols d'una veta en el teatre popular de la ciutat de Barcelona.

Hi havia una certa causa per a aquest sentiment anticlerical, a banda de l'antipàtica i tradicional aliança de l'Església amb el poder. L'any 1903, segons dades recollides per Joan B. Culla,<sup>209</sup> funcionaven 348 comunitats religioses dedicades a activitats productives, i això donava peu a la premsa lerrouxista de l'època per parlar de «*la avaricia invasora de las congregaciones*». Més encara, les subvencions que donava l'Estat a les institucions religioses perquè fossin dedicades a l'ensenyament dels humils es van acabar convertint en una font important d'ingressos per a moltes ordres religioses –sobretot els jesuïtes, però no només ells. Aquest control de l'educació per part d'aquestes ordes va provocar conflictes sovintejats i va contribuir a augmentar l'odi de les classes treballadores contra l'Església, tal com estableix l'estudi clàssic de Joan Connelly Ullman sobre la Setmana Tràgica, *La Semana Trágica. Estudio sobre las causas socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*.<sup>210</sup> És en aquest context que hem d'entendre la retòrica d'Alejandro Lerroux, directament incendiària, de la qual segurament l'article «Matad» és l'exemple més conegut:

Jóvenes bárbaros de hoy, entrad a saco en la civilización decadente y miserable de este país sin ventura, destruid sus templos, acabad con sus dioses, alzad el velo a las novicias y

---

<sup>208</sup> . *El Diluvio*, 13/12/1906.

<sup>209</sup> . Joan B. Culla, *op. cit.*, pàg. 94

<sup>210</sup> . Joan Connelly Ullman, *La Semana Trágica. Estudio sobre las causas socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*. Barcelona: Ariel, 1972

elevadlas a la categoría de madres para virilizar la especie, penetrad en los registros de propiedad y haced hogueras con sus papeles para que el fuego purifique la infame organización social; entrad en los hogares humildes y levantad legiones de proletarios para que el mundo tiemble antes sus jueces... ¡Seguid, seguid! No os detengáis ni ante los sepulcros, ni ante los altares... Muchachos, haced saltar todo eso como en Francia o como en Rusia... Luchad, matad, morid.<sup>211</sup>

Estem descrivint el brou que explica la Setmana Tràgica de 1909. Per entendre aquella violenta sacsejada, però, no en tenim prou de copsar l'extensió del sentiment anticlerical de les masses barcelonines. També hi havia perfectament instal·lada una aversió visceral vers l'exèrcit. Però ens interessava aquí quina era la repercussió d'aquest ampli sentiment anticlerical en l'espectacle escènic popular ofert a l'avinguda del Paral·lel.

### **1.3.4 Melodrama**

És clar que no tot tenia la gravetat d'un discurs orientat a la consciència de l'espectador. Encara que fos l'aspecte de la gravetat, una disfressa de rigor en el discurs per atreure un públic ja prèviament posicionat políticament i ideològica fins ara hem parlat d'un teatre que més o menys explícitament se situava en un vector polític. Ara entrarem en un teatre que no és obertament polític, és un teatre que es dirigeix directament a estimular l'emoció del seu públic, sense l'ús de missatges polític i ideològics evidents. I malgrat tot, evidentment, com a tota expressió cultural, en aquest cas dirigida a un públic popular, conté tot un seguit de valors morals i polítics. Ens disposem a abordar, en primer terme, el gènere del melodrama, dirigit a burxar el llagrimall del públic, una moda importada de París, com tantes altres, on havia fet fortuna al segle XIX, amb protagonistes que viuen una circumstància enormement desgraciada, sovint personatges històrics.

---

<sup>211</sup> . *La Rebeldía*, 01/09/1906

El gènere del Melodrama, tal i com el defineix Patrice Pavis té el seu origen en unes formes teatrals que apareixen a finals del segle XVIII, on la música subratlla els moments més dramàtics dels personatges, tot il·lustrant el seu silenci. La frase parlada estaria anunciada i preparada per la frase musical (vegem aquí un precedent evident del cinema clàssic del segle XX). En la seva forma madura a començaments del segle XIX,

El melodrama és la culminación, la forma paròdica –sin saberlo– de una tragèdia clàssica en la que se ha reforzado hasta el extremo el aspecto heroico, sentimental y trágico, multiplicando los *golpes de teatro*, los reconocimientos y los comentarios trágicos de los héroes. La estructura narrativa es inmutable: amor, desgracia provocada por el traidor, triunfo de la virtud, castigos y recompensas, persecución como “eje de la intriga” (THOMASSEAU). Esta forma se desarrolla en el momento en que la puesta en escena comienza a imponer sus efectos visuales y espectaculares, sustituyendo el texto elegante por efectos escénicos impresionantes.<sup>212</sup>

A Barcelona val la pena ressenyar l'èxit de *Los dos pilletes*<sup>213</sup> (*Les Deux Gosses*) un melodrama de Pierre Decourcelle traduït del francès per Juan B. Enseñat, en origen una novel·la de gènere policíac que el mateix Decourcelle va adaptar al teatre, i que més tard fins i tot va tenir diverses versions cinematogràfiques.<sup>214</sup> S'hi explica la història d'un infant de casa bona, Jean, a qui el seu pare, un ric aristocràtic, Geroge de Kerlor, acusa de ser fill d'un engany de la seva dona i abandona a mans d'un malfactor. El malfactor, Limace (Caracol en la versió castellana), i la seva dona criaran el fill del noble al costat

---

<sup>212</sup> . Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998, pàg. 286.

<sup>213</sup> . Pierre Decourcelle, *Los dos pilletes. Melodrama en dos partes y ocho cuadros*. Adaptación española por Juan B. Enseñat. Barcelona: establecimiento tipográfico de Félix Costa, 1913. Estrenat per la Cia. de Don Miguel Cepillo, Teatre Novetats, 18/11/1897.

<sup>214</sup> . Chrstophe Charle classifica a Pierre Decourcelle entre els autors del “Boulevard populaire”, les seves obres i en comparativa amb els altres autors d'èxit del teatre de bulevard parisi, haurien estat de les més exitoses -i lucratives per a l'autor- d'aquell París de finals del segle XIX, Christophe Charle, *Théâtres en capitales, op. cit.*, pàg. 168 i 171.

del seu propi fill, Claudinet, de salut fràgil i explotat com a mendicant. Els dos creixen i aprenen a delinquir, fins que, en retrobar el pare de Jean (rebatejat Fanfan), Limace creu arribat el moment d'extorquir de nou l'aristòcrata oferint el retorn del seu fill. Això provoca la fúria de Fanfan i Limace decideix llavors que oferirà Claudinet al noble, com si aquest fos el seu fill de debò. Kerlor acaba per conèixer la veritat i Fanfan canvia la seva actitud respecte al seu pare autèntic. Claudinet acabarà oferint la seva vida per alertar de la presència dels sequaços de Limace a la casa dels Kerlor. El to de l'obra queda patent en el parlament d'Elena de Kerlor (la dona de l'aristòcrata) en adonar-se que l'infant recuperat, Claudinet, no és el seu fill de debò,

ELENA.-¡Ahí ¡Déjeme Usted, déjeme! (Se sienta, abatida, a la derecha de la mesa.) ¡Todo esto prueba que su crimen es irreparable! Tanto si vive como si ha muerto, no volveré a ver a mi hijo. Puesto que nuestra pobre naturaleza humana es tan miserable que nada vibra en el corazón de una madre cuando se halla en presencia del hijo de sus entrañas, no quiero esperar nada más, no quiero creer ya nada, (se levanta.) ¡Esto es demasiado! no puedo más. Ya no me queda más que la fuerza de maldecir a usted y llorar a mi hijo. (Vase por la derecha, segundo término.)<sup>215</sup>

*Los dos pilletes* es va estrenar el 18 de novembre de 1897 al Novedades i s'hi va estar fins a finals de gener.<sup>216</sup> però després va tenir molta més vida al Paral·lel, on es va estrenar al Teatre Nou, del 15 al 25 de gener de 1902, per la mateixa companyia de Miguel Cepillo<sup>217</sup> i encara posteriorment el 27 de febrer de 1904 la companyia de Federico García Parreño torna a muntar-la en un dels teatres del centre, el Teatre Tívoli<sup>218</sup>, i el 23 de setembre de 1904 al Teatro

---

<sup>215</sup> . Pierre Decourcelle, *Los dos pilletes*. Pàg. 81, parlament d'Elena de Kerlor en adonar-se que l'infant recuperat no és el seu fill de debò.

<sup>216</sup> . *La Vanguardia* 31/1/1898, pàg. 4.

<sup>217</sup> . *La Vanguardia* 15/1/1902, pàg. 7 i 25/1/1902, pàg. 7.

<sup>218</sup> . *La Vanguardia* 27/2/1904, pàg. 7. L'anunci a la secció d'espectacles del Tívoli hi diu que la companyia només farà 10 funcions per la urgència d'haver d'embarcar les decorats per anar a fer temporada Buenos Aires.

Circo Español, després d'una estada de la companyia a Buenos Aires representant la peça.<sup>219</sup> Més endavant s'anirà representant ocasionalment per la companyia.<sup>220</sup>

A Barcelona doncs el melodrama quan arriba al Paral·lel s'hi instal·la amb títols que han estat prèviament al centre, o no, però el que sembla evident és que els grups socials més populars comencen a fer-se seva una sentimentalitat que havia estat patrimoni de les classes burgeses.<sup>221</sup> Així hauríem d'entendre la proliferació del gènere a la primera dècada del segle XX a l'avinguda del Paral·lel. Hem de notar que moltes companyies combinen autors eminentment populars com Pierre Decourcelle –que tindrà un llarg recorregut a Barcelona dins i fora del Paral·lel– amb d'altres com José Fola Igúrbide, amb una pinzellada política, que ja hem tractat, o d'altres com Emilio Graells, apuntador d'ofici, que va traduir molts d'aquests textos francesos i els va adaptar al gust local, o bé en va escriure de propis que no tenien gaire d'originals, com ara *Magdalena, la mujer adúltera*. Les companyies combinaven un conjunt d'autors que tenien en comú arguments de molta temperatura emocional, tot i la disparitat dels seus valors literaris. Disposem de l'exemple estudiat per Francisca Ferrer Gimeno, a partir de la companyia de l'actor valencià Enrique Rambal, un dels pocs estudis en profunditat al voltant del gènere del melodrama a l'Estat espanyol: veiem com molts dels títols representats pel grup de Rambal, estan presents també en els teatres del Paral·lel. Ferrer documenta, al Teatre de la Princesa de València a l'abril de 1913, que la companyia de Rambal presentava un repertori configurat per títols com *La reina joven* (Àngel Guimerà); *Don Juan de Serrallonga o Los bandoleros de las Guillerías* (Víctor Balaguer); *Los miserables* (Victor Hugo); *El Cristo Moderno* (José Fola Igúrbide); *Los dos pilletes* (Pierre Decourcelle); *Magdalena, la mujer adúltera* (Emilio Graells); *Lázaro el mudo o El pastor de Florencia* (Joseph Bouchardy); *Carlos II el*

---

<sup>219</sup> . *La Vanguardia* 22/9/1904, “Noticias de espectáculos”, pàg. 3.

<sup>220</sup> . *La Vanguardia* 8/2/1907, “Espectáculos”, pàg. 5.

<sup>221</sup> . A propòsit de *Cristina o la fuerza del talento*, d'Antoni de Gironella, Xavier Fàbregas escriu, *En el melodrama hom té la sensació que els personatges, els conflictes, constitueixen una aparença premeditada, una mena de trencaclosques capaç d'esgarriar-se a la primera vacil·lació, i que ni els uns ni els altres van de dret al fons de la qüestió, perquè d'allò que es tracta, precisament, és de no tocar fons*. Xavier Fàbregas, *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, Barcelona: Curial edicions, 1975, pàg. 228.

*hechizado* (Antonio Gil y Zárate); *El jorobado o Enrique Lagardere* (Anicet Bourgeois i Paul Feval).<sup>222</sup>

L'actor català August Barbosa va preparar el terreny melodramàtic al Teatre Circ Espanyol (1904) presentant *Las memorias del diablo*,<sup>223</sup> de Frédéric Soulié, obra que li va donar molta popularitat, abans de formar part de la companyia catalana que es constituí per donar a conèixer el teatre català arreu de Catalunya, al costat de les germanes Emília i Antònia Baró<sup>224</sup>; i Miquel Sirvent. Davant la creixent popularitat del gènere s'entén que l'empresari cafeter Josep Carabén i els actors Emili Guillemany i Carlos Rubio apadrinessin la companyia del gran Frederic García-Parreño,<sup>225</sup> que des de l'Espanyol havia de competir, en aquest gènere de la llàgrima, amb la Companyia d'Enric Giménez a la voravia del davant, al teatre Apolo. Segons podem llegir a la seva biografia extreta del material documental elaborat per Jaume Rull i Jové i dipositat a la Biblioteca de Catalunya, García-Parreño va representar peces com *Juan José* de Dicenta, *El Jorobado* d'Anicet Bourgeois i Paul Feval o *Entre el amor y la muerte (Jack)* d'Alphonse Daudet a banda de l'esmentada *Los dos pilletes* que es va estrenar el setembre de 1904 al Teatro Circo Español, i encara va representar més endavant ocasionalment, com apuntàvem abans, o *Los misterios de París* amb l'actriu Angelina Caparó<sup>226</sup>, que formà part de la seva companyia. De fet a l'anunci de cartellera de *La Vanguardia* s'hi pot observar, com s'alternen d'un dia per l'altre les "Vetllades Avenir" que hem comentat més amunt a càrrec de l'idealista i emprenedor Felip Cortiella amb els melodrames de la companyia de Parreño.<sup>227</sup> Si repassem els títols que la companyia de Federico García Parreño

---

<sup>222</sup> . Francisca Ferrer Gimeno, *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XX*. València: Universitat de València. Servei de Publicacions, 2008. Pàg. 206

<sup>223</sup> . *La Vanguardia*, 25/2/1904, pàg. 9. Sobre August Barbosa Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 615.

<sup>224</sup> . Antònia Baró (Barcelona, 1870-1947). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 616.

<sup>225</sup> . Frederic García-Parreño (?-?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 641. La notícia d'aquesta associació d'inversors al voltant de la Cia. de Parreño la trobem a *Biografía del Paralelo* de Luis Cabañas Guevara, *op. cit.*, pàg. 74.

<sup>226</sup> . Angelina Caparó i Honrat (Barcelona, 1879-1956). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 626.

<sup>227</sup> . *Teatro Circo Español. Hoy, "Vetllada Avenir". Mañana sábado el sensacional drama en 7 actos, Los dos pilletes (Les deux Gosses), 7 hermosas decoraciones de Moragas y Alarma.*



va representar en 1907 al Teatro Circo Español, fins al maig de 1907 – recordem que el teatre va cremar el 20 de maig de 1907 i no va tornar a funcionar reconstruït, fins el 1909- hi trobem entre altres títols, *El defensor de su honra*, *Magdalena la mujer adúltera*, *Los dramas de Barcelona*, *Don Juan de Serrallonga*.<sup>228</sup> Veiem una coincidència de bastants títols amb les apostes de Rambal per la seva Companyia amb el Teatre de la Princesa de València. En qualsevol cas estem davant d'un dels gèneres de l'espectacularitat per excel·lència: tan important és que la història escenificada condueixi l'espectador envers un vaivé d'emocions fortes com que la posada en escena garanteixi un efectisme visual impactant per aquest mateix públic.<sup>229</sup> I de fet és aquesta espectacularitat basada en l'explotació de les emocions a tots nivells el que escandalitza la premsa conservadora de Barcelona, tal i com esmenta Lluïsa Suárez,<sup>230</sup> perquè si l'origen del melodrama és satisfer un gust burgès, al Paral·lel el públic més popular, demana extremar totes les emocions escenificades.

Basada en un capítol de la novel·la d'Enrique Pérez Escrich, *Magdalena la mujer adúltera*, d'Emilio Graells Soler,<sup>231</sup> és un dels títols dramàtics més representats per les diferents companyies de melodrames que operaven a l'Estat espanyol en aquell començament de segle XX. Magdalena es casa amb el mariner Ángel, però durant una absència llarga d'aquest decideix escapar-se amb el ric Fernando que li promet tot tipus d'atencions i una vida regalada, i escriu una carta de comiat a l'espòs abandonat,

MAGDALENA.-Ángel no me busques, porque serà en vano. La vida me cansa. Soy una mujer despreciable: olvídate. Soy indigna de ti ¡¡Ah!! (Como si fuera a sufrir un ataque en la

---

*Próximamente*: Magdalena la mujer adúltera, Los dramas de Barcelona y La emperatriz Josefina o Napoleón y su corte. *Teatro Circo Español. Hoy, Vetllada Avenir. Estreno y única representación del trascendental drama en 5 actos de M. Donnay y Ll. Descaves*, La Clariana. *La Vanguardia* 8/2/1907, "Espectáculos", pàg. 5.

<sup>228</sup> . Es pot trobar una completa relació de títols entre febrer i maig de 1907 a Josep Cunill, *Gran Teatro Español (1892-1935)*. Barcelona: Fundació Imprimatur-Ajuntament de Barcelona, 2011.

<sup>229</sup> . Els elements constitutius del gènere són objecte d'estudi detallat en la tesi doctoral de Francisca Ferrer Gimeno, *op. cit.*, pàgs. 38-123.

<sup>230</sup> . Lluïsa Suárez, *op. cit.*, pàg. 345-346.

<sup>231</sup> . Emilio Graells Soler (?-Barcelona, 1929). Vegeu la seva biografia completa a l'apèndix biogràfic d'aquest estudi, pàg. 647.

cabeza, però després de una lucha horrible, rompe a llorar y cae en la silla.)<sup>232</sup>

Caiguda en desgracia després de la seva fugida, Ángel la salva del pitjor, però només li promet el perdó si ella s'ocupa del seu pare, que va embogir el dia que es va assabentar de la deshonra de la seva filla. Ella però no pot evitar que el seu propi pare es llenci per un penya-segat i embogit se l'endugui a ella, tot i que ella en el darrer moment no mor, tot i que queda molt debilitada i viu gràcies a les atencions de la seva germana, Maria, un santa. Magdalena, es penedeix de tot,

MAGDALENA.- No. ¡Perdona, hermana mía...¡Tú, tan buena!...Dios ha querido que en los últimos días de mi vida tuviera el inmenso placer de venir a tu lado. Tu bondad ha sido para mis dolores fuente de inagotable ternura. Porque tu no puedes comprender, no puedes imaginarte lo que es el grito del remordimiento que va royendo día por día el corazón hasta exhalar el último suspiro.<sup>233</sup>

I el retrobament final entre Ángel i Magdalena només es produeix en el moment en que ella expira, però abans li demana que no l'oblidi i que tingui cura d'un petit infant orfe que ha acollit. L'escena acaba amb les plors i les exclamacions d'Ángel i el prec del nen,

NIÑO. (juntando las manos arrodillado) ¡Virgen María, Madre de Dios, ruega por nosotros para que seamos dignos de tu misericordia!<sup>234</sup>

No cal afegir massa comentaris a aquestes rèpliques; Emilio Graells Soler fou apuntador al Teatre Espanyol (llavors Teatre Circ Espanyol) a la

---

<sup>232</sup> . Emilio Graells y Soler, *Magdalena la mujer adúltera*, Barcelona: Félix Costa Impresor, 1915. Pàg. 52.

<sup>233</sup> . Ibid., pàg. 114

<sup>234</sup> . Ibid., pàg. 118.

companyia de Frederic García-Parreño i Angelina Caparó durant el període daurat del melodrama i el drama social. Va escriure moltes peces que seguien el model del fulletó i del melodrama parisenc. *Magdalena, la mujer adúltera*, drama en sis actes, i un pròleg a partir de la novel·la homònima d'Enrique Pérez Escrich, estrenada a l'Espanyol (1904)<sup>235</sup> i posteriorment al Price de Madrid (1915), obtingué gran repercussió. Com hem vist Rambal també la tenia en repertori. En aquesta línia, cal esmentar també *María, la hija del mendigo* (Espanyol, 1907). També adaptà a l'escena novel·les populars, com *Los misterios de Barcelona*, a partir de la novel·la homònima d'Antonio Altadill, estrenada a l'Espanyol (1906).<sup>236</sup>

Un perfil similar hauríem d'adjudicar a Gonzalo Jover Hernández<sup>237</sup> que es va fer un nom com a traductor i adaptador de novel·les populars al teatre, sovint a quatre mans amb altres autors. Va adaptar les novel·les de fulletó d'Alexandre Dumas unes quantes novel·les sobre el personatge de Conan Doyle, l'investigador Sherlock Holmes: *Holmes y Raftles* (1908), *La garra de Holmes* (1908) o *La tragedia de Baskerville* (1915). *Resurrección* (1903) adaptació de la novel·la homònima de Lleó Tolstoi, fou un èxit destacable al Paral·lel<sup>238</sup>, després de la seva estrena al Principal. També va fer incursions en el teatre de temàtica social: *Los mártires del trabajo* (1900), *Los segadores* (1907), *Eva, la hija de la fábrica* (adaptació de l'opereta de Franz Léhar, 1913) o *La jornada legal o El triunfo de las 8 horas*, subtitulada reveladorament, “boceto melodramático social en 3 actos y dividido en cinco cuadros en verso”, estrenada, al novembre de 1901 al Teatre Nou, la dedicatòria de la qual no deixa dubtes que l'autor coneixia perfectament el lloc on l'estrenava i a qui es dirigia,

A vosotros dedico esta obra entre vosotros vivida y con vuestras amarguras y tristezas arrasada. Es un pedazo de historia intima de

---

<sup>235</sup> . Documentada a *La Vanguardia*, 23/6/1904, pàg. 9.

<sup>236</sup> . Inspirada en *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue. Altres títols de Graells Soler són *Miguel Strogoff* (1910), *Hazañas de Sherlock Holmes* (1913) o *El vizconde de Bragelone. Tercera parte de Los Tres Mosqueteros* (1915).

<sup>237</sup> . Gonzalo Jover Hernández (Valladolid, 1858-Barcelona, 1922). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 653.

<sup>238</sup> . Mario Verdaguer, *op. cit.*, pàg. 349

una de las batallas reñidas entre la justicia del trabajo y la avaricia usuraria del capital. Alguien ha censurado al episodio, en que un obrero baja al arroyo a mendigar, entendiendo que era atentatorio a la dignidad de la clase. En defensa propia, permítaseme alegar:

1. Que el hecho es rigurosamente histórico aunque excepcional.
2. Que no es el obrero por huir del sufrimiento ó el trabajo el que pide, sino el padre y el esposo desesperado por las atroces angustias de la miseria y la muerte de los pedazos de su alma más amados, y
3. Que en toda sana moral pedir es preferible á quitar.

En cuanto a la madre, pregúntese a todas ellas y dirán si vacilarían un momento en pedir á la caridad la vida de sus hijos.

Mi obra, mala como es, responde á la verdad de lo ocurrido, y á mi deseo ardiente de mejorar las condiciones de vida de esa honrada clase trabajadora, que amo como cosa propia, porque siento sus dolores y padezco sus miserias y sostengo sus luchas y comparto sus aspiraciones.

Recíbidla con el cariño que os la ofrece

EL AUTOR<sup>239</sup>

Són autors doncs que coneixen perfectament el terreny que trepitgen i saben que la seva subsistència com a dramaturgs està en funció de l'acollida de les seves peces, i no parlem lògicament, de la recepció crítica de les seves obres sinó del seu èxit en taquilla. Al llarg d'aquest estudi ens anirem trobant exemples d'unes accions per part de tots els agents que intervenen en el fenomen escènic del Paral·lel que demostren la seva capacitat d'adaptació i comprensió al públic per al qual treballen.<sup>240</sup>Tal vegada, però, cal ressenyar *Los niños del*

---

<sup>239</sup> . Gonzalo Jover Hernández, *La jornada legal o el triunfo de las 8 horas*. Barcelona: Imp. Joaquim Soler, 190? Estrena Teatre Nou, novembre 1901, pàg. 3.

<sup>240</sup> . Josep Carabén, l'empresari del Cafè Espanyol, home d'ordre i de negocis, va arribar a organitzar concerts benèfics per als obrers en vaga, com podem llegir en aquest breu de *El Diluvio: El dueño del Café del Circo Español ha organizado para esta noche, a las nueve, un concierto de beneficencia, pues el producto íntegro de las consumiciones que se hagan durante el concierto destinará a auxiliar a los obreros de las Tres Clases de Vapor que carecen de*

*hospicio*, estrenada al Teatre Circ Barcelonès el 12 de febrer de 1905, i que va estar en cartell fins el 5 de març (2400 espectadors per funció)<sup>241</sup>, com un dels grans èxits de Jover als teatres de l'àrea del Paral·lel.

---

*trabajo. El reputado Septimonio Artístico es el encargado de ejecutar un selecto programa en el que figura, entre otras composiciones notables, el estreno de una fantasía sobre la popular zarzuela del maestro Vives Bohemios, y teniendo en cuenta que se trata de un acto puramente filantrópico, los individuos que componen dicho Septimonio han renunciado a todo estipendio, secundando así los nobles propósitos del dueño del popular establecimiento. El Diluvio, 17/6/1904.*

<sup>241</sup> . *La Vanguardia* 4/3/1905, pàg. 9.

## 1.4 Vodevil

El gènere del Vodevil es va “nacionalitzar” a Catalunya de la mà de dos actors fonamentals del Paral·lel en el primer terç del segle XX, Josep Santpere<sup>242</sup> i Elena Jordi<sup>243</sup>, nom artístic de Montserrat Casals, una actriu d’origen berguedà instal·lada a Barcelona a la primera dècada d’aquest segle. Vodevil segons la definició de Patrice Pavis<sup>244</sup> era un espectacle de cançons, acrobàcies i monòlegs entre el segle XV i el XVIII, del qual se’n derivaria l’òpera còmica en desenvolupar la part musical de l’espectacle. Però la forma contemporània del gènere es configura de la mà dels autors francesos com Eugène Scribe (1791-1861), Eugène Labiche (1815-1888) i Georges Feydeau (1862-1921), entre el primer i tercer quart del segle XIX, tot esdevenint una comèdia d’intriga, lleugera, sense pretensió intel·lectual. En paraules d’Henri Bergson, *El vodevil (...) és a la vida real allò que un ninot articulats és a l’home que camina, una exageració molt artificial d’una certa rigidesa natural de les coses.*<sup>245</sup>

Així doncs, és un gènere que es codifica a París i que si té un enorme èxit i s’instal·la com un dels gèneres reis dels teatres de boulevard segurament és perquè l’acció del vodevil està situada en el terreny de la burgesia, i en aquest segment social hi és sòlidament instal·lat el regne del “què diran”, i això té uns efectes més còmics sobre les males conductes dels protagonistes, si més no aquesta és una de les conclusions als quals arriba Henry Gidel a *Le Théâtre de Feydeau*<sup>246</sup>; més enllà encara aquest autor ha posat en valor Feydeau com un precursor del surrealisme i àdhuc del teatre de l’absurd.<sup>247</sup> Però tot plegat veurem com queda molt lluny de la consideració que l’èxit del vodevil va

---

<sup>242</sup> . Josep Santpere (Barcelona 1875-1939), Vegeu la seva biografia completa a l’apèndix biogràfic d’aquest estudi, pàg. 678. També podeu consultar el llibre de la neta de l’artista que conté imatges de la trajectòria del seu avi, Maria Rosa Pigrau, *Els Santpere, cent anys davant del públic*, Barcelona: Planeta, 2002.

<sup>243</sup> . Elena Jordi (Cercs, Berguedà 1882- Barcelona, 1945), Vegeu la seva biografia completa a l’apèndix biogràfic d’aquest estudi pàg. 651.

<sup>244</sup> . Patrice Pavis, *op. cit.*, pàg. 510.

<sup>245</sup> . Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur le signification du comique*, Paris: PUF, 1899 (reedició de 1940). Pàg. 78.

<sup>246</sup> . Henry Gidel a *Le Théâtre de Feydeau*, Paris: Klincksieck, 1979.

<sup>247</sup> . Georges Feydeau, *Théâtre complet*, Paris: Bordas, 1988, a cura d’Henry Gidel, pags. 70-76.

merèixer a Catalunya en el moment de la seva eclosió, en el moment de la *nacionalització* del gènere.

El vodevil no entra a Barcelona pel Paral·lel, entre altres coses perquè quan el vodevil arriba a la ciutat, el Paral·lel, com avinguda amb una oferta espectacular popular, encara no existia a Barcelona. El vodevil desembarca a Barcelona als teatres del que avui seria el Passeig de Gràcia de la mà de companyies que fan gires d'estiu a Barcelona després de fer temporada als seus països d'origen. Es tracta d'espectacles que combinen el vodevil i la cançó lleugera, també òperes còmiques, comèdies bufes i de màgia, balls d'espectacle i sarsueles. Combinacions amb força música, pròpia o manllevada. París és el gran referent escènic de l'època i entres els teatres del Passeig de Gràcia destaca el Teatre Líric (que convida a Sara Bernhardt el 1882).<sup>248</sup>

El 1885 aterra a Barcelona l'Anne Judic, una actriu parisenca (del Teatre Varietés de París) que provoca un cert escàndol amb el seu programa íntegre de vodevils.<sup>249</sup> El 12 de juny va debutar amb *Mamzelle Nituche* (música d'Hervé i llibret de Henri Meilhac i Albert Millaud), una mena de *vaudeville* musicat al qual seguiren altres peces del gènere, tot provocant la reacció de sectors conservadors contra la immoralitat dels textos.<sup>250</sup> La Duse i la seva Cia, van arribar cap a 1890 amb molt d'èxit al Novedades i al Teatre Principal, on la gran actriu italiana va presentar *Frou-Frou* (Henri Meilhac i Halévy, 1869). La Junta de l'Hospital de la Santa Creu, que llavors regia el Teatre Principal, reaccionava contra la immoralitat del vodevil, per bé que s'imposava el criteri a favor dels espectacles que tenien una bona acollida. Teresa Mariani, que faria temporada a

---

<sup>248</sup> . Francesc Curet, *Història del teatre català*, Barcelona: Aedos, 1967, pàgs. 177-180 i 508-510.

<sup>249</sup> . P. Bohigas Tarragó, *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, Barcelona: Diputación de Barcelona-Instituto del teatro, 1946. J Yxart va recollir els comentaris a aquestes aparicions d'actrius i companyies estrangeres a els volums dedicats a *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Barcelona: 1886, 1887, 1888, 1889 i 1890.

<sup>250</sup> . Sobre l'escassa dimensió literària de les peces que interpretava la Judic, podem llegir una crítica a una mena de vodevil de MM. Millaud i de Najac. *La Japonaise, (...) Quant à la pièce (...) c'est un simple prétexte à montrer Mme Judic sous une dizaine de costumes différents et à lui faire chanter autant de chansons*, E. Mrlot, "Critique dramatique", *Revue d'art dramatique*, tome XII, 1888, pàgs. 308-309. Recollit per Christophe Charle, *Théâtres en capitales, op. cit.*, pàg 292.

Eldorado, parlava de l'exigència del públic català en record de la seva temporada a El Dorado en un article de Ramón Vilaró i Guillemí al *Teatre Català* que recull Josep Cunill en el seu estudi sobre Elena Jordi.<sup>251</sup> La Mariani va representar *Zazá*, de Pierre Berton (1842-1912), un vodevil que més tard en 1901 es va poder veure al Liceu, que, per contra va prohibir l'exhibició de *La Dame de Chez Maxim's*. Es tracta de dues obres que serien estrenades després per la Xirgu i la Jordi amb gran èxit. Per la seva banda l'actriu italiana Bianca Yggius s'instal·lava al Teatre Granvia (situat on ara s'aixeca l'Hotel Ritz) i provocava l'oposició del *Diari de Barcelona*, escandalitzat per les seves obres.

L'any 1907 el vodevil arribava al Paral·lel, al teatre Apolo, de la mà d'Itàlia Vitaliani. Ignasi Iglesias en un article a *El poble Català* es desfeu en elogis cap la gran actriu italiana disposada a oferir el seu gran art a les classes obreres. Jaume Passarell descrivia el periple de la diva italiana pels escenaris barcelonins,

(en referència pel seu pas per els teatres del centre) no arribava a engrescar, ni de bon tros, a aquell públic excessivament còmode. En canvi, entusiasmava els obrers i engrescava els intel·lectuals, als quals tenia el cor robat. I tan bon punt donava per acabada la temporada al Novetats, es traslladava al Paral·lel; s'instal·lava generalment al Teatre Apol·lo, i allà si que es desbordava l'entusiasme i si, també, que les ovacions eren eixordadores i inacabables...Itàlia Vitaliani s'hi trobava com el peix a l'aigua en aquella immensa barraca de fusta, semblant a un transatlàntic una mica clivellat, que les ovacions feien trontollar, talment com si sortegés un temporal.<sup>252</sup>

Altres sectors de la intel·lectualitat catalana eren refractaris a aquella "democràcia popular" que ja era el Paral·lel. L'avinguda era un fenomen ja de gran magnitud en aquell moment i el vodevil s'obria pas entre els gèneres que oferien els seus teatres, i, en conseqüència, s'afegia als formats "maleïts" i

---

<sup>251</sup> . Josep Cunill, *op. cit.*, pàg. 34

<sup>252</sup> . Jaume Passarell, "L'ànima del Paral·lel II", *Meridià*, 22/4/1938, núm 15.



pecaminosos d'aquesta via i de les sales que en formaven part, que generava un rebuig entre bona part de l'opinió publicada de la cultura d'elit catalana. Tot plegat ens ho anirem trobant en el desenvolupament d'aquest capítol i en els següents, però és prou significatiu que una primera figura internacional escollís un teatre del Paral·lel per fer-hi una incursió en una data tan primerenca com la de 1907. De fet Itàlia Vitaliani va rebre un homenatge sentit per bona part de les forces vives culturals catalanes el 10 de juny de 1907,<sup>253</sup> en el qual se li va fer el lliurament d'una placa on s'hi podia llegir, *El Teatre Apolo, en recordança de les representacions que hi ha donat la genial actriu Itàlia Vitaliani, li dedica aquest testimoni d'admiració*, en un acte que comptà entre d'altres amb la presència del gran actor Iscle Soler, que lliurà la placa, i altres personalitats com les de Santiago Rusiñol, Eduard Marquina, Ignasi Iglesias, Pompeu Gener, Josep Maria Roviralta, Apelles Mestres i Feliu Elies (Apa), entre molts altres. Malgrat tot, aquest reconeixement per part de bona part de les forces de la cultura barcelonina, no sempre es va veure acompanyat d'una gran acollida de públic com demostraria el comentari del crític teatral Emili Tintorer a les pàgines de la revista *Juventut*, que es contradiu amb els records de Passarell plasmats en el fragment d'article que llegíem més amunt,

Descorazona ver cómo después de tantos años de lucha para llevar á la conciencia social el sentimiento de lo bello y grande, el género chico, grosero y sensual, y la zarzuela, simple y ridícula, salen triunfantes del seno de las multitudes (...) En tanto la gente afluye á los toros y va, con una candidez infantil, á deleitarse con las habilidades acróbatas de las focas del Tívoli, ó con las ñoñeces de *El Húsar* ó de *El Santo de la Isidra*, la eminente actriz Italia Vitaliani y su recomendable compañía trabajan poco menos que en familia (...) Esta indiferencia del público por el arte verdadero, este desvío artístico de Barcelona, encoge y aplasta, entristece y subleva.<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> . *El Poble Català*, 12/6/1907, núm. 482, pàg. 2

<sup>254</sup> . Emili Tintorer, "Teatres", *Juventut*, 18 /6/1903 any IV, núm. 175, pàg. 409.

Fos quin fos l'èxit de la Vitaliani al Paral·lel, no anava desencaminada a buscar un públic popular per al gènere del vodevil. En pocs anys, com veurem, el vodevil faria unes taquilles enormes a la gran avinguda dels teatres. De fet la gran actriu catalana de la primera meitat del segle XX, Margarida Xirgu, feu unes atrevides incursions en el gènere, perquè el vodevil assegurava l'existència de les companyies professionals; després de la irrupció de les companyies internacionals, liderades per actrius de prestigi, als teatres burgesos a partir de la segona meitat del segle XIX, el gènere començà a baixar Rambla avall i cada vegada s'apropà més al Paral·lel. Hem vist l'exemple de l'agosarada Vitaliani i la bona acollida de les seves representacions a l'Apolo, però tot plegat esdevindrà una anècdota en la història del gènere comparat amb el que havia de viure el que seria el gènere dramàtic còmic per excel·lència al Paral·lel.

Les primeres provatures de l'actriu per excel·lència del gènere del vodevil, l'Elena Jordi com a professional de la interpretació es produïren a les ordres d'Adrià Gual, la temporada 1908-1909 al Novetats. La Jordi, curiosament, seguiria les passes de Josep Santpere, també futur gran actor de vodevils i company de companyia teatral, qui també havia estat a la companyia de Gual en 1904 interpretant diverses peces. La participació de la jove Elena Jordi en les aventures d'Adrià Gual al Novetats ens interessen aquí perquè allà fa la coneixença d'una estrella emergent com Margarida Xirgu. Gual havia llogat el teatre per tal de fer tota una temporada de teatre en català, amb participació de la Xirgu i versions de Salvador Vilaregut. La Jordi participà en algunes d'aquestes obres, però la seva col·laboració amb el Teatre Íntim d'Adrià Gual va ser molt breu, quasi tant com la de la mateixa Xirgu.<sup>255</sup>

De fet, Margarida Xirgu començà una etapa amb companyia pròpia al Teatre Principal, en la qual inicià el procés de "nacionalització" del gènere del vodevil i en aquella temporada entre octubre de 1909 i la primavera de 1910, la seva companyia comença a estrenar alguns dels títols més importants de la tradició francesa del vodevil, traduïts per Salvador Vilaregut<sup>256</sup>, un personatge

---

<sup>255</sup> . Francesc Curet, *op. cit.*, pàg. 365. Vegeu també Josep Cunill, *op. cit.*, pàg. 47.

<sup>256</sup> . Salvador Vilaregut (Barcelona 1872-1937), Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 692. Vilaregut coincidí amb Rafael Moragas "Moraguetes" (Barcelona 1883-

que esdevindrà fonamental, com veurem, en la producció de vodevil a la Barcelona de començaments de segle XX, ja que després d'assessorar artísticament la selecció de textos i de traduir-los per a Margarida Xirgu, feu exactament el mateix per a Elena Jordi.

Així doncs, la Jordi fa algunes de les seves primeres passes a l'escenari al costat de la millor, de Margarida Xirgu, que, en aquella temporada al Teatre Principal, estrenaria títols com la comèdia *El bon rei Dagobert* d'André Rivoire, qualificada d'immoral per la premsa conservadora de la ciutat i celebrada per la premsa satírica com *Papitu*; també hi va representar *El rei* de G.A. Caillavet, Robert de Flers i Emmanuel Arène; el vodevil, *L'educació del príncep*, de Maurice Donnay, en la qual Elena Jordi ja començava a despertar l'atenció de la premsa en la seva persona; *Salomé* d'Oscar Wilde que va sacsejar la premsa de Barcelona per l'agosament de la proposta (com en d'altres ciutats europees)<sup>257</sup>; el vodevil *L'ase d'en Buridán* de Robert de Flers i G.A. Caillavet; el vodevil *Petit y Pataud, S. en C.* De Hennequin i Veber; *Coralina y Ca* d'Albí Valabrègue; i *Porten res de pago* d'Hennequin i Veber, aquesta darrera estrenada directament al Teatre Nou del Paral·lel el 22 d'abril de 1910. *Salomé* es va estrenar al Principal però l'escàndol que va suscitar va comportar que el muntatge es traslladés al Teatre Nou on la peça es va continuar exhibint.<sup>258</sup> Cal recordar aquí que el Principal era en mans de la Junta de govern de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau que tenia un estret codi moral per a tot allò que es podia i no es podia representar al teatre que gestionava. La Xirgu, doncs, en el moment de crear la seva pròpia companyia va veure que hi havia un públic per al gènere del vodevil a Barcelona, però aquest públic a Barcelona acabaria trobant el seu

---

Estrasburg, 1966), a l'associació wagneriana que es fundà a Barcelona al tombant de segle. En podeu llegir un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 665.

<sup>257</sup> . A Londres per exemple, capital de la democràcia més antiga d'Europa, hi havia un estricte codi moral censor que afectava les dramatitzacions basades en històries bíbliques: *Pour les drames fondés sur l'Écriture, il ne fallait attendre aucune tolérance, comme le montra l'impossibilité de jouer Salomé d'Oscar Wilde en Angleterre. Ce drame heurtait à la fois la morale (en évoquant un inceste) et un interdit religieux (en transposant des écrits religieux). Interdite à Londres en 1892, écrite directement en français par Oscar Wilde pour Sara Bernhardt, Salomé fut finalement jouée à Paris, au théâtre de l'Oeuvre, le 11 février 1896, en l'absence de son auteur, emprisonné a Reading après sa condamnation pour homosexualité à deux ans de travaux forcés*, Christophe Charle, *op. cit.*, pàg. 412.

<sup>258</sup> . Josep Cunill, *op. cit.*, pàgs. 47-53.

refugi en els teatres del Paral·lel. La companyia de Margarida Xirgu posarà en escena més tard *Zazà* al Tívoli traduïda per Carles Costa i J. M. Jordà, un altre títol polèmic. *El Diluvio* va comentar en el moment de la seva estrena la qualitat de la traducció.<sup>259</sup> De fet alguns autors catalans es decantaren en aquells anys per la traducció perquè estava ben pagada i els proporcionava bons guanys, més que no pas l'autoria.

El vodevil s'obre pas a Barcelona i un actor i empresari com Josep Santpere, amb el nas molt fi per esbrinar les inclinacions dels públics populars a la ciutat, se n'adona de dues coses: en primer lloc que efectivament, tal i com la Xirgu acaba de demostrar, hi ha un públic nombrós per al vodevil traduït al català a la ciutat de Barcelona i ell es veu molt capacitat per interpretar-lo; i dues, la jove que forma part de la companyia de la Xirgu, Elena Jordi, aquesta noia de comarques d'interior, té un talent especial per aquest gènere; té aquella impudícia necessària per representar les peces de vodevil i alhora un cert tret d'elegància que catalanitza el posat afrancesat que el gènere reclama. Però qui és Elena Jordi?

Montserrat Casals i Baqué -de nom artístic Elena Jordi- va néixer el 20 de novembre de 1882 a Cercs, al Berguedà. El seu biògraf Josep Cunill<sup>260</sup> va poder documentar els primers anys de la seva vida gràcies a Pilar Capallera, descendent de la branca del marit berguedà de l'actriu. L'Elena Jordi es va casar amb Josep Capallera amb qui va tenir dues filles, la primera filla Josefa, nascuda el 18 de setembre de 1901 i la segona filla Maria el 28 d'agost de 1903. Montserrat Casals es va separar del marit i es va instal·lar amb les dues filles, la germana (Tina Casals, futura Tina Jordi<sup>261</sup>) i la mare, Maria Baqué, a Barcelona, on regentaren un estanc al carrer de la Boqueria cantonada Rauric (1906).

L'estanc es va convertir en un centre de bohèmia, tertúlia, o més aviat xerrameca. El poeta i dramaturg berguedà Ramon Vinyes (1882-1952) natural de

---

<sup>259</sup> . Ibid, pàg. 54.

<sup>260</sup> . Josep Cunill, *op. cit.*, pàg. 7

<sup>261</sup> . "Tina Jordi", Celestina Casals i Baqué (Cercs, 1891-?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 652.

Berga, instal·lat a Barcelona, va introduir la Jordi a la ciutat. També en Prat Gaballí (1885-1962), poeta, periodista i escriptor i l'actor Ramon Tor (1880-1951)<sup>262</sup>, fill de Borredà, que seria qui posaria el nom artístic d'Elena Jordi a la Montserrat Casals. Tor faria el personatge de Sant Joan Baptista en la *Salomé* de Wilde que Margarida Xirgu presentà al Teatre Principal el febrer de 1910. En aquest cercle també estava el pintor Josep Tàtaret. Per a la Jordi, però, el personatge fonamental del cercle fou Alexandre Soler i Maryé o Marijé (1878-1918) conegut com "El Jandru",<sup>263</sup> ideòleg i intel·lectual, fill de l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa. A la Jordi li feu de traductor de moltes de les seves peces, escenògraf, figurinista, director artístic i conseller econòmic. Descrit per tothom com un dandi; fou amant de la Jordi de 1909 a 1916.<sup>264</sup> El dramaturg i novel·lista Lluís Capdevila<sup>265</sup> en parla a les seves memòries,

(...) coneixeràs (les memòries estan escrites en segona persona, el tu és Lluís Capdevila) també Alexandre Soler –ell i tu fóreu els dos únics monocles de Barcelona-, home de molt bon gust, bon lector i bon conversador. Sense el seu diletantisme, únic, diguem-ne defecte que d'ell recordes, hauria pogut fer coses. No pas pintar la *Monna Lisa* ni compondre la *VII Simfonia*, ni escriure *Le rouge et le noir*, és clar, però sí ser un cronista excel·lent, director de teatre. El millor del seu talent se n'anà en converses de penya de Cafè i per fer d'Helena Jordi –l'Helena Jordi que havies conegut a "La Feria" de la Place Blanche i que malgrat ser de Berga, con Ramon Vinyes, era Helena amb H, com la de Troia-, una actriu gairebé acceptable.<sup>266</sup>

---

<sup>262</sup>. Ramon Tor Deseures, (Borredà 1880, Barcelona 1951). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 686.

<sup>263</sup>. Alexandre Soler i Marjé (o Maryé) (1878-1918). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 681.

<sup>264</sup>. Josep Cunill, *op. cit.*, pàg. 26-28

<sup>265</sup>. Lluís Capdevila, (Barcelona, 1893-Andorra la Vella, 1980). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 627.

<sup>266</sup>. Lluís Capdevila, *De la Rambla a la presó*, Barcelona: Edicions La Paraula Viva, 1975, pàg. 147.

En aquest estanc la família Casals va entrar en contacte, com hem vist, amb el món del teatre i gràcies a aquestes amistats, algunes originàries de la mateixa comarca bergadana com Vinyes o Tor, Montserrat Casals es va començar a introduir en el món del teatre, inclinada per una vocació apassionada.

Ja hem descrit breument el trànsit de la Jordi per la companyia de Margarida Xirgu , però fou en la companyia de Josep Santpere entre els anys 1910 i 1914 quan la Jordi trobà el seu lloc definitiu i establir en la cartellera barcelonina. Dins la companyia de Santpere va brillar amb intensitat i es féu un nom. Arran de l'estrena d'*Un divorci famós* de Hennequín i Véber de la Cia. Santpere, la Jordi apareixia a la portada de *La Escena Catalana* del 24 de setembre de 1910, en l'edició de l'obra.<sup>267</sup> Quan ja s'havia integrat en la companyia de Josep Santpere, amb èxit, la Jordi feu una incursió al Teatre del Foment de Sant Andreu per tornar a interpretar *Salomé*, d'Oscar Wilde, però aquesta vegada com a protagonista, en una companyia pròpia muntada per a l'ocasió, uns mesos després de la presentació de l'obra al Teatre Principal (febrer de 1910) per part de la companyia Borràs-Xirgu. Si en aquella ocasió la peça ja va concitar comentaris de tota mena per l'agosament del text, ara era la protagonista, l'Elena Jordi, qui despertava passions: segons Luís Cabañas Guevara, (que assegura erròniament que aquest fou el debut teatral de la Jordi, quan en realitat ja portava un temps actuant com a professional), descriu la presentació de la *Salomé* a Sant Andreu com un esdeveniment, degut a un boca-orella originat en el concorregut estanc de les germanes Casals,

Fué tal la impresión que la Xirgu causó en la Jordi, que ésta se hizo con un ejemplar de la tragèdia y comenzó a ensayar por el estanco: *soy Salomé, princesa de Judea...* lo sabroso del caso es que estos ensayos los efectuava, según se decía, echándose por el suelo con la menor ropa posible y abrazada a un gran coco que hacía las veces de la cabeza cercenada del Bautista.

---

<sup>267</sup> . Hennequín i Veber, *Un divorci famós*, dins *La Escena Catalana*, 24/9/1910.

(després de l'estrena a Sant Andreu) Corrió la notícia y hacia Sant Andreu se fueron escritores y periodistas de buen humor para ver la plástica de Elena Jordi y oír sus recitaciones en escena.<sup>268</sup>

Efectivament el seu atreviment en escena va provocar tramviades d'intel·lectuals i aristòcrates cap a Sant Andreu i fou notícia a *Papitu*.<sup>269</sup> Si hem dedicat unes ratlles a l'episodi és perquè esdevé aclaridor de com i de quina manera va néixer una estrella de la interpretació a Barcelona, que pel seu caràcter de transgressió respecte a l'estricta moral de l'època, òbviament caldria qualificar de “moderna” i en aquest sentit és molt significatiu que una intèrpret d'aquestes característiques s'ubiqués definitivament al Paral·lel, un espai on els marges de tolerància, com hem anat veient en explicar els diferents gèneres que hi triomfaven, eren molt més amplis.

La primavera de 1914 la Cia. de Santpere s'instal·lava a l'Apolo per representar-hi *Cuyda't de l'Amèlia* de Georges Feydeau. Fou un èxit i les aparicions de la Jordi van ser celebrades, per la bellesa i atreviment.<sup>270</sup> Durant aquests anys, 1910-1914, tot i que no tenim massa informació de la seva trajectòria el vodevil es consolidà a la ciutat de Barcelona com una fórmula d'èxit al voltant de dos grans fenòmens de la interpretació d'aquest gènere, d'una banda Josep Santpere, qui seria el primer en apostar industrialment per aquest gènere i l'Elena Jordi, que emergia com una de les grans intèrprets del Paral·lel; la revista *El Teatro Mundial* (amb seu a la llibreria Millà) es preguntava si el gènere arrelaria a Barcelona com a París on feia molts anys que es representava. Comentava el gran moment del vodevil a Barcelona, on a tres teatres, Còmic, Apolo (ambdós al Paral·lel) i la Sala Imperi (al carrer Diputació), es representaven vodevils, *Escenes de la vida galant*; *Cuyda't de l'Amèlia* i *Granota fica't al cove*, respectivament.<sup>271</sup> Però on el vodevil farà forat de debò és al Paral·lel i de la mà de la companyia de Josep Santpere (Cia. Josep Santpere i Josep Robert), on la temporada vodevilesca a l'Apolo és un èxit amb vodevils

---

<sup>268</sup> . Luís Cabañas Guevara, *op. cit.*, pàg. 190.

<sup>269</sup> . Taine “Debuts i estrenes” *Papitu* 19/10/1910.

<sup>270</sup> . Josep Cunill, *op. cit.*, pàg. 57.

<sup>271</sup> . *Ibid.*, pàg. 58.

d'autors com Feydeau, Keroul i Barré, Ordevaun i P. Gavaul i Henry Bataille - *La dona nua* d'aquest darrer autor va catapultar a l'Elena Jordi, i revistes com *Papitu*, i fins i tot *El Teatre Català*, de mirada força estricta pel que fa a la moral, coincidien en les seves crítiques positives.<sup>272</sup> Però al final d'aquella temporada ja corrien els rumors en la premsa especialitzada, que la Jordi formaria una companyia pròpia amb l'actor Ferran Bozzo en la direcció artística, i que s'instal·laria al Teatre Español.<sup>273</sup>

L'èxit del vodevil, interpretat majoritàriament en català i al Paral·lel, suscità una controvèrsia a la premsa, sobretot a la premsa especialitzada, al voltant del contrast evident que suposava la crisi del teatre en català, que es traduïa en la manca de sales per acollir textos dels autors catalans, i l'esplèndid estat de forma del vodevil interpretat en català, que a partir de 1910 -com acabem de veure amb la coincidència d'espectacles d'aquest gènere simultàniament a tres sales de Barcelona- demostrava la seva capacitat de sostenir una oferta artística, a partir de la seva solvència comercial. Aquest debat, que té un rerefons ideològic ben clar, creiem que té un origen ben definit al voltant de la percepció sobre l'oferta popular escènica del Paral·lel per part de la intel·lectualitat catalana, que òbviament anirà evolucionant, però que parteix d'un rebuig evident.

Xavier Fàbregas en la seva *Història del Teatre Català* resumeix el punt de vista de Francesc Curet, crític teatral, impulsor de la revista *El teatre català* (1912-1917) que pretén erigir-se en aquests anys en la referència *d'allò que hauria de ser el teatre català*,

La davallada del teatre català, per a Francesc Curet, té uns responsables ben definits, bé que heterogenis; la culpa dels mals la tenen els noucentistes, els cinemes i els toros. (...) durant el 1914 funda l'Associació Catalana d'Art Dramàtic, en la qual cedeix el lloc d'honor a Lluís Duran i Ventosa -polític de la Lliga que jugà un paper decisiu en la creació de l'Escola Catalana d'Art

---

<sup>272</sup> . Ibid., pàg. 60.

<sup>273</sup> . Ibid., pàg. 62.



Dramàtic- amb el propòsit d'aixecar un teatre nou, (una mena de Teatre Nacional). Fracassada l'Associació fa una crida el mes de juliol, a fi de reunir a Romea els aficionats del teatre català redactar una nova societat que durà el nom de Foment del Teatre Català.<sup>274</sup>

Aquesta organització estaria presidida per Conrad Roure. La posició de Curet, en paraules de Xavier Fàbregas, és molt radical, gairebé fanàtica i per demostrar-ho cita *El Teatre Català* en la qual una ressenya explica la intervenció de Francesc Curet,

Enmig d'una estrepitosa ovació llança l'amic Curet un fulminant anatema contra els qui no omplen un Teatre Català i invadeixen tres places de braus, centenars de cinematògrafs i un nombre infinit de music-halls, ensorrant el poble en l'abjecció i l'embrutiment.<sup>275</sup>

El cert és que la introducció del cinema a Barcelona va ser més ràpida que a Madrid<sup>276</sup>; i actors de primera fila com la Xirgu i el Borràs marxaren a la capital espanyola, perquè allà la possibilitat de continuar fent teatre era més gran; a més, el teatre en castellà tenia l'atractiu del mercat latinoamericà.<sup>277</sup> En aquests anys sorgiren iniciatives, al marge de les del voluntariós i apassionat Curet, com les del Sindicat d'autors dramàtics catalans, una iniciativa d'octubre de 1911, impulsada per Apel·les Mestres, Ignasi Iglésias, Josep Roca i Roca, Martí Giol i Josep Pous i Pagés al voltant de la creació d'una societat mercantil per al foment de l'explotació del teatre català que havia de culminar amb la construcció d'un edifici de nova planta que havia d'acollir la producció teatral dels autors dramàtics catalans de l'organització. El sindicat aconseguí realitzar

---

<sup>274</sup> . Xavier Fàbregas, *Història del teatre català*, Barcelona: Editorial Millà, 1978. Pàg. 214.

<sup>275</sup> . Ibid., pàg. 215

<sup>276</sup> . Al respecte podeu llegir les conclusions de la tesi doctoral de Lluïsa Suárez, *op. cit.*, pags. 479-486.

<sup>277</sup> . Xavier Fàbregas, *op. cit.*, pàg. 215.

dues temporades una al Teatre Catalunya (24/2-27/5 de 1912)<sup>278</sup> i una altra, la següent, al Teatre Espanyol, d'octubre de 1912 a gener de 1913;<sup>279</sup> un autèntic acte de militància on, no sense prevencions, els autors dramàtics catalans entenien, per boca d'un dels seus il·lustres representants que anaven a representar en un sentit gairebé missional,

Anem al Paral·lel a portar-hi el teatre català. Anem a entregar-li el cor sagnant del nostre teatre, tot brodat d'escardots, però encara fort i palpitant i immortal.<sup>280</sup>

Segons Enric Gallén, el teatre català com a institució navegava desorientat, sense cap mena d'estatge permanent on allotjar-se, a la mercè de les empreses esporàdiques com la de Pous i Pagès, el 1914 o les representacions d'Adria Gual a l'Auditorium, *sense negligir les temporades de vodevil a càrrec d'Helena Jordi o Josep Santpere al Paral·lel*.<sup>281</sup> Efectivament no podem menystenir els vodevils de la Jordi i d'en Santpere perquè durant gairebé dos lustres es mostraren com l'única empresa econòmicament solvent amb una oferta de teatre en català.

Clar que això era dur de pair per a una cultura catalana modernista d'elit que havia fet de l'exquisidesa un senyal d'identitat. No endebades Xavier Fàbregas, en abordar el declivi modernista, o el modernisme madur, parla del modernista bohemí transformat en un dandi,<sup>282</sup> en la seva *Història del teatre català*, i de fet en altres obres no fa sinó corroborar la idea a partir, per exemple, de les memòries d'Adrià Gual on sàviament detecta literalment, un *embadaliment envers els cercles burgesos* que ja hem esmentat en comparar el

---

<sup>278</sup> . Jaume Comas "La solidaritat artística del Sindicat d'autors dramàtics catalans", *Avenç* núm. 339, octubre de 2008, pàgs. 42-47. Vegeu també la informació ampliada a la tesi doctoral del mateix autor, *El teatre català durant el primer terç del segle XX. El teatre professional a Catalunya (1898-1914)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016, pàgs 463-466.

<sup>279</sup> . Josep Cunill, *Gran Teatro Español (1892-1935)*, *op. cit.*, pàgs. 101-121.

<sup>280</sup> . "El teatre català i els seus enemics. Una aclaració. La conferència de l'Iglesias." *L'escena catalana*, núm. 298, 22/6/1912, pàg. 4. Citat per Joaquim Molas i Enric Gallén, "La literatura popular i de consum", *op. cit.*, pàg. 313.

<sup>281</sup> . Enric Gallén. "La vida teatral fins la 1a Guerra Mundial", dins Riquer; Comas; Molas: *Història de la Literatura Catalana*. Barcelona: Ariel, 1986, vol. 8, pàg. 392.

<sup>282</sup> . Xavier Fàbregas, *Història del teatre català*, *op. cit.*, pàg. 199.

seu activisme al de Cortiella.<sup>283</sup> En la introducció hem abordat algunes d'aquestes qüestions, ara les veiem plasmades en el debat que suscita l'èxit del vodevil a la Barcelona de començaments del segle XX.

El debat sobre l'èxit del vodevil va omplir pàgines de publicacions com *Teatre Català* o bé *Papitu* o *El dia Gráfico*, amb opinions de Francesc Curet, Amichatis, o el mateix Santpere personatges contemporanis que discutiren sobre l'abast artístic, la moral o la qualitat de les traduccions o posades en escena. La veritat és que molts autors crítics, com el mateix Amichatis acabaran per escriure vodevils. El vodevil es converteix en un magnífic engranatge que “farà bullir l'olla” de molta gent al Paral·lel d'aquells anys i com a mostra el cas d'Amichatis, Josep Amich i Bert (coautor de la futura *Baixant de la Font del Gat* o *la Marieta de l'ull viu*, l'èxit de la qual analitzem en el punt 3 d'aquest estudi), tal i com afirma Just Arévalo i Cortés,

(...) el nostre autor (Amichatis) cap a 1916, és a dir coincidint amb el seu casament, s'adona de la necessitat de rebaixar plantejaments, per tal de viure professionalment de la ploma. Vet aquí el perquè de la seva dedicació a la traducció i arranament d'obres franceses, bàsicament vodevils, el gènere aleshores amb més èxits als escenaris del Paral·lel, per les companyies catalanes de Josep Santpere i Elena Jordi.<sup>284</sup>

Però el vodevil fou objecte d'un menyspreu acusat per part, sobretot, de publicacions com *El Teatre Català*, dirigida per l'esmentat Francesc Curet, en la qual es podia llegir un article titulat “El teatre Pornogràfic català”,

---

<sup>283</sup> . Ja el nom de *Teatre Íntim* deixa entendre selecció, tertúlia reduïda al nombre dels escollits: en una paraula, minoria, élite. (...) Gual va mantenir sempre un cert embadaliment envers els sectors més elegants de la Barcelona finisecular, i sota l'empara del banquer Evarist Arnús: “Cal dir-ho ben alt –escriu–: que el *Teatre Líric* va donar una nota d'alta senyoria que no ha trobat parell entre nosaltres.” Citat de Xavier Fàbregas, *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona: Curial, 1972, pàg. 192.

<sup>284</sup> . Just Arévalo i Cortés, *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, Barcelona: edicions catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, pàg. 184.

(...) dugues noves empreses s'han establert per a contribuir a la corrupció dels sentiments del poble català que va perdent la seva personalitat darrera del flamenquisme i la pornografia imperants. Els baixos instints de la gentuça encara donen marge per a fer negocis brillants, i és per això que l'empresa que durant unes setmanes ha donat en el Teatre Còmic representacions de vodevil, comença avui temporada a l'Espanyol, aont amb dolor veurem que darrera una etapa desgraciada de teatre honrat com ha estat la d'en Pous i Pagès, la companyia de la qual ha donat amb la sala buida la majoria de les seves representacions, el teatre s'omplirà i l'empresa farà diners, com ne fan els editors del *Papitu* i les mestres de les cases de meques i els fondistes amb habitacions reservades. I com que la gent sense escrúpols abunda, no podia faltar una segona persona que davant l'èxit de la primera, intentés el mateix negoci, i aquesta ha sortit de seguida en forma d'altre empresari que s'ha quedat el teatre Apol, per fer-hi, des del dia 7 de maig vinent fins al juliol –ja veurem de totes maneres si dura tant- una temporada també de vodevil en català... Si penséssim que el Teatre Català per a existir com a tal havia de descendir tan baix d'immoralitat, plegaríem avui mateix i aniríem a plorar en un recó del nostre erro.<sup>285</sup>

Tot i que en un article posterior la revista mostrava un to més conciliador, *Dissortadament els nostres artistes no poden triar, i a manca d'un teatre que diàriament funcioni amb caràcter genuïnament català, amb obres del tot adaptades a lo que l'espiritualitat del nostre poble necessita, no 'ls en fem un retret si els aplaudiments i els guanys, mal que mal, els han d'obtenir d'aquesta faisó.*<sup>286</sup> Efectivament el vodevil permetia la subsistència de nombrosos professionals del teatre, però Curet estaria tota la seva vida radicalment en contra de la forma que prenién aquests vodevils, en la seva majoria traduccions d'autors francesos, perquè significaven un atac al concepte moral de la família tradicional,

---

<sup>285</sup> . “Sobre el Teatre Pornogràfic en català”, *El Teatre Català*, 11/4/1914, pàg. 251

<sup>286</sup> . “La moda del vaudeville”, *El Teatre Català*, 16/5/1914, pàg. 322.

(...) Però el “vaudeville”, tal com es presentava a l’Espanyol, mal escrit i potiner, era una degradació del bon gust. És significatiu que els seus traductors i adaptadors no gosessin donar llur nom al públic i s’amaguessin darrera el pseudònim.<sup>287</sup>

La revista *El Teatre Català* feia balanç i denunciava que sobre 50 obres de teatre en català estrenades el 1914, 40 eren vodevils, i Curet insistia,

(...) No condemno el gènere ni’m mostro excessivament pundorós, però això no és teatre català, perquè sistemàticament és una degradació del bon gust, una vergonyosa concessió, feta als apetits de frivolitat o de complascències obscenes del públic. És d’aquelles coses, com *El Papitu*, que a un li sap greu que’s manifestin en català.<sup>288</sup>

Veurem més endavant com els col·laboradors habituals de la revista *Mirador*, en dates tan posteriors a les que ara ens ocupen com la de l’any 1930, fan cavall de batalla del tema de la llengua,<sup>289</sup> perquè determinades formes d’expressió haurien de quedar al marge de la llengua catalana, que es vol i es pretén que quedi incontaminada respecte a la vulgaritat. És més, quan s’imposen les normes fabrianes Josep Maria de Sagarra es mostrarà inflexible davant la possibilitat d’ús d’un llenguatge teatral que miri de reflectir la parla popular del carrer; altra vegada, doncs, veus poderoses i influents s’erigirien en guardians de la inviolabilitat d’una llengua dramàtica que es vol pura.<sup>290</sup> Per contra veurem com *Papitu* també en català, la publicació satírica i eròtica per excel·lència d’aquells anys, dona tot el seu suport a aquests gèneres populars escènics.

---

<sup>287</sup> . Aquesta és l’opinió que expressa a *Història del teatre català, op. cit.*, pàg. 510

<sup>288</sup> . Francesc Curet, *El Teatre Català*, 9/1/1915.

<sup>289</sup> . Vegeu l’article de Domènec Guansé a *Mirador*, “El llenguatge a l’escena” *Mirador*, núm. 71, 5/6/1930, pàg. 5 que comentem àmpliament en el punt dedicat a la mirada de la publicació sobre l’activitat escènica del Paral·lel.

<sup>290</sup> . Vegeu els comentaris de Sagarra arran de l’estrena de *La Campana de Gràcia o el fill de la Marieta*, dins del punt “Una seqüela i uns derivats” del bloc dedicat a *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l’ull viu*.

A tall de conclusió sobre la crisi de la presència en la cartellera del teatre en català i el simultani èxit del vodevil, recollim les afirmacions de Josep Cunill qui, en el seu estudi biogràfic sobre Elena Jordi, apunta que possiblement el gènere es va obrir pas en una cartellera poc atractiva per a l'espectador del teatre en català,

(...) semblava que hi hagués una relació causa efecte entre l'aparició d'aquest gènere i la davallada de les representacions de teatre català culte. Quan, possiblement era a l'inrevés. La manca d'una programació atractiva (...) va propiciar l'èxit d'un teatre còmic, més senzill i popular, però no mancat de valors artístics ni de transcendència cultural.<sup>291</sup>

El que havia provocat el debat era, com comentàvem, l'extraordinària acceptació del vodevil, un gènere que si bé es començà a consolidar amb la formació de la companyia de Josep Santpere i després Santpere-Jordi, sens dubte va viure anys daurats amb les temporades de l'Elena Jordi a l'Espanyol que s'allargarien per un període de cinc anys. Un èxit de permanència d'aquesta fórmula, que Josep Santpere perllongaria fins als anys de la república, i que seria, de lluny, la presència més sòlida en la cartellera barcelonina de *teatre en català*.

La primera companyia d'Elena Jordi estava formada per un dels millors equips artístics que es podien formar al Paral·lel, el director de la companyia, era Josep Robert (després director del Teatre Victòria); el Director artístic, Ferran Bozzo<sup>292</sup>; l'empresaria, Elena Jordi; Assessors literaris i empresarials: "Jandru" Soler (Alexandre Soler i Rovirosa, segons Guevara Cabañes, Soler i Maryé o Marjé segons Josep Cunill) i Salvador Vilaregut. Aquestes dues darreres personalitats eren fonamentals, perquè eren les que escollien i traduïen els textos per mantenir l'interès del públic del Paral·lel, i sembla que el seu criteri fou prou

---

<sup>291</sup> . Josep Cunill, *op. cit.* Pàg. 39.

<sup>292</sup> . Ferran Bozzo i Pons (Capellades, 1862-Barcelona, 1923). Vegeu la seva biografia completa a l'apèndix biogràfic d'aquest estudi pàg. 624.

encertat. Molts anys després Artur Bladé, recollia els records de Rafael Moragas a *El senyor Moragas "Moraguetes"* sobre la figura del Jandru,

Fou també per aquell temps del segon any de la guerra (la Gran Guerra del 1914-1918) que el Jandru va fer-se empresari de l'Espanyol amb el sol propòsit de llançar una dona extraordinàriament ben feta: l'Elena Jordi, estanquera del carrer de la Boqueria. (...) Soler i Rovirosa, doncs, com li deia va portar-la a l'Espanyol perquè representés *El curt de gènit*, vodevil de Salvador Vilaregut, i *Pasqua abans de Rams* (que era la traducció feta pel Jandru, de *La belle aventure* dels *boulevardiers* Flers i Arene. Els *deshabillés* de la Jordi eren convinents. Deien que s'entenia amb un gran personatge. Un dia, Pujols (el filòsof Francesc Pujols) va dir a l'artista:

-Elena: m'acaben de dir que el marquès de Tal s'ha gastat en vostè, vint mil duros en un mes.

-Sempre s'exagera –va dir ella, afalagada.

-Oh! És que no ho trobo car! –reblà Pujols.<sup>293</sup>

Una aura d'un cert *glamour* envoltà l'artista i de retruc l'Espanyol, que durant aquells anys semblava, fins i tot, fer abstracció de la seva situació al bell mig d'una avinguda tan popular com la del Paral·lel. Al mateix temps la companyia de la Jordi, explotava el fet d'estar instal·lada al teatre *degà* de l'avinguda: en un programa de mà de la temporada 1917-1918 diu, *Se diferencia mucho el público que a él asiste al del resto del Paralelo pues siempre es culto, sensato y muchas veces elegante.*<sup>294</sup>

El Paral·lel entrava en la fase de la Gran Guerra, el diners fàcils. La neutralitat de l'estat espanyol garantia el subministrament als països en guerra que a més pagaven generosament totes les importacions, tant de matèries primeres com de productes manufacturats. *Papitu* (1919) en fa una esplèndida

---

<sup>293</sup> . Artur Bladé i Desumvila, *Contribució a la biografia del mestre Fabra. El señor Moragas "Moraguetes"*, Valls: Cossetània Edicions, 2009, pàg. 238.

<sup>294</sup> . Josep Cunill, *op. cit.*, pàg. 66

descripció, *Aquí tens llegidor, el Laboratori experimental de la Barcelona que viu i disfruta, i compra el permanganat i el cotó fluix en gros, el santuari de la barrila de cero vuitantacinc, el còncave dels croupiers i les coupletistes i l'imperi de la democràcia graponera i cridaire*<sup>295</sup>. Sobre el període, Paco Villar a *Historia y leyenda del Barrio Chino (1900-1992)*, en fa una magnífica descripció. De fet, la riuada de diners que entra a Barcelona és una mena d'acceleració del temps,<sup>296</sup> que comporta que formes de consum molt sofisticades que haguessin trigat molts anys a instal·lar-se a la ciutat, en qüestió de mesos es convertissin en comportaments habituals, fins i tot per a segments socials considerats humils abans de la guerra. És aquest el context en el qual el vodevil de la Jordi i el de Santpere, que s'instal·la davant per davant del teatre Espanyol al Teatre Apolo, triomfa i esdevé un gènere de multituds a Barcelona. Però aquests són els anys del regnat de la Jordi, com explicaria molt bé Sebastià Gasch molt anys després, en els seus documentats records sobre el Paral·lel en la seva monografia sobre *El Molino*,

La Jordi era una artista del país, muy barcelonesa, entre ingenua y picante, y con el esprit burbujeante de París. La intención recargada, la sensualidad procaz y fina a la vez, el desparpajo burlón, todo ello matizado y sutil, los ponía Elena Jordi al servicio de unos vodeviles importados de París y adaptados a un público más tosco.<sup>297</sup>

*Falten cinc minuts* de P. Gavault i Georges Berr, fou un dels primers èxits de la Cia de la Jordi a l'Espanyol; traduïda per Salvador Vilaregut va ser escollit per obrir una col·lecció de teatre popular de gran tirada, la Biblioteca Catalana de Vodevil.<sup>298</sup> Per copsar la seva popularitat cal dir que en un mes es van vendre 9.000 exemplars del primer volum, al preu de 35 cèntims. Vilaregut, com ja hem esmentat més amunt, fou una personalitat interessantíssima de la cultura d'aquella Barcelona de començaments del segle XX amb un peu en l'alta

---

<sup>295</sup>. Ibid. *op. cit.*, pàg. 64.

<sup>296</sup>. Paco Villar, *El barrio Chino, op. cit.*, pàg. 85.

<sup>297</sup>. Sebastià Gasch, *op. cit.*, pàg. 35.

<sup>298</sup>. Paul Gavault i Georges Berr, *Falten cinc minuts*, Barcelona: Biblioteca Catalana de Vodevil, 1914.



cultura i un altre en la cultura popular; dramaturg i traductor com hem vist, fou un component de primera hora de la llegendària tertúlia dels 4 Gats al costat d'Utrillo, Morera o Maragall, i on fundà a iniciativa de Joaquim Pena l'Associació Wagneriana. Va estar també al costat d'Adrià Gual en la fundació del seu Teatre Íntim i al costat de la Xirgu en les seves primeres passes com a actriu amb el mateix Gual; Cabañas Guevara assegura que Vilaregut va traduir i introduir Shakespeare, André de Lorda i Morel, Maeterlinck, Pirandello, Eurípides, Musset o Conan Doyle.<sup>299</sup> També ens el trobarem acompanyant les primeres passes del Federico Garcia Lorca dramaturg a Barcelona, a l'estrena de la seva *Mariana Pineda*, a càrrec de Margarida Xirgu, o bé a la tertúlia del pintor d'origen uruguaià Rafael Barradas a l'Hospitalet.<sup>300</sup> Però el que ens importa aquí és que aconsellà a Elena Jordi en les seves temporades d'èxit al Paral·lel; si més no, al costat de Rusiñol, però també de Francesc Pujols o de Rafael Moragas existí una intel·ligència modernista que no només no arrufà el nas (com en els casos de Francesc Curet, Adrià Gual o d'Emili Tintorer) davant del fenomen del Paral·lel sinó que hi participà amb els braços oberts. Dècades després en la seva *Història del teatre català*, Curet encara retrauria a Vilaregut aquesta dedicació al vodevil i l'assessorament que feu a la Jordi.<sup>301</sup>

Precisament, a banda de les nombroses traduccions de la primera temporada de la companyia Elena Jordi 1914-1915, cal esmentar *El senyor Josep falta a la dona* de Santiago Rusiñol, vodevil publicat amb el pseudònim de Jordi de Perecamps. *Papitu* en feu comentari celebrant la incursió del famós escriptor en el gènere del vodevil, fet que demostrava la voluntat de Santiago Rusiñol d'anar a trobar el gran públic,

(...) encara que l'obra estigui inspirada per una producció francesa, és catalana i ben catalana. Allí hi ha sal i la gràcia papitesca a lo vivo, sense trampa ni cartón i distribuïda amb un talent digne de l'escriptor que'ns ve a la punta de la ploma (...) el

---

<sup>299</sup> . Luís Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar). *Cuarenta años de Barcelona*. Barcelona: Memphis, 1944, pàg. 23. Vegeu també Roger Tinnell "Polifacètic Vilaregut", *La Vanguardia*. Suplement *Cultura-s*, 1/6/2011, pàg. 15.

<sup>300</sup> . Vegeu Antonina Rodrigo, *García Lorca en el país de Dalí*, Barcelona: Base, 2004.

<sup>301</sup> . Francesc Curet, *op. cit.*, pàgs 497-498.

gènere *Papitu* s'ha imposat a les més meravelloses plomes. Només falta que l'Àngel del teatre català s'hi llensi, i el teatre de la nostra terra haurà trobat el gènere que agrada al públic.<sup>302</sup>

Com veiem una opinió totalment contrària a les expressades per *El Teatre Català* de Francesc Curet. A començaments de 1915 Ferran Bozzo passava a la Companyia de Santpere i l'actor Alexandre Nolla<sup>303</sup> s'integrava a la Companyia de la Jordi. La primera actriu de la Cia. Santpere-Bozzo era Amèlia Meyer, amant del Quim Borralleras de la penya de l'Ateneu.<sup>304</sup> *Papitu* continuava celebrant els èxits de la Jordi i la seva companyia amb comentaris entusiastes com aquest,

ESPANYOL-*El número 18*, traduït al català, ha servit per a que en Moni seguís demostrant que allà on posa la ploma hi posa la gracia i la delicadesa. El famós *Número 18*, era, además, una obra expressa per aquest simpàtic teatre. L'estrena va ser un aplauso continuo, i l'obra, presentada amb tota propietat. La companyia va interpretar el pensament de l'autor, demostrant que avui és la millor de les companyies dels nostres teatres. El debut de'n Nolla va ser un aconteixement, i en tota l'obra, sobre tot en les escenes del primer acte, va acabar de fonamentar la seva fama. Dels altres intèrprets no cal anar-ne parlant d'un a un, perque des de l'Elena Jordi fins a l'últim saca-sillas varen recitar el català de'n Moni amb gran acert. Els nostres llegidors tenen una altra obra per a anar a veure. Alló continuà essent el PAPIU en escena. Ja era hora de que les Empreses reconeguessin el dret a la diversió que tenim el honrats ciutadans de Barcelona i els forasters que vénen aquí a passar la lluna de mel o per qüestió de negoci.<sup>305</sup>

---

<sup>302</sup> . *Papitu* 3/2/1915, núm. 323, pàg. 83. Hauríem de suposar que "l'Àngel" a qui feia referència el text hauria de ser *Àngel Guimerà*.

<sup>303</sup> . Alexandre Nolla (Gràcia, 1881 - Barcelona, 1944). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 666.

<sup>304</sup> . Josep Cunill, *op. cit.*, pàg. 75. No és del tot cert que l'Ateneu visqués absolutament d'esquena al Paral·lel, com podem veure.

<sup>305</sup> . "Teatres", *Papitu*, núm 325, 17/2/1915, pàg. 109

A l'abril de 1915 la Cia Jordi-Nolla s'instal·lava per uns mesos al Teatro Soriano. Al Soriano li quedava poc de vida. A començaments del 1916 seria venut, remodelat i tornat a inaugurar el 1917 amb el nom de Teatre Victòria; allà s'hi estrenaria *L'auca del senyor Esteve*, del mateix Santiago Rusiñol, el mateix autor dels vodevils que ara comentem en aquest capítol. Però la Cia. Jordi-Nolla hi estrenaria abans la continuació del vodevil *El senyor Josep falta a la dona; La dona del senyor Josep falta l'home* i tot seguit *La dona d'or* de Daucourt-Bertal ambues també molt ben valorades per *Papitu*,

SORIANO.-La senyora del senyor Josep, en justa venjança se decideix a faltar al marit, lo qual dóna lloc a que'l senyor Camps escrigui una segona part amb aquell estil tant propi d'ell i tant intens literariament parlant. Els xistos són intencionats i tot el diàleg és concís i ple, i la sicalipsis tractada amb verdader gust i gràcia. Si la senyora del senyor Josep no consegueix faltar al seu marit el senyor Perecamps consegueix un gran èxit. *La dona d'or* és un esplèndid vodevil esplèndidament representat. La companyia del Soriano fa pensar sempre en que actualment el teatre català, si pateix, és per falta d'autors pero no per falta d'actors. Les Jordis, la gran i la petita, cada dia tenen més força artística, i en Nolla, en Galceran i en Font, van creixent com a gegants fent-se un nom i un públic. L'obra, no és pas de lo més verd que a dat la casa, pero és d'efecte escènic, sobre allò de les feres corrent per les habitacions, per el públic quan l'obra no és verda diu f .... aquí sí que no tinc butxaques. L'empresa Elena Jordi treballa de valent esta fent una campanya que figurarà temps a venir en els anals de l'història del teatre barceloní.<sup>306</sup>

*El Teatre Català*, no abandonava la seva dura campanya contra el vodevil, i feu un duríssim atac a l'Alexandre Soler per haver-se dedicat a traduir vodevils en comptes de dedicar-se a gèneres superiors, arran de l'estrena de *El*

---

<sup>306</sup> . "Teatres", *Papitu*, núm 337, 12/5/1915, pàg. 326. Les jordis la gran i la petita feia referència a Elena Jordi i la seva germana que actuava amb el nom artístic de "Tina Jordi".

*perfum*, una peça original d'Ernest Blum i Raoul-Foche, dirigida per el mateix Alexandre Soler.

Aixís, ara que la companyia que artísticament la comana l'Alexandre Soler, s'ha volgut vestir de persona, ara ha donat a comprendre al seu públic i afavoridors, que l'oli tacava, i que fins a llavors haven portat moltes llanties al damunt, encara que com que havien caigut sobre roba un xic bruta, no's destacaba gaire, i potser, potser, fins venien a resultar com un adornament complementari. *El Perfum* és una comèdia per a una primera actriu, i és llàstima que no hagi resultat ben bé cert allò que va escriure algú de que veient treballar a la Jordi es recordava a la Réjane. No és culpa d' ella si s 'ha atrevit a representar aquesta obra, i res li volem retreure. Caigui tota la culpa damunt de l'Alexandre Soler, el seu director i aconsellador. L'Elena Jordi ja va fer prou elevantse de dansarina de concert a semihonesta actriu de vodevil. Es un esforç que cal reconeixer-li i li reconeixem. L' Alexandre Soler no havia de trasplantar *El Perfum* per a fer-lo interpretar a la Jordi. Ha caigut en greu pecat de mancamment artístic, però prou que'l públic li tindrà en retret, i en el mateix pecat portarà la penitencia.<sup>307</sup>

I després reblava el clau amb l'etern tema del llenguatge,

La versió catalana estaria força bé espurgant alguna paraula de mal gust (les dites en el moment d'anar a servir .el sopar), i una gran quantitat de *basta, hasta, bueno*, etcétera, de que està empedrada.<sup>308</sup>

S'intentà pujar el nivell de l'aposta artística amb *La llegenda de Josep* un conte d'Abel Hermant, adaptat per Salvador Vilaregut. Tota la crítica, *El*

---

<sup>307</sup> . "Teatre català. *El Perfum*, vodevil en tres actes, versió catalana d'Alexandre Soler", *El Teatre Català*, num. 211, 11/3/1916, pàg. 150.

<sup>308</sup> . *Ibid.*, pàg. 150.

*Diluvio, El Teatre Català*, parlen d'una ambició artística excessiva pel públic de l'Espanol.<sup>309</sup> Amichatis per altra banda tradueix i promou per a la Cia. de la Jordi *La verge del vodevil*, un vodevil moralitzant.<sup>310</sup>

Durant l'any 1918 Elena Jordi va rodar la pel·lícula *Thais*, i va iniciar el projecte de construcció del seu propi teatre a la Via Laietana. Per altra banda moria l'Alexandre Soler "El Jandru", i cal suposar que això va significar un cop dur per a l'actriu. La Tina Jordi havia acompanyat a la seva germana en els repartiments de la companyia tots aquests anys d'èxit. Les dues portaven una vida de luxe; freqüentaven el Lion d'Or, el Continental, la Maison Dorée i la Terrassa del Colón a Barcelona. Viatjaven a Niça, Montecarlo i Estoril. Tenien domicili a l'Hotel London de París; allà es posaven al dia pel que fa a vodevils, compraven roba, etc. Tot plegat dona idea de l'acumulació de diners deguda al nombrós públic que havia arribat a tenir el vodevil i també que l'actriu i empresària es veïés amb cor de construir un teatre amb el seu nom a la que havia de ser la via més prestigiosa de la ciutat, la Laietana.

Sobre l'episodi del fracàs de la construcció del seu propi teatre, el seu biògraf Josep Cunill, es partidari de no creure's les afirmacions de Guevara Cabañas sobre l'oposició de Cambó al projecte.<sup>311</sup> La Jordi va comprar el solar i va començar a edificar però en algun moment el projecte es va estancar per sempre. Més tard el local es convertiria en cinema. *Papitu* celebrà la idea de la Jordi de portar el vodevil al centre de la ciutat. Llavors la Laietana era el nou centre de negocis, Cambó, La Caixa, la Transmediterrànea, etc. tindriem seu al nou carrer: *La Jordi portant-nos el vodevil al centre de la nostra Barcelona tradicional, mereix quelcom que demostrï el reconeixement que li devem els catalans*.<sup>312</sup> Es evident que amb aquesta operació la Jordi volia dignificar el seu teatre, tal i com havia viscut a París com a espectadora, on el vodevil tenia el seu espai als Boulevards, ella entenia que el vodevil havia d'ocupar un espai central i de prestigi a Barcelona. Però a començaments de 1919 paralitzà les obres per

---

<sup>309</sup> . Josep Cunill, *op. cit.*, pàg. 88.

<sup>310</sup> . Sobre els afanys moralitzants de Josep Amich i Bert, Amichatis, en parlarem en el capítol dedicat al Drama realista del Districte V.

<sup>311</sup> . Josep Cunill, *op. cit.*, pàg 99.

<sup>312</sup> . *Ibid.*, pàg. 101-102.

problemes econòmics. De fet, s'acabava el periple artístic de la Jordi a la ciutat, la temporada 1919/1920 fou la darrera de la Jordi a l'Espanyol, malgrat l'estima d'un nombrós públic i d'un sector de la premsa popular com demostra un article de *Papitu*,

Nosaltres anirem devotament a saludar el retorn de l'Elena. La Jordi és quelcom que forma part integral de Barcelona, com el Foro de Sant Jaume o el Centre de Dependents del Comerç i de la Indústria. Ella és una força viva catalana, una personalitat com el nostre Cambó o el nostre Ventosa. Celebrem que aquesta temporada, l'actriu del bell parlar i de les belles caminades tomi a ésser amb nosaltres. Ella ve a dur-nos, com un missatge de joia, la sana rialla que revifa el cos i refresca l'ànima, la seva gràcia de catalana parisianitzada que hem admirat tantes nits al nostre «Lion d'Or».<sup>313</sup>

La Jordi deixà l'Espanyol el mes de gener de 1920, actuà uns dies al Teatre Bosque de Gràcia i faria una mini gira amb alguns dels títols més clàssics de la seva companyia. Només es poden documentar dues breus aparicions més el febrer de 1921 al Teatre Nou i al novembre de 1929 al Teatre Goya. Cunill, el seu biògraf no aventura la causa de la seva marxa de l'escena, però és força clar que ni el gènere estava esgotat -Santpere, com veurem, continuà fent vodevil fins als anys trenta-, ni la seva estrella estava apagada, ja que continuava tenint un públic devot. En qualsevol cas l'Espanyol continuà oferint vodevil, ara amb el retorn de la companyia de Josep Santpere.

Santpere enfocà de manera diferent el negoci, si llegíem més amunt, en paraules de Sebastià Gasch que la Jordi i els seus assessors Soler i Vilaregut, tot i pouar contínuament en el vodevil parisenc, sabien que calia, a l'hora de traduir els textos, donar una pinzellada tosca perquè el gènere fos del gust del públic del Paral·lel, Josep Santpere això ho entomà per el broc gros. Volem dir que, segons ens expliquen els cronistes de l'època l'estil interpretatiu i de les posades en

---

<sup>313</sup> . “L'Elena ha tornat”, *Papitu*, num. 563, 8/10/1919, pàg. 563.

escena de Santpere fou sempre molt més vast i vulgar, però decididament efectiu perquè el gran actor i empresari del Paral·lel detectà de seguida que l'acudit gruixut i les formes barroeres tenien molta sortida al Paral·lel. Clar que això fou molt criticat des dels inicis de l'esclat del gènere per bona part de la premsa especialitzada. Jaume Passarell, molts anys després escriuria un article que en bona mesura, resumia els estils dels dos grans actors del vodevil català i al mateix temps, en defenia les causes de la seva crisi,

Des d'un principi s'iniciaren les dues característiques del vodevil. L'una, personificada en la Jordi, que es decantava vers el vodevil picant i graciós, de vegades satíric, com és ara *La Presidenta*, de la qual cal dir que és un *chef-d'oeuvre* del gènere, i que, en molts moments, té més de comèdia, i de comèdia fina, que no de vodevil ; i l'altra, sintetitzada en Santpere, que es decantava vers el popularisme més matusser, i d'un to més escabrós. *En Porten res de pago?* ja dominava *l'enredo*, construït però a base del *quidproquo* carnal, com a element essencial de la intriga, mentre que en els altres vodevils, els de la Jordi, aquell n'era un accident, o simplement un pretext per a bastir equívocs i situacions enginyoses i grotesques. La característica iniciada amb el *Porten res de pago?* s'anà accentuant després d'una tal manera, que ha arribat un moment que s'ha transformat en una porqueria repugnant i fastigosa. La manca de visió de conjunt, i aquell tarannà peculiar dels que regeixen teatres, que us fa creure que, en comptes d'encarrilar-lo, han de «domar peixet » al públic féu que, a cada nova temporada s'accentués la nota crua, descarnada, ingràcia, en perjudici de l'enginy i de la gràcia ; que els actors es permetessin llibertats de tota mena i de caràcter obscè i que s'hi pronunciessin paraules d'un gust abominable que hom, per bé que actor, no s'hauria atrevit mai a dir pel carrer. «Es el que dóna diners», cuitaren a dir actors i empresaris, alhora, quan algú, fastiguejat, se'n queixava. Efectivament, donava diners. La raó, naturalment, era de pes i servia per fer callar momentàniament els descontents. Però també hi havia qui s'atrevia a objectar que el

teatre no era un negoci igual als altres, que el públic era digne de certa consideració i que tanmateix allò que es feia i es deia dalt de l'escenari resultava francament immoral.<sup>314</sup>

Com veiem, tot i que havien passat més de quinze anys des de les campanyes de Francesc Curet a les pàgines de *El Teatre Català*, alguns dels arguments es mantenien inalterables per als homes de “cultura” del país. L'entreteniment popular havia de tenir uns mínims de dignitat moral; la intel·lectualitat republicana incidiria també en aquesta demanda sobre l'escena per al gran públic que s'oferia al Paral·lel. Però el que ens interessa aquí és veure com, efectivament, Santpere anava encara unes passes més enllà en les seves posades en escena pel que fa a l'agosament de les seves formes. En qualsevol cas aquest estil li permeté de tenir una llarga vida professional a ell i a la seva companyia al Teatre Espanyol.

El mateix Passarell havia lamentat en algun altre article anterior a *Mirador*, la tradició que Santpere havia instaurat: en un moment o altre el públic sabia que l'actor sortiria en calçotets a l'escenari, tot fugint d'una situació compromesa i això provocava unes riallades generals. La fórmula era tan efectiva que havia esdevingut una mena de ritual esperat –com ara l'aparició de la Jordi en *deshabillé*– per al públic de l'Espanyol. Santpere va estar uns anys a l'Apolo (Companyia Santpere-Robert) i després va saltar al Teatre Nou, mentre va durar el regnat de la Jordi a l'Espanyol. Amichatis, polifacètic dramaturg va arribar a escriure peces vodevilesques per a Santpere, com ara *Ni viuda ni fadrina, ni casada*,<sup>315</sup> una peça que significava un canvi de registre total per a l'autor, decidit a viure de la ploma, adaptant-se al gust del públic del teatre comercial de Barcelona. Amichatis<sup>316</sup> era una estrella emergent del Paral·lel

---

<sup>314</sup> . Jaume Passarell, “El vodevil fins avui. Ràpida retrospectiva”, *Mirador*, 4/2/1932, núm. 157, pàg. 5.

<sup>315</sup> . Josep Amich i Bert, Amichatis, *Ni viuda, ni fadrina, ni casada*. Comèdia vodevilesca en tres actes publicat dins *Escena Catalana*, núm. 43. Barcelona: Escena Catalana, 1919 Estrena: Teatre Nou 19 de setembre de 1919.

<sup>316</sup> . Josep Amich i Bert, Amichatis (Lleida, 1888 - Madrid, 1965). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 612. En Amichatis s'inspira un dels personatges de la novel·la de Sergio Vila-Sanjuán, *Una heredera de Barcelona*, Barcelona: Destino, 2010.



després de l'èxit esclatant del drama *Los arlequines de seda i oro*.<sup>317</sup> Ens podem fer una idea dels arguments desenraonats de les peces de vodevil a partir de la lectura de *Ni viuda ni fadrina, ni casada*, en la qual un matrimoni, format per un pintor de segona fila, Lluís Lleó (Josep Santpere) i una ex-cupletista Magda (Enriqueta Torres), s'aprofita de la mort d'un cosí ric acabat d'arribar de les Amèriques per cobrar unes assegurances. El mort és el cosí, però fan creure a tothom que ha mort el pintor per cobrar la prima. Subornen a la criada Ramona (Visitació López) perquè no els denunciï. A partir d'aquí hi ha tot un seguit de situacions còmiques, amb suplantacions d'identitat, equívocs, etc. Situada a Barcelona, a la primera escena el teló de fons és una vista de Montjuïc, xemeneies, cúpules, etc. i se senten els crits dels venedors del carrer”, hi ha aquesta voluntat de fidelitat a la reproducció dels escenaris reals de la ciutat de Barcelona que ens trobarem força sovint en el teatre del Paral·lel. Hi ha una pulla contra *La Veu*, en llegir-hi el personatge del pintor Lluís la seva necrològica:

Res, mitja columna d'elogis, al costat del Glossari (...) Són així en aquest diari només elogien els morts”. (...) “En Lluís era un gran pintor que sempre havia votat la nostra candidatura. Tenim de plorar la mort d'un pinzell i d'un vot.”<sup>318</sup>

L'obra fa servir el català, que quan parla castellà catalanitza aquesta llengua, i compta que el públic entendrà el seu llenguatge, fins i tot s'hi canten cuplets de moda. Efectivament hem de suposar que les posades en escena de la Jordi, basades en traduccions del vodevil francesos deuriem ser un graó més elegants. Tanmateix també els traductors i assessors de la Jordi coneixien bé el públic del Paral·lel i també adaptaven determinades escenes al gust del públic català, tal i com assegura Gasch. En qualsevol cas el nas de Josep Santpere per

---

<sup>317</sup>. Josep Amich i Bert, Amichatis, *Los arlequines de seda y oro*. Drama en cinco actos. Barcelona: Salvador Bonavia, librero, 1919. Estrena al Teatre Apolo 18/1/1919, posteriorment féu temporada al Teatre Nou.

<sup>318</sup>. Josep Amich i Bert, Amichatis, *Ni viuda, ni fadrina, ni casada*. *op. cit.*, pàg. 4. Veurem que la lluita entre Amichatis i els representants del noucentisme s'inicia aviat i perdurarà durant dècades, en aquest sentit hi trobarem referències de pes arran de l'èxit de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* que analitzem en el punt 3 d'aquest estudi.

detectar el gust del públic el va portar a poder mantenir una companyia professional durant molts anys, des del 1910 fins pràcticament la Guerra Civil i aquesta fou, al capdavant, una marca inigualada en la història del teatre català professional del segle XX,

El vodevil, per ésser un gènere que no fa mal a ningú, que procura la pau ciutadana i la tranquil·litat pública, contribuint al mateix temps a fer la vida agradable ajudant a la repoblació, mereix la protecció dels déus pagans. I com en el teatre no hi ha més déu sobirà que el públic, és per això que aspiro a què tothom respecti el vodevil perquè el vodevil faci riure al món. No siguin preses aquestes paraules i les que diré com un crit pretensions. Són paraules que expressen el dolor i la pena d'un home que fa riure. Perquè l'home que fa riure no veu mai reconegut el seu mèrit, ni premiat el seu treball contemplant com riuen els espectadors. El públic oblida que l'home que fa riure és un artista; que la mecànica del seu art és tan complexa, tan dura, tan costosa com la de l'home que fa plorar. El mateix estudi i cansament; el mateix treball intel·lectual requereix el que un artista obligui el públic a riure com a plorar. Potser encara és més difícil fer esclafir les rialles que provocar les extremitats del dolor i el sentiment. No hi ha res tan fàcil com fer plorar el públic. Hi ha unes quantes receptes, com les d'una filla abandonada, una mare sense fill, una dona burlada, un usurer sense entranyes i altres per l'estil, que no fallen mai.<sup>319</sup>

---

<sup>319</sup> . Aquest és un fragment d'un escrit del mateix Josep Santpere, que reproduïx Antoni Vallescà, en resposta a un atac al vodevil per la seva immoralitat. Vegeu si us plau, Antoni Vallescà, *Santpere l'home i l'artista*, Barcelona: Impresos Costa, 1931, pàg. 135.

## 1.2 Perquè al Paral·lel? S'imposa una demanda social sobre la planificació

L'avinguda del Paral·lel es va traçar a finals del segle XIX com una via de comunicació natural entre els nuclis urbans de l'interior, com la zona fabril de Sants, i el port.<sup>320</sup> Aquesta via travessava un territori que –especialment a la seva part baixa– era patrimoni de militars (els antics quarters de les drassanes i el castell de Montjuïc), carboners (les instal·lacions del port que abastien la indústria del vapor catalana), pagesos (les hortes de sant Bertran, reconvertides progressivament en sol urbà), però també gitanos, contrabandistes, prostitutes; gent que vivia en les zones marginals de la ciutat, però en estricta dependència d'ella. Tots aquests oficis, però, estaven relacionats amb un gran nucli urbà com Barcelona dotat d'una sortida al mar, que havia viscut una gran expansió industrial al segle XIX.

Aquesta zona, abans de ser urbanitzada, era una mena de terra de ningú habitada, una àrea que s'estenia des del que avui coneixem com a Ciutat Vella fins a la falda de Montjuïc. Una contradicció *in terminis*, «terra de ningú» i «habitada», amb la qual volem significar el fet que l'autoritat política i administrativa tenia en aquesta zona una presència molt relativa, molt més nominal que real. Per aquesta raó, era refugi per a multitud d'activitats situades al marge de la llei, i també per a unes expansions de tota mena que buscaven la llunyania de la moral convencional que maldava per imposar-se a la ciutat. Era l'espai, per exemple, dels trinxeraires, els vaillets que miraven d'estirar bocins de les bales de cotó transportades pels carruatges que sortien del port:

Era un dia plujós; els carros no feien gaires viatges però la Xava havia tingut la sort de poder clavar urpada en una bala de cotó mig desfeta. Estirà tant de cotó com va poder. El carro passava

---

<sup>320</sup>. Ramon Alberch i Fugueras (dir). *Els barris de Barcelona*, vol. II, Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, 1997-2000, pàg. 125.

pel bell mig del Paral·lel i, com que plovia, el carreter anava enfilat, tapat amb un tros d'encerat.<sup>321</sup>

Juli Vallmitjana va fer literatura d'aquell escenari i d'aquell ambient amb *La Xava* (1910), d'on hem tret la citació, però també amb *Sota Montjuïc*, o amb el seu teatre, en bona mesura inspirat en tot aquest món que acabem de descriure. Isidre Nonell, amic seu, en va fer pintura, d'aquest mateix univers. Una literatura i una pintura no gaire ben rebudes pels estaments burgesos d'aquell moment, poc disposats a mirar de fit a fit les zones ventrals de la seva pròpia ciutat.

El fet que Barcelona arribés a tenir una gran avinguda dedicada a les arts escèniques populars fou gràcies a un cúmul de circumstàncies de tot tipus. En cap cas, però, no va ser resultat d'una planificació política. De fet, en aquesta ciutat, les arts escèniques sempre havien tingut un cert caràcter marginal. Primer, van ocupar l'eix de les Rambles; durant segles, el límit de la ciutat burgesa i menestral, i, posteriorment, es traslladaren a l'eix del Paral·lel, veritable frontera entre una ciutat en expansió i tot allò que en viu al marge i, malgrat tot, en una dependència directa,

El 16 d'abril de 1892, un local s'afegeix a la cartellera de les sales d'espectacle barcelonines: és el Circo Español Modelo, i amb ell no només s'inaugura un espai escènic, sinó que es trasbalsa el mapa teatral de la ciutat. Des de l'any 1603, quan al cap d'avall de les Rambles -on ara hi ha el Teatre Principal- obrí les seves portes la Casa de comèdies, el primer i durant segles l'únic teatre de Barcelona, els teatres havien anat movent-se per la ciutat. De la Rambla, l'eix entorn al qual convergien a la ciutat emmurallada, quan el procés de liberalització política tingué com a conseqüències la fi del monopoli teatral, l'any 1833, i dos anys

---

<sup>321</sup> . Juli Vallmitjana, *La Xava*, Barcelona: Edicions del 1984, 2003, pàg. 70. Vallmitjana refeletí tant a la seva narrativa com en el seu teatre, gairebé amb fidelitat antropològica tots els tipus que habitaven la zona compresa entre el que després seria conegut amb el sobrenom de "Barri Xino" i la falda de Montjuïc.

més tard la desamortització dels bens religiosos; al passeig de Gràcia i la plaça de Catalunya, des de mitjans del segle XIX, quan l'enderroc de les muralles obrí la ciutat vers el pla de Barcelona. Essent prou difícil situar-se en les zones més cèntriques de la ciutat, per manca de recursos econòmics i de capacitat d'intervenir directament en el procés de desenvolupament urbà, en cadascun d'aquells moments històrics el teatre troba la seva ubicació en espais fronterers, dels que sembla intuir la potencial centralitat. La intueix, i a la vegada ajuda a materialitzar-la, ja que l'activitat teatral actua de generadora de sociabilitat i, conseqüentment, urbanitat.<sup>322</sup>

La fi del monopoli teatral –això és la liberalització del negoci de l'espectacle- que s'esdevé a Barcelona durant el segle XIX, no és una singularitat del cas català, és un fenomen europeu, marcat per la “desregulació cultural”, i marca decisivament el pas de l'Antic règim al nou que es defineix per una multiplicació de l'oferta cultural i la possibilitat d'elecció.<sup>323</sup>

Quan Ildefons Cerdà va dissenyar una gran avinguda de cinquanta metres d'amplada –com la Diagonal o la Meridiana– el projecte era molt diferent a la

---

<sup>322</sup> . Vegeu en aquest sentit la tesi de l'article d'Antoni Ramon, “El Paral·lel: ciutat i arquitectura teatral” dins *Paral·lel 1894-1939* Barcelona: CCCB i Diputació de Barcelona, 2012, pags. 44-53, aquest volum constitueix el catàleg de l'exposició *El Paral·lel 1894-1939 Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Comissariada per Eduard Molner i Xavier Albertí al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que es va poder veure entre els mesos d'octubre de 2012 i febrer de 2013. Però, de fet, Antoni Ramon recull les conclusions de les investigacions de la tesi inèdita de Raffaella Perrone, *Espacio teatral y escenario urbano: Barcelona entre 1840 y 1923*, Barcelona: Departament de Composició Arquitectònica de la UPC, Barcelona, 2011.

<sup>323</sup> . *Ce qui fonde la dynamique de l'histoire des cultures en Europe, c'est précisément le passage de cet ancien à ce nouveau régime: ce glissement, inégal selon les parties de l'Europe, selon les types de biens symboliques, de la rareté à l'abondance relative, du régime de la consommation dérobée au registre du besoin impérieux ou régulier autoentretenu, d'un arbitrage contraint (par la géographie d'origine, par le temps, par l'argent, par la génération d'appartenance ou le sexe, par la détention ou non d'un certain capital culturel, par la réglementation en vigueur) à une plus grande ouverture des choix, à des réseaux de circulation réguliers et d'ampleur géographique croissante voire à une compétition entre les offres culturelles, accessibles à tous mais propoissant des plaisirs ou des satisfactions inégalement appréciés selon la type d'insertion sociale ou la trajectoire biographique.* Christophe Charle, *La dérégulation culturelle*, op. cit., pàg. 26.

realitat que s'anà edificant entre finals de segle XIX i començaments del segle XX: una artèria de comunicació elegant i residencial que havia de constituir un dels límits exteriors de la ciutat.<sup>324</sup> Dos quilòmetres de via traçats en el nou projecte de l'Eixample de la ciutat de Barcelona sobre els terrenys sorgits de la demolició de les muralles, que va començar el 1860, sobre les antigues hortes de Sant Bertrán, sobre zones d'influència portuària i militar, rieres i carreteres que enllaçaven la vella ciutat amb el municipi veí de Sants, molt abans de la seva annexió l'any 1897.

El Paral·lel fou batejat sobre els plànols, l'any 1874 –quan encara faltaven vint anys perquè s'inaugurés la seva urbanització–, amb el nom de Gran Avenida del Marqués del Duero.<sup>325</sup> Els barcelonins, però, no van deixar mai de referir-se a l'avinguda amb aquell nom que ja havia grafiat Cerdà en els seus primers dissenys (1863). Durant la República, l'avinguda prengué el nom del polític i advocat obrerista Francesc Layret, i amb l'establiment del franquisme recuperà el nom de Marqués del Duero. No fou fins a l'any 1979 que l'avinguda passà a anomenar-se, oficialment, amb el nom que tothom l'havia conegut sempre: avinguda del Paral·lel. L'origen del nom *Paral·lel* es troba, com hem vist, en els mateixos plànols de l'urbanista Cerdà i en la fortuna que el nom féu entre la ciutadania barcelonina.

Hi ha, però, una llegenda segons la qual un astrònom hauria finançat l'establiment d'una taverna a la via, amb la condició que fos anomenada El Paralelo, ja que el carrer seguia un dels paral·lels del globus terraqüi. En tractar-se d'un dels primers locals del nou carrer, hauria estat punt de trobada i, ràpidament, un topònim acceptat per la gent. Tot plegat s'explica a *Biografía del Paralelo* (1945)<sup>326</sup>, de Luis Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas, *Moraguetes*, i Màrius Aguilar). El més curiós, però, és que la llegenda urbana es

---

<sup>324</sup> . Ildefons Cerdà. *Teoría de la construcción de las ciudades. Cerdà y Barcelona*. volum 1. Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas, Ajuntament de Barcelona, 1991, pàg. 421.

<sup>325</sup> . Manuel Gutiérrez de la Concha e Irigoyen conegut per el seu títol nobiliari de Marqués del Duero (Córdoba del Tucumán, Virreinato del Río de la Plata actual Argentina, 1808-Monte Muro, Navarra, 1874) fou un militar i polític espanyol de tendència liberal-moderada, que es destacà en la lluita contra les insurreccions carlistes.

<sup>326</sup> . Luis Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar), *op. cit.*, pàg. 14-16

va donar per bona als llibres de Mario Verdaguer, *Medio siglo de vida íntima barcelonesa* (1957)<sup>327</sup>, o Sebastià Gasch, *El Molino* (Doposa, 1972).<sup>328</sup> En qualsevol cas, malgrat les voluntats oficials o les històries que corrien per explicar l'origen del nom, l'avinguda del Paral·lel va ser molt ràpidament sancionada com a tal pels ciutadants de Barcelona.<sup>329</sup>

El seu naixement com a avinguda va estar tenyit, però, d'una llarga sèrie de polèmiques: unes predeterminades pel caràcter marginal dels usos d'aquells terrenys i d'altres per la voluntat d'especular per part dels propietaris de les finques que ocupaven el que havia de ser l'avinguda. El conflicte d'interessos entre l'Ajuntament i els propietaris es va allargar durant gairebé cinquanta anys. Ja hem dit que Cerdà havia dissenyat una avinguda de cinquanta metres d'amplada, però els propietaris dels terrenys havien decidit lluitar perquè fos només de quaranta, per tal de no perdre tanta propietat.

La resposta de l'Ajuntament a les peticions dels propietaris per reduir l'amplada de l'avinguda fou una cèlebre "lleï de porxos", que intentava acostar posicions. L'avinguda tindria cinc metres de pas sota porxos a cada vorera, de tal manera que d'un portal al portal del davant hi hauria cinquanta metres, però entre la finestra d'un primer pis i la del pis del davant, n'hi hauria quaranta, segons una Reial ordre de 1882. L'Ajuntament no tenia gaires escrúpols a l'hora de desvirtuar un pla de l'Eixample que havia arribat imposat per Madrid i que aniria generant una infinitat d'interpretacions a mesura que s'anés materialitzant. L'arquitecte municipal va preveure tres tipologies de porxos diferenciades per donar diversitat a les futures construccions, i va anar permetent que, tot esperant que els propietaris de tots els solars d'una illa de cases es posessin d'acord sobre quin model de porxo aplicaven, poguessin construir coberts provisionals que no fossin destinats a habitatges i que respectessin els espais destinats als porxos. Aquesta norma municipal és de 1902, però es va proclamar després de generar un agre debat sobre la conveniència dels pòrtics,

---

<sup>327</sup> . Mario Verdaguer, *op. cit.* , pàg, 296

<sup>328</sup> . Sebastià Gasch, *op. cit.* , pàgs. 11-13

<sup>329</sup> . Miquel Badenas *El Paralelo. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona: Amarantos, 1993. Pags. 17-43.

(...) En efecto, suprimáanse los pórticos y la vía del Marqués del Duero no será ni más ni menos, que la continuación de la calle de la carretera de Sans. La formaran casuchos, tabernas, almacenes de trapos viejos, etc., y no faltará allí polvo, barro y suciedad. Por el contrario, constrúyase con los pórticos, y será una de las vías más importantes del Ensanche. Veránse en ellas hermosas construcciones, por venirse ellas obligadas a sujetarse a uno o varios modelos estudiados. Tendrá paseos laterales resguardados de los rayos rigurosos del sol en verano, y del aire y agua en invierno ¿Quién se resistirá a dar un paseo siguiendo un porticado que desde el puerto lo conduzca a la gran plaza de cruce con al via de Cortes? ¿Qué valor no han de alcanzar los terrenos colindantes con una vía de esta clase, que además de la concurrencia que por su situación adquiere, obtiene de los paseantes de una ciudad populosa? Pues bien; suprimiendo los pórticos, perdería esta última concurrencia, y de una calle paseo se convertiría en una simple carretera. Los pórticos son tanto más necesarios en aquella localidad por cuanto muchos de los obreros que habitan en Sans y Hostafranchs, poblaciones situadas al extremo de aquella vía, tienen su trabajo en la parte baja de Barcelona y en el puerto, por lo que cada día han de ir y venir á la ciudad y al puerto por la vía del Marqués del Duero, recorriéndola en toda su extensión. Si esta vía está porticada ofrecerá á estos obreros todas las ventajas de una vía cómoda, directa y resguardada de las inclemencias del tiempo.<sup>330</sup>

En conseqüència, el rebuig dels propietaris dels terrenys del Paral·lel a la planificació urbanística de l'Ajuntament de Barcelona, i al mateix temps les concessions parcials a tot un seguit de solucions provisionals per part de la

---

<sup>330</sup> . *El Diluvio*, 10/4/1897, núm. 100, pàg. 16-17.



mateixa administració local, van generar una mena de llimbs legals pels quals s'escolà la demanda d'espais per a l'oci i l'espectacle. Aviat veurem que l'ús de molts d'aquests coberts provisionals va estar directament emparentat amb el món de l'escena, i que quan un cobert passava a ser un teatre, difícilment deixava de ser-ho, mentre que els esperats porxos anaven apareixent molt lentament, amb moltes recances i moltes confrontacions urbanístiques. Una demanda que de seguida es convertí en el motor del desenvolupament econòmic de l'avinguda. Nombrosa documentació administrativa tant de l'arxiu administratiu de Barcelona com del govern civil ve a corroborar l'estira i arronsa entre l'energia de l'activitat econòmica, -que no feia altra cosa que respondre a una demanda social d'un determinat tipus d'espectacle popular que al capdavall es concentraria, gariébé de forma exclusiva, al Paral·lel- i l'autoritat política,

-Tiro de pichón en los jardines del Teatro Cómico en la calle Marqués del Duero renovación de permiso por José Soriano. Concedido.

-Respecto al permiso solicitado por Jaime Cunillera, dueño del establecimiento sito en el nº 76 de la calle Marqués del Duero para celebrar conciertos en la vía pública a dicho café por una banda militar.

-José Carabent Vendrell dueño del Café Español sito en la calle Marqués del Duero nº 64 pide permiso para celebrar conciertos al aire libre frente al establecimiento todos los días del actual verano y primeros del próximo otoño, cuyos conciertos darán comienzo a las 9 de la noche para terminar a las 12 o 12'30, a cargo de una banda militar.

-Ceferino Martí Wite pide permiso para un Tiro al blanco con rifle de aire comprimido en el nº 67 de la calle Marqués del Duero entre el Teatro Nuevo y el Café de las Palmeras.<sup>331</sup>

---

<sup>331</sup> . Govern Civil, Lligall 81 any 1912, aquest lligall de documentació té la virtut d'incloure la sol·licitud de permisos governatius per part dos empresaris emblemàtics del Paral·lel, com són José Soriano, que com veurem constitueix un clàssic exemple d'evolució de negoci des del magatzem, al magatzem de subastes i el local d'espectacle (el conegut Teatre Soriano, després

Aquests exemples fan referència al permís governatiu preceptiu per a realitzar activitats públiques al carrer o bé portar a terme activitats relacionades amb armes de foc, però l'autèntic camp de batalla foren els permisos que concedia l'ajuntament per a realitzar obres, o reformes, o actuacions en els immobles de diferents tipus que encaminaven el que havien estat construccions, més o menys efímeres en locals dedicats a l'espectacle i/o diferents activitats d'esbargiment o oci. Referim a tall d'exemple tot un seguit de documentació que demostra l'empenta dels diferents agents econòmics de l'avinguda en satisfer la demanda del carrer (avui en diríem emprenedors) i la resistència més o menys dura, en funció del criteri dels diferents governs municipals (o també de la penetració de la corrupció), envers la realitat de la proliferació de l'espectacle al Paral·lel,<sup>332</sup>

Permiso para construir un cubierto en la calle Marqués del Duero y cerrar terrenos lindantes. 1893.<sup>333</sup>

Museu de Cera. Paral·lel, cantonada Ronda de Sant Pau (1896),

Manuel Fernández Cuerdas suplica me conceda permiso para instalar un toldo en el interior del solar situado en la calle del Paralelo, Ronda de San Pablo, próximo al Circo Español, destinado a la exhibición de un Museo Histórico y anatomía de figuras de cera: para lo cual está debidamente autorizado. 1-2-1896.<sup>334</sup>

En aquest expedient de 1897 que fa referència a un immoble situat al Paral·lel cantonada Sant Pau, s'hi pot llegir una denúncia,

---

convertit en Teatre Victòria) i Josep Carabén, llegendari propietari del cafè Espanyol en l'època del seu màxim esplendor.

<sup>332</sup> . Tota aquesta documentació fou recopilada per a l'exposició sobre el Paral·lel, *El Paral·lel 1894-1939 Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Comissariada per Eduard Molner i Xavier Albertí al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que es va poder veure entre els mesos d'octubre de 2012 i febrer de 2013.

<sup>333</sup> . Ajuntament de Barcelona. Arxiu administratiu, exp. 4980.

<sup>334</sup> . Ibid., exp. 760.

Tengo el honor de comunicar a V.E. que Manuel Santos inquilino del cobertizo destinado a Barbería, enclavado en la cerca que existe en los solares de la calle Marqués del Duero, que empieza en la esquina de la calle San Pablo y termina en el Circo Español, ha procedido a colocar un farol en la fachada del citado cobertizo sin el correspondiente permiso. 12-2-1897.

Manuel Santos Travesi, natural de Granada, vecino de esta ciudad, Expone: que habiendo establecido una Barbería en un cobertizo existente en unos solares de la calle Marqués del Duero entre la de San Pablo y Circo Español, exclusiva para la clase obrera toda vez que se paga por servicio 15 cents y 10 respectivamente, Solicita permiso para tener una muestra y un pequeño globo de gas.<sup>335</sup>

Les denúncies, com podem veure no són aïllades, més aviat al contrari, sovintegen en aquests primers anys del naixement de la via, i molts d'elles fan referència a rotulacions, il·luminacions i temes de façana i límits de propietat,

Circo Ecuestre. Tengo el honor de poner en conocimiento de VE según parte del vigilante Fco. Berdugo que Fco. Barnola, inquilino del solar situado en la calle Marqués del Duero, donde está enclavado el Circo Ecuestre, ha colocado dos focos eléctricos en el mismo que salen de la línea de fachada sin que conste haber obtenido permiso. 1-3-1899.<sup>336</sup>

R. Bertrán que deseando colocar un rótulo anunciador de la mesa de refrescos establecida en un solar de la calle Marqués del Duero situado en el espacio entre el Teatro Nuevo y el Salón de Subastas. 20-5-1903.<sup>337</sup>

---

<sup>335</sup> . Ibid., exp. 1037.

<sup>336</sup> . Ibid., exp. 2353.

<sup>337</sup> . Ibid., exp. 594/ 1903.

Adam Gers; Marqués del Duero nº 159, Cervecería, ha colocado un rótulo de madera sin permiso. 28-6-1904.<sup>338</sup>

Denuncia contra Mr. Empson por instalar sin permiso un motor para unos caballitos existentes en un solar de Marqués del Duero. 19-8-1904.<sup>339</sup>

Lorenzo Castellví, dueño de un cubierto de madera recién construido, situado en Marqués del Duero junto al Teatro Olimpia, ha colocado en la fachada un foco eléctrico. 23-10-1905.<sup>340</sup>

Juan Vidal, dueño de la tienda de refrescos sito en la calle Marqués del Duero, al lado de la taberna Petit Torino y Café del Circo Español ha colocado un toldo. 12-12-1904.<sup>341</sup>

Relativo a las molestias que ocasiona al vecindario el humo de una chimenea de la fábrica de la Compañía Barcelonesa de electricidad que posee en la calle Vila Vilá.<sup>342</sup>

Que en el establecimiento denominado Taberna de la Palmera, Marqués del Duero nº 69, existen dos chimeneas pertenecientes a otros hogares, cuya altura es inferior a la señalada. 7-3-1907.<sup>343</sup>

Tot i que hi ha molt moviment burocràtic de sol·licituds de permís, i en aquest moviment podem observar la natura dels negocis que es volen endegar, o que es volen ampliar o millorar en les seves condicions de visibilitat i tots ells

---

<sup>338</sup> . Ibid., exp. 1660.

<sup>339</sup> . Ibid., exp. 2132/ 1904.

<sup>340</sup> . Ibid., exp. 2483.

<sup>341</sup> . Ibid., exp. 2818.

<sup>342</sup> . Ibid., exp. 320.

<sup>343</sup> . Ibid., exp. 906.

estan relacionats amb una zona de la ciutat decididament dedicada a l'oci, l'esbargiment i l'espectacle,

Gabriel Boladeras permiso para colocar un toldo en la calle Marqués del Duero nº 14 esquina Arco del Teatro, establecimiento de bebidas y al propio tiempo un farol anunciador a gas. 22-6-1903.<sup>344</sup>

José Magriña, que deseando colocar un toldo de lona en la taberna que posee en la calle del Paralelo al lado del Teatro Onofri. 22-6-1903.<sup>345</sup>

Que se digne a conceder permiso para repintar el rótulo del establecimiento de bebidas titulado La Buena Sombra que se halla en la calle M D.<sup>346</sup>

José Martí permiso para colocar un aparador en la fachada del solar sin nº (Jardines del Teatro Onofri).15-4-1904.<sup>347</sup>

Luis Callao Que deseando colocar dos focos eléctricos en la pared que da a la Puerta de Santa Madrona, edificio que habita la asociación de la Cruz Roja a fin de evitar, debido a la oscuridad que reina en dicho sitio por la noche, que sirva de sumidero a las viandantes y aleje a la gente vagabunda: 15-4-1905.<sup>348</sup>

Joaquín Pujol, Marqués del Duero nº 14 taberna, repintar fachada. 2-8-1905.<sup>349</sup>

---

<sup>344</sup> . Ibid., exp. 758/190.

<sup>345</sup> . Ibid., exp.759/1903.

<sup>346</sup> . Ibid., exp. 308/1904.

<sup>347</sup> . Ibid., exp.763-4p.

<sup>348</sup> . Ibid., exp.938.

<sup>349</sup> . Ibid., exp. 2959.

Bonafant y Fosalba: Que pasa la iluminación de la fachada de un local "Autómatas Modernos" situado en la calle Vila y Vilá nº 145. 8-11-1905.<sup>350</sup>

Fco. Amer, que tiene un establecimiento de exhibición fotográfica entre el establecimiento llamado La Parra y La Bohemia (Taberna) en la calle Marqués del Duero, solicita permiso para un toldo. 27-3-1906.<sup>351</sup>

Pedro Martínez Picabia, solicita un electromotor, Marqués del Duero bajos nº 163, destinado a mover diez heladoras mecánicas. Fabricación de granizados. 10-8-1906.<sup>352</sup>

José Garreta. Que deseando establecer en esta ciudad un aparato mecánico para recreo titulado Park Catalá en el solar de la calle Marqués del Duero esquina a la de Parlamento. Planos. 13-8-1907.<sup>353</sup>

Salvador Cánovas para colocar un toldo en su establecimiento de Marqués del Duero, entre los teatros Soriano y Nuevo. 10-4-1908.<sup>354</sup>

Finalment, l'any 1929 l'Ajuntament de Barcelona va derogar definitivament la "llei de porxos". Avui queden nombrosos rastres d'aquell desvari urbanístic: una avinguda de diverses amplades i uns quants edificis porticats escampats a la bona de Déu.<sup>355</sup>

El 8 d'octubre de 1894 es va inaugurar oficialment la Gran Vía del Marqués del Duero. En aquell moment, ja feia dos anys que s'hi havia assentat

---

<sup>350</sup> . Ibid., exp. 2658.

<sup>351</sup> . Ibid., exp. 763.

<sup>352</sup> . Ibid., exp. 2018.

<sup>353</sup> . Ibid., exp. 1116.

<sup>354</sup> . Ibid., exp. 495.

<sup>355</sup> . Miquel Badenas, *op. cit.*, pàgs. 45-62

un circ, el Circo Español Modelo, que després del seu incendi el 1907, es va transformar en el Gran Teatre Espanyol. El circ Alegria situat a la Plaça Catalunya, nòdul que vertebrava les dues arteries de l'espectacle a la ciutat, la Rambla i el Passeig de Gràcia i que havia estat inaugurat el 1879, seria enderrocant el 1895; veiem doncs que a la ciutat s'estava produint en aquell moment una operació de centrifugació de l'espectacle popular cap a una nova demarcació, situada en la zona de nova urbanització que significava la propera obertura del vial que esdevindria el Paral·lel. Aquell primer projecte de Circo Espanyol Modelo, que segons la documentació administrativa havia de dedicar-se en exclusiva a l'acrobàcia i la gimnàstica, signat per Josep Bosch Pi (que tenia com a jove soci Manuel Suñer) com a propietari i Francesc Mariné com a arquitecte,<sup>356</sup> de seguida va ampliar les seves activitats a multitud d'actes, i entre ells, per exemple un mitin de la UGT i l'Agrupación barcelonesa del PSOE,<sup>357</sup> una reunió política, pionera de la que seria en les properes dècades, també, una activitat sovintejada dels locals d'espectacle del Paral·lel.

En pocs anys, van anar apareixent a la nova avinguda una enorme quantitat de barraques de fires, i després teatres, music-halls, cinematògrafs, tavernes, però sobretot cafès, que li atorgaren una personalitat única entre les grans avingudes escèniques occidentals. Però aquesta emergència es fa, com hem vist, en mig d'una indeterminació per part de la política urbanística de l'ajuntament de Barcelona que acaba acceptant com a locals d'espectacle, locals que en origen havien nascut com a magatzems, tot i que com demostra l'expedient del Teatre Apolo, aquests magatzems ja es dissenyaven arquitectònicament amb vistes a esdevenir locals d'espectacle.<sup>358</sup> Artífex d'aquestes transformacions fou sobretot l'arquitecte Andreu Audet i Puig,<sup>359</sup> que fou arquitecte de l'Apolo (1901-1904), del Pabellón Soriano (1901, 1905), del Teatre Arnau (1903, 1905), més endavant de l'Onofri (1903) que molt poc després esdevingué el Condal, i del Gayarre (1908), també fou autor de la

---

<sup>356</sup> . Antoni Ramon, *op. cit.*, pàg. 48.

<sup>357</sup> . *El Diluvio*, 2/5/1892, núm. 121-152, pàgs 3728-3729.

<sup>358</sup> . Antoni Ramon, *op. cit.*, pàg. 49. Enrique Soriano un dels germans propietaris del Teatre Soriano (després Teatre Victòria) denuncià la jugada de l'empresari veí Joaquín Socías.

<sup>359</sup> . Andreu Audet i Puig (Barcelona, 1868-1938). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 614.

reconstrucció de l'Espanyol després del seu incendi el 1907, i del Caf  Espanyol, i va projectar també la reforma de l'Ed n Concert (1916), al carrer Nou de la Rambla i La Buena Sombra, al carrer Gínjol.<sup>360</sup> Rossend Llurba, un dels grans noms del Paral·lel, autor de la lletra de nombrosos cuplets catalans i castellans, va deixar una mena d'història del Paral·lel fins el 1910, avui encara inèdita. N'hem extret un fragment que il·lustra com es van anar construint els teatres de l'avinguda. Aquí, concretament, parla del «Suri» o Pavelló Soriano, que a partir de 1917 coneixerem com a Teatre Victòria:

Al otro extremo del campo de «les xufles» donde se había edificado el flamante teatro Nuevo y junto a la casa n  73 de los pórticos, dos valencianos negociantes y emprendedores, los hermanos Soriano, mandaron echar abajo la valla de mampostería y montaron una gran subasta. Era un edificio de una sola planta, todo de madera, sin puertas y, desde luego, la entrada completamente libre. Los hermanos Soriano acumularon en aquel local un verdadero arsenal de objetos de uso doméstico y particular que llenaban todas las estanterías del fondo: cortes de traje, cacerolas, paraguas, objetos de aluminio, relojes, cadenas, abanicos y mil diversos cachivaches que eran subastados desde una tarima levantada en el centro del local. Frente a la misma, en largas ringleras de sillas de anca, se acomodaba el público. Un público abigarrado, heterogéneo y de todas las edades y sexos.

La subasta de los hermanos Soriano era el punto de reunión de los desocupados del Paralelo. Nadie entraba all  con intención de comprar, pero todos salían atiborrados de objetos, que algunas veces no les servían para nada. [...] Ricardo Soriano tenía una traza enorme para vender y se sacaba los paraguas de los bolsillos y del forro de la americana con una ligereza de prestidigitador. Su hermano Manuel no le iba a la zaga y colocaba los más dispares objetos a la concurrencia sin darles tiempo a meditar. Con la

---

<sup>360</sup> . Miquel Badenas, *op. cit.*, “El arquitecto de la barba roja, Andrés Audet Puig y los teatros del Paralelo”, p gs. 239-242.



famosa subasta los Soriano, no sólo ganaron popularidad y prestigio, sino que también dinero contante y sonante; y con todo ello montaron al cabo de poco tiempo otro barracón al lado de la subasta. Este con escenario, taquillas y un órgano en el vestíbulo, que competía con los órganos de los locales de enfrente. De esta manera fue creado el pabellón Soriano (1900).<sup>361</sup>

El primer local estable d'envergadura fou, però El Circo Modelo Español, conegut com "l'Espanyol", que actuà durant els primers anys d'iman de les activitats firaires de tot tipus que s'aplegaven al seu voltant, i entre les quals cal esmentar des de les primeres projeccions cinematogràfiques a representacions de pantomima, flamenc, i curiositats fantàstiques, tal i com relatem en el punt dedicat a aquesta primera escena del Paral·lel. En la mateixa illa compresa entre els carrers de Sant Pau i Conde del Asalto (actual Nou de la Rambla) s'hi van instal·lar dos cinemes: la barraca d'Enric Farrús, inaugurada a finals de 1897 i enderrocada el 1904, i el *Gran Éxito*, instal·lat el 1898.

El cinema, doncs, va arribar al Paral·lel enmig de figures de cera i animals monstruosos i, adaptant-se als canvis que imposarà el gust del públic, acompanyarà després a artistes mítics i cupletistes i serà el complement quasi inevitable de la sarsuela i els espectacles de varietats.<sup>362</sup>

La construcció de sales teatres i cafès va anar substituint la presència d'establiments ambulants, la majoria dels quals es dedicaren a l'exhibició de fenòmens fantàstics o bé episodis relacionats amb el terror i els crims més horripilants esdevinguts i recreats de forma escènica. De tot això en citem referències al punt "Flamenc, fira, fantasia i esport", d'aquest estudi. El que pretenem ara és aixecar una cartografia dels locals fonamentals del primer Paral·lel, aquell que va des de començaments de la dècada de 1890 al 1910.

---

<sup>361</sup> . Rossend Llorba, *op. cit.*, pàg. 31.

<sup>362</sup> . Lluïsa Suárez, *op. cit.*, pàg. 327.

D'aquesta manera el 1900, a banda de l'esmentat Circo Modelo Español, ja teníem al carrer el Teatre Delicias (100)<sup>363</sup>, La Pajarera Catalana (Vila i Vilà, 99, futur Molino),<sup>364</sup> El Paraíso i el Pavelló Soriano<sup>365</sup> (67-69), popularment conegut com a "Suri", del que hem pogut llegir la circumstància del seu naixement en paraules de Rossend Llorba. L'any a sobre es van inaugurar el Teatro Nuevo (63-65), el "Nou" i l'Olimpia (68-72).<sup>366</sup> Ambdós teatres varen ser construïts d'una manera molt similar a la del Apolo, que hem esmentat abans, demanant permisos per edificar coberts provisionals per a magatzems.<sup>367</sup> L'any 1903 s'inaugurava el Saló Arnau (60), fen cantonada amb Conde de Asalto i al costat de l'Espanyol, i un any després el Teatre Apolo (59), davant de l'Arnau, dos pilars fonamentals de l'oferta escènica del Paral·lel. El Teatre Condal (91) va néixer com a Teatre Onofri el 1903, a la banda del Poble Sec del Paral·lel. Ens espais adjacents als de la sala Paraíso, se succeïren el Salón Venus, El Trianon (61), amb accés pel carrer Conde de Asalto. L'Sport Tobogán el 1907, sobre els quals hem esmentat alguns expedients, i el Teatre Gayarre el 1908, convertit més tard en Pompeya (56-58) el 1914, se situaven davant per davant de

---

<sup>363</sup> . Miquel Badenas, *op.cit.*, pàg. 119. Referim els números de carrer de les diferents sales entre parèntesi, i quan no és número de carrer del Paral·lel ho indiquem. Els números parells es corresponen a la banda en què el Paral·lel fa de límit amb Ciutat Vella i l'Eixample i els números imparells es corresponen a la banda del Poble Sec. La majoria de les numeracions de carrer de les sales d'espectacle que referim les hem extret del llibre de Carme Tierz i Xavier Muniesa, *Barcelona ciutat de teatres, 1597-2013. Pròleg de Josep Maria Pou*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Viena edicions, 2013, que ja hem citat en aquest estudi. Es tracta d'una monografia divulgativa prou ben documentada a la que podem fer referència a qualsevol lector interessat en la història dels locals d'espectacle de Barcelona. Tanmateix per anar més enllà la pàgina web *Observatorio de espacios escénicos* <http://espaciosescenicos.org/> (enllaç consultat 23/4/2017) és un compendi d'informació sobre sales d'espectacle i teatres que ha fet èmfasi en el patrimoni teatral en risc de desaparició i que comprèn unes cartografies teatrals molt interessants de diferents ciutats europees, entre elles Barcelona, on es pot observar sobre mapes el desplaçament de les localitzacions de les sales teatrals de la ciutat en les seves diferents èpoques. Aquestes localitzacions han estat marcades per la seva situació en espais de frontera o límits urbans, <http://espaciosescenicos.org/filter/cartografia/Cartografia-teatral-de-Barcelona> (enllaç consultat 23/4/2017). Aquesta idea s'explica de manera acadèmica en la tesi doctoral de Raffaella Perrone, *Espacio teatral y escenario urbano* que ja hem citat, però també al llibre divulgatiu d'Antoni Ramon i la mateixa Raffaella Perrone *Teatres de Barcelona. Un recorregut urbà*, Barcelona: Albertí editor, 2013.

<sup>364</sup> . Ibid., pàg. 123. Vegeu també Lluís Permanyer, *El Molino*, Barcelona: Angle editorial, 2009.

<sup>365</sup> . Ibid., pàg. 113.

<sup>366</sup> . Ibid., pàg. 87, 143 i 149

<sup>367</sup> . Lluïsa Suárez, *op.cit.*, pàg. 330.

l'Apolo.<sup>368</sup> Després vingueren el Teatre Còmic el 1905 (87-89)<sup>369</sup> i el Café Concert Sevilla el 1906 (72)<sup>370</sup>, i posteriorment encara el Teatre España, el 1909, (380, a tocar de la plaça Espanya i la plaça de braus de les Arenes) i el Novelty el 1914, més tard Bataclán el 1924, (85)<sup>371</sup>.

Els canvis de nom de locals i sales d'espectacle de l'avinguda del Paral·lel són in comptables; el Teatro Delicias és un paradigma en aquest sentit, nascut el 1900 més endavant va esdevenir el Teatro Lírico (1906), Music Hall Trianón (1913), Music Hall Madrid Concert (1915), Music Hall As (1921), Cine i teatre Talía (1924), i finalment els seus darrers anys de vida fou el Teatro Martínez Soria (1982). En aquest estudi també incloem com a teatres de l'àrea del Paral·lel, tres importants sales d'espectacle com l'Edén Concert, situat al carrer Conde de Asalto 12, (després Nou de la Rambla), el Teatre Circ Olympia, situat a la Ronda Sant Pau 27, que es va inuagurar el 1924 i va tancar per a ser enderrocat el 1947 i el Teatre Circ Barcelonès (1853-1944), situat al carrer Montserrat 18-20.

---

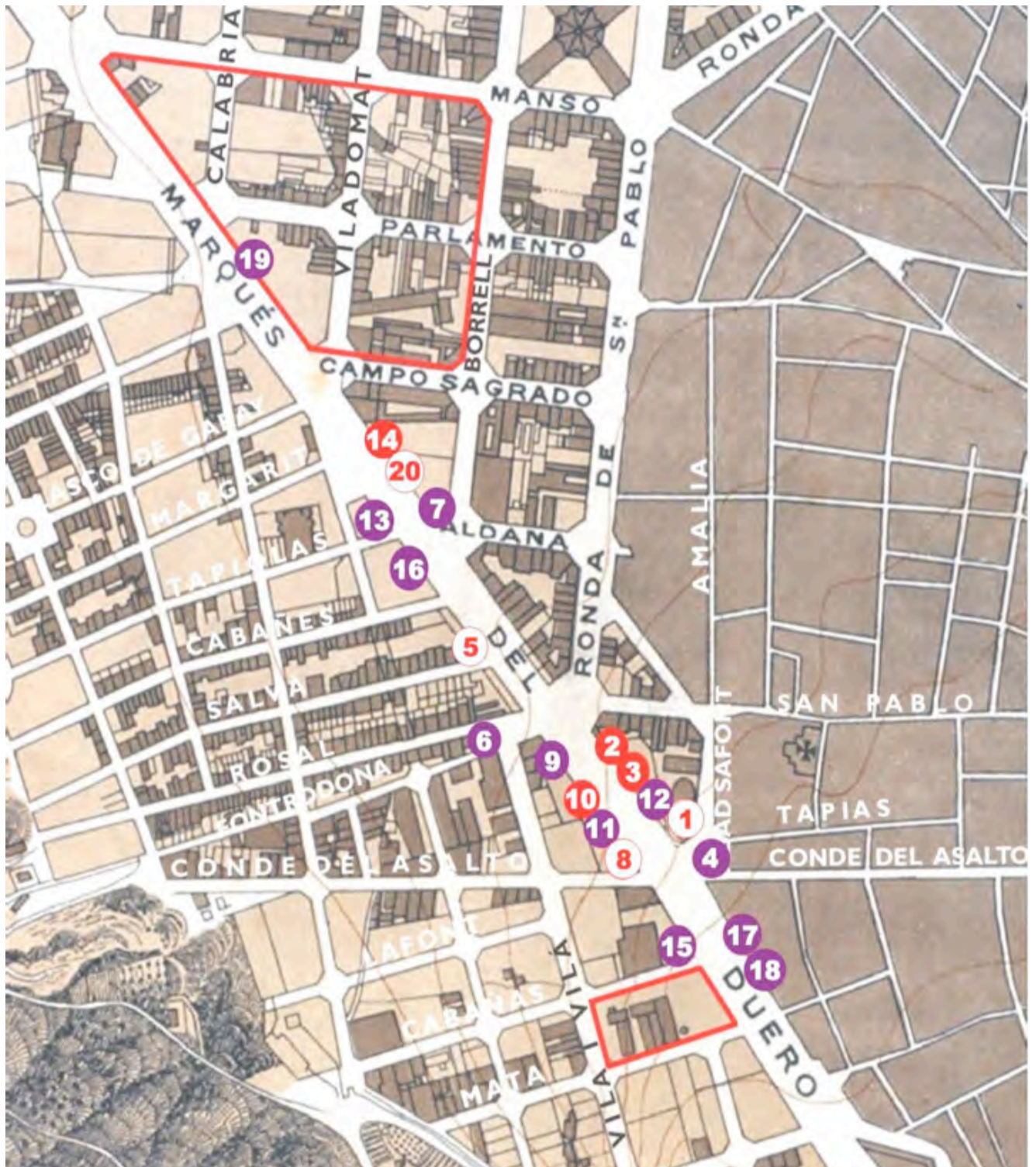
<sup>368</sup> . Miquel Badenas, *op.cit.*, pàg. 180

<sup>369</sup> . *Ibid.*, pàg. 171. Aquest fou un dels teatres de Barcelona construïts per Manuel Joaquim Raspall i Mallol (Barcelona 1877-1954), un dels arquitectes importants pel que fa a la construcció d'espais escènics. Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 673.

<sup>370</sup> . *Ibid.*, pàg. 175.

<sup>371</sup> . *Ibid.*, pàg. 187.

## Situació dels locals d'espectacle al paral·lel fins el 1910





1. TEATRE *CIRCO ESPAÑOL* (1892)
2. CINEMATÒGRAF *FARRUSINI* (1897-1904)
3. CINEMATÒGRAF *GRAN ÈXITO* (1898-1904)
4. CAFÈ LYONÈS (1898) SALÓN ARNAU (1903)
5. CAFÈ LA PUDA SECA (c. 1898-1903) GRAN PEÑA (1904)
6. CAFÈ PAJARERA CATALANA (1899)  
CINEMATÒGRAF *FIN DE SIGLO* (c. 1904)  
*GRAN SALÓN SIGLO XX* (c. 1905)  
LA CIGALE (1905)  
AUTÒMATAS YEPES Y ANIMATÒGRAFO (1906) SALÓN VARIEDADES (1907)  
PETIT MOULIN ROUGE (1908) PETIT PALAIS (1910)  
PETIT MOULIN ROUGE (1910)
7. TEATRE *LAS DELICIAS* (1900)  
TEATRE *LÍRICO* (1906)  
CINEMATÒGRAF *LAS DELICIAS* (1907)  
TEATRE *LÍRICO-CINE FUSTER* (1908)
8. TEATRE *EL PARAÍSO* (1900) LE TRIANON (1901-1904)
9. PABELLÓN SORIANO (1900)
10. “CINE BARÓ” (1900-1901) SALÓN VENUS (c. 1901-1904)
11. TEATRE *NUEVO* (1901)
12. TEATRE OLYMPIA (1901-1907) CAFÈ DE SEVILLA (1907)
13. TEATRE ONOFRI – CONDAL (1903)
14. CINEMATÒGRAF *LA MARAVILLA* (1903)
15. TEATRE APOLO (1904)
16. TEATRE *CÓMICO* (1905)
17. GAYARRE (1908)
18. SPORT TOBOGGAN (1908)
19. PARK CATALÁ (1908)
20. CAFÈ DE CÁDIZ (1910)









Algunes de les principals sales del Paral·lel i els plànols de les seves plantes. Consulteu si us plau l'enllaç:

Font: <http://espaciosescenicos.org/filter/cartografia/Cartografia-Teatral-de-Barcelona-Paral-lel> (enllaç consultat el 30/4/2017)

Fins aquí hem vist com la urbanització d'una avinguda essencial en la nova configuració urbana de Barcelona va acabar tenint com a resultat una avinguda plena de teatres. Però, n'hi ha prou amb la singularitat de la "lleï de porxos" i l'autorització dels magatzems a precari per explicar aquest fet? Creiem que no. Altres factors seran tant o més determinants a l'hora de donar al Paral·lel la personalitat que li coneixem. Per una banda, cal tenir en compte l'expansió del Districte V, aquell que a partir dels anys vint del passat segle es coneixeria com a Barri Xino. El carrer Nou de la Rambla –"calle Conde del Asalto"–, el carrer de l'Arc del Teatre, el carrer del Cid, el del Migdia o el de Peracamps anaven portant cap al Paral·lel totes les riuades de gent que volien una diversió popular moltes vegades associada amb les formes més singulars d'emascarar la prostitució –legal sota cobert, il·legal al carrer. D'altra banda, la formació de la barriada del Poble-sec, que ocupava els terrenys que abans havien estat les hortes de Sant Beltran, Santa Madrona i la França Xica, és expressió de les transformacions socials que viu la ciutat de Barcelona amb l'arribada, a començaments del segle XX, d'una allau immigratòria sense precedents. S'hi van establir negocis i tallers que havien ocupat el Districte V i, alhora, el barri va acollir una bona part de la immigració que acudí a Barcelona sota el reclam de les grans obres de transformació de la ciutat, arran de les seves fires internacionals. Tot plegat explica que al Poble-sec tinguessin la seva seu algunes de les *fraternidades* més emblemàtiques dels lerrouxistes.

Per altra banda, la urbanització del Passeig de Gràcia o de la plaça de Catalunya va tenir com a conseqüència l'expulsió dels seus espais de nombroses barraques de fira que s'hi havien instal·lat. La majoria d'aquestes barraques van acabar trobant un nou emplaçament al Paral·lel i es van transformar en espais dedicats a les varietats, gràcies, sobretot, a la irrupció del cinematògraf. Aquest, en comptes de ser simplement, com va ser en el seu origen, una curiositat científica per a les elits burgeses que podien pagar les cares entrades per admirar-la, es va anar desplegant en aquestes barraques populars i allà es va convertir en el fenomen de masses que coneixerem al segle XX. El cinema fou eco natural del teatre de pantomima, i, posteriorment, va fagocitar completament aquest gènere i es va anar reproduint en aquesta curiosa amalgama de gèneres

que eren les varietats, on se succeïen les pel·lícules mudes, les cupletistes, els números de flamenc, els ensinistradors de cacatues o els monologuistes còmics.

Barcelona tenia prop de 300.000 habitants l'any 1887, 587.000 el 1910 i l'any 1930 superava el milió d'habitants. És un creixement demogràfic excepcional que fonamentalment va engruixir els sectors populars. Mirada al detall l'oferta escènica del Paral·lel sembla evident que una part d'aquesta podria resultar atractiva a la immigració, sobretot pel que fa la primer Paral·lel, més flamencaire, firaire i de barraca, més d'espectacle al carrer, espontani i improvisat, ja que es tractava d'una població en trànsit d'adoptar noves identitats mentre conservava ben vives les seves identitats d'origen. Però sembla evident també que l'oferta del Paral·lel va mutar ràpidament, alhora que l'espectacle s'encabia en locals més estables. El que volem dir és que, sobretot, a partir de la dècada de 1910, i tal vegada el vodevil és el primer exemple d'aquesta maduresa, l'oferta escènica del Paral·lel sembla dirigir-se de manera progressiva cada vegada amb més intenció, a satisfer la demanda d'uns grups socials igualment populars, però no "pobres", i entre aquests grups socials, la menestralia, la gent d'ofici, però també l'aristocràcia obrera, o els treballadors de fàbrica que gaudien d'un salari ben situat per damunt de la subsistència, podien esdevenir el públic majoritari del que podríem catalogar els grans èxits del Paral·lel. Per això no ens ha d'estranyar la natura de les obres que constituïren aquests grans èxits, com ara *Baixant de la Font del Gat*, o *la Marieta de l'ull viu* que analitzem més endavant d'aquest estudi, on, com veurem s'exalcen valors com el treball, i es posen com a exemples modèlics herois que provenen dels oficis.

## 1.6 El realisme dramàtic en versió Paral·lel

El drama realista del Districte V és un subgènere dramàtic aparegut al Paral·lel a les acaballes de la dècada del 1910, en un moment en què el vodevil encara gaudia del favor de les majories del públic, en el que el gènere de la revista s'estava començant a redefinir, com veurem més endavant, i el drama historicista vuitcentista, tot i haver viscut l'èxit del seu primer exemple amb *L'auca del senyor Esteve* (1917), encara no gaudia del moment de la seva apoteosi que vindria de la mà de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*. L'anomenem subgènere perquè en realitat tenia l'arquitectura del melodrama codificat al segle XIX, però tocava temàtiques que tenien a veure amb el present d'aquella ciutat de Barcelona de les primeres dècades del segle XX, sobretot pel que fa a la voluntat de representació del que s'entenia com "la realitat" dels baixos fons d'aquesta ciutat. Ras i curt amb aquest "subgènere" el "Barri Xino" pujava a escena.

El subgènere en qüestió ha estat estudiat per Just Arévalo i Cortés a la seva monografia *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*,<sup>372</sup> que hem esmentat ja en aquest estudi per documentar diferents aspectes del mateix. L'estudi dedica unes bones pàgines a definir el "drama realista del Districte V" que ara ens ocupa, però sobretot estudia el context que ateny als principals autors que van escriure obres dins d'aquest marc. Quim Torra, en la seva biografia sobre uns dels membres destacats d'aquest grup, el periodista granollerí Manuel Fontdevila, cita un article del lúcid Josep Maria Planes<sup>373</sup> a la revista *Borinot* del 1926, on fa una descripció de la divisió de la literatura catalana d'aquestes primeres dècades del segle XX en dos bàndols; una divisió que té un component fonamentalment ideològic i una plasmació estètica:

---

<sup>372</sup> . Just Arévalo i Cortés, *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, op. cit.

<sup>373</sup> . Josep Maria Planes i Martí fou un notable col·laborador de la revista *Mirador*, tasca que compaginava amb la direcció d'*El bé negre*. En el capítol 4 d'aquest estudi, dedicat a la perspectiva de *Mirador* sobre el Paral·lel, apareix sovint comentant l'escena de l'avinguda. Josep Maria Planes i Martí (Manresa, Bages, 1907 — Barcelona, Barcelonès, 1936). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 627.

En els conreadors de la literatura del Districte V podrem comptar en lloc preferent Amichatis, Àngel Samblancat, Enric Lluelles<sup>374</sup>, Lluís Capdevila, Salvador Vilaregut, Juli Vallmitjana, Francesc Madrid, Manuel Fontdevila (aquests dos, ingressats darrerament) i potser algun altre que ara no se'ns acut. I pel que fa referència als de la literatura de Passeig de Gràcia, esmentarem a Carles Soldevila, Josep Maria de Sagarra, Tomàs Garcés, Josep M. Junoy, Carles Riba, Josep Carner, etc. Hi ha, a més a més, uns quants escriptors com Josep Pla, Prudenci Bertrana i Joan Puig i Ferrater, els quals no ens atreviríem a classificar en cap dels dos bàndols, si bé creiem que per raons d'estètica, si més no, estan més a la vora dels del Passeig de Gràcia que no pas dels altres (...). El Districte V no és una cosa heroica ni res que se li assembli. Si de la barriada dels trinxes, dels quinzenaires, de les prostitutes, de la misèria, de la brutícia, de l'escuma de la societat; si d'aquesta barriada, dèiem, n'hem de fer una bandera literària –una bandera d'esquerra literària, Mare de Déu!- més valdrà que pleguem.<sup>375</sup>

Planes, doncs, feia costat al grup del Passeig de Gràcia. Però en resposta a aquesta adscripció, Francesc Madrid,<sup>376</sup> es féu partícip del segon grup i va escriure sobre el debat: *El dia que hi hagi una novel·la del districte cinquè, hi haurà una literatura de possible traducció i universalització. Abans, no; de cap manera.*<sup>377</sup> Efectivament hi ha un seguit d'autors que rebutgen el pairalisme de la

---

<sup>374</sup> . Enric Lluelles i Carreter (Barcelona, 1885-1943). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 655.

<sup>375</sup> . Quim Torra, *Un bohemí al cabaret del món*, Barcelona: A Contra Vent, 2013, pàg. 115. Amb aquestes ratlles Planes se situa ideològicament proper als membres que formen part de la "literatura del Passeig de Gràcia". Amic de Josep Maria de Sagarra i company en les seves sortides nocturnes, -vegeu *Nits de Barcelona*, Barcelona: Proa, 2001 (reedició de l'original de 1932)-, les seves opinions sobre l'escena del Paral·lel, recollides en el capítol 4 d'aquest estudi deixen ben clar el rebuig a les expressions escèniques d'aquesta avinguda.

<sup>376</sup> . Exemple del viatge ideològic que molts d'aquest "autors del Paral·lel" feren des del radicalisme fins al catalanisme republicà, Madrid va arribar a ser secretari de Lluís Companys i Carles Esplà. Francesc Madrid (Barcelona, 1900-1952). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 656.

<sup>377</sup> . Just Cortès, "Francesc Madrid: vida periodisme i literatura." posfaci a Francesc Madrid, *Sang a les drassanes*, Barcelona: Acontravent, 2010, pàg 185. Cortès treu la cita de la publicació *La Noche*.

literatura dramàtica catalana i reivindicuen la ciutat, però, òbviament no la “ciutat-ideal” sinó la de debò, amb totes les seves tares, que són expressió, malgrat tot, de modernitat, i aquestes que segueixen són paraules també de Madrid, un dels escriptors que treballaren més per a l’escena del Paral·lel,

No volem més pagesos romàntics, més pagesos honrats, ni més pagesos que tinguin el cor superior als ciutadans del carrer de l’Eixample, perquè del cert no existeixen. El camp no ha donat cap motiu espiritual i la Ciutat els ha donat tots.<sup>378</sup>

Aquest conjunt d’escriptors al capdavant, tot i no estar ni de lluny tan organitzat com els seus opositors noucentistes, es captinué com un grup prou solidari entre els seus membres pel fet compartir una ideologia progressista (la majoria del grup provenia o havia tingut contactes amb el radicalisme),<sup>379</sup> interessos similars i un tractament volgudament realista d’una temàtica que gira al voltant de la ciutat, i com veurem en diverses ocasions, també compartiren el fet de ser objecte del menyspreu, o com a mínim el menysteniment i la desconsideració, dels components de l’altre bàndol. Molts integraren una bohèmia contestatària durant la fase més esbojarrada de les seves joventuts en un local de les Rambles anomenat el “Bar del Centro”, en el soterrani del qual es construï un local subsidiari de vida nocturna, el cabaret “Au fond de la Mer”, decorat, com no podia ser altrament per el seu nom, amb motius marítims.

Parlem d’un grup de professionals de l’escriptura que conformen entre tots ells una tradició popular i que sobreviu als marges dels corrents principals

---

<sup>378</sup>. Citat de *L’Esquella* per Just Arévalo i Cortès, dins *Francesc Madrid, op. cit.*, pàg. 183.

<sup>379</sup>. Alguns retreuren a Lerroix el seu “aburgesament” en començar a “tocar poder” a l’administració de l’ajuntament de Barcelona. En el seu estudi clàssic sobre el republicanisme lerroixista, J. B. Culla afirma, *Al llarg del 1913 alguns propagandistes arraixats que ha figurat en la dissidència lladonista –Fernando Pintado, Plató Peig...-i diversos francitiradors extremistes de variada procedència, tots ells arrossegats per l’empenta de l’inclassificable Àngel Samblancat, donen vida a un parell de revistes –La ira, Los Miserables- consagrades, en bona part, a la crítica del lerroixisme oficial amb l’esperança de retornar-lo al veritable camí revolucionari.* Joan B. Culla, *El republicanisme lerroixista a Catalunya 1901-1923, op. cit.*, pàg. 257.

de la cultura catalana del període. Són Màrius Aguilar<sup>380</sup> (1883-1950); Josep Amich i Bert, *Amichatis* (1888-1965)<sup>381</sup>; Lluís Capdevila (1893-1980); Jaume (1888-?) i Lluís Elias (1896-1953);<sup>382</sup>Emili Eroles (1895-1983); Manuel Fontdevila (1887-1957);<sup>383</sup>Casimir Giralt (1883-1957); Francisco Iribarne; Francesc Madrid (1900-1952); Àngel Marsà (1900-1988); Joaquim Montero (1869-1942);<sup>384</sup> Santos Muñoz (1894-1916); Valentín de Pedro (1896-1966); Plató Peig (1884-1927); Fernando Pintado (1888-?); Agustí Piracés (1896-1956); Àngel Samblancat (1885-1963); Mateo Santos (1890-?); Brauli Solsona (1895-1968)<sup>385</sup>; fins i tot un jove Salvat Papasseit que signa *Gorkiano* (1894-1924) . En paraules del mateix Just Arévalo,

Personatges que o bé enlluernats per un cert tipus de literatura o bé empesos per la necessitat, fan vida bohèmia (...) fins i tot arriben a publicar alguna cosa en el registre *midcult* però al cap i a la fi per circumstàncies adverses del context polític i sociocultural, acaparat hegemònicament per la Lliga Regionalista i els escriptors noucentistes afins, es veuen abocats (...) a esdevenir professionals de la cultura i de la comunicació de masses i doncs, a dedicar-se preferentment al periodisme de tota mena de tendència, al teatre comercial, al conreu de la novel·la

---

<sup>380</sup> . Màrius Aguilar (Huete, Conca, 1883 - Montpeller, 1952). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 609.

<sup>381</sup> . En la voluminosa obra d'Amichatis tindriem molts exemples que demostrin el seu posicionament anti-noucentista, que s'expressa en diversos aspectes, com ara el rebuig a seguir el català normatiu que en aquell moment estava vertebrant Pompeu Fabra. El català fabrià era vist com una construcció artificial que allunyava la llengua escrita d'aquella que es parlava al carrer. Aquest debat sobre el que ha de ser la llengua escènica (sempre entesa com a llengua necessàriament literària per al "grup del Passeig de Gràcia") ja l'hem vist desplegar-se arran de l'èxit del vodevil, i allò que es podia i no es podia dir, es farà present a partir de la recepció d'alguns dels grans èxits de públic del teatre del Paral·lel i després serà un dels motius del rebuig dels col·laboradors de la revista *Mirador* a la producció escènica d'aquesta avinguda, als anys trenta.

<sup>382</sup> . Lluís Elias (1896-1953). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 638.

<sup>383</sup> . Manuel Fontdevila (1887-1957). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 639.

<sup>384</sup> . Joaquim Montero (1869-1942). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 662. Sobre Montero en parlem en aquest capítol, però sobretot en tractar la revista gènere del qual fou contribuïdor decisiu.

<sup>385</sup> . Brauli Solsona (València, 1895 - Kremlin-Bicêtre, Illa de França, 1968). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 682.



popular i de consum, a la indústria naixent del cinema, etc. etc., és a dir als estrats sociològics que consumeixen els media obres didàctiques, tipificades, mancades d'originalitat i amanides amb una evident – i explícita- lliçó moral que, o bé funcionen com a vàlvula d'escapament o d'entreteniment, o bé esdevenen el vehicle de formació i informació ideològic i cultural d'aquest sector de la població àvid d'una certa mena de cultura.<sup>386</sup>

Efectivament, són els professionals que, tot i no ser-ne segurament conscients en aquell moment, connecten Barcelona amb un seguit de realitats que en aquell moment s'estan esdevenint a les grans metròpolis europees i nord-americanes i que passen totes elles per la configuració d'una oferta a un públic que s'estrena com a “consumidor de cultura”.<sup>387</sup> Connecten Barcelona amb un aspecte de la modernitat tradicionalment menystingut a Catalunya com a fenomen sociològic i històric, poc estudiat i valorat com a conformador de la realitat cultural catalana, però que resulta fonamental per interpretar d'una manera completa la “fotografia” de les quatre primeres dècades del segle XX d'aquest país. Parlem, és clar, de la cultura de masses. Perquè, de tot el grup, destaquen aquells esmentats que, a banda de col·laborar en multitud de capçaleres de la premsa escrita, es dediquen a fornir de materials la indústria de l'espectacle del Paral·lel. En primer lloc Josep Amich i Bert, Amichatis, però també Lluís Capdevila, Manuel Fontdevila, Francesc Madrid, Joan Tomàs, Brauli Solsona, tots ells periodistes nats, també Joaquim Montero, home total de teatre (però també periodista), o el que seria gran productor de revistes a la dècada dels anys vint, Manuel Sugrañes.

---

<sup>386</sup>. Just Arévalo i Cortès, *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents. op. cit.* pàg. 17.

<sup>387</sup>. Vegeu si us plau *Christophe Charle, op. cit.* i la tesi ja comentada del seu treball sobre la conformació de les societats de l'espectacle a l'Europa de la segona meitat del segle XIX i primeres dècades del segle XX, però també un testimoni de primer nivell d'aquell temps pel que fa a la configuració de la indústria de l'entreteniment a Alemanya, el gran periodista i novel·lista, Joseph Roth, *Sí, tenía la impresión de que en alguna parte había un poder despiadado –una sociedad anónima, claro está-, que con una severidad implacable exhortaba a toda la población a salir por la noche, la fustigaba, por así decir, con placeres, y, con sumo cuidado, aprovechaba hasta la última migaja de este material placentero.* “La indústria berlinesa del entretenimiento”, dins Joseph Roth, *Crónicas berlinesas*, Barcelona: Editorial Minúscula, 2006, pàg. 187.

Com dèiem més amunt el grup s'aplegarà al Bar del Centro a partir de 1913, situat a la Rambla del centre núm. 12. D'entrada publicuen a capçaleres de tipus humorístic, satíric i galant *La figa* (1913); *La piga* (1913); *La Rambla* (1914); *Margot* (1916-17); i sobretot al *Papitu*, que des del 1914 estarà dirigit per Manuel Fontdevila. Però més endavant desplegaran una activitat febril en multitud de capçaleres de l'emergent premsa escrita barcelonina que se situa al marge i en oposició als corrents conservadors hegemònics a la ciutat de Barcelona, de tall catalanista o no.<sup>388</sup> La Bohèmia, del Bar del Centro i el subsidiari cabaret "Au fond de la mer" serà un estadi passatger per a la majoria d'ells, que passen a professionalitzar-se tot especialitzant-se en el periodisme, la novel·la de consum i el teatre comercial, o fins i tot en el cas, per exemple, d'Amichatis, en l'emergent indústria del cinema d'aquell moment. Tanmateix, aquell grup d'arrel netament anti-noucentista, nascut en mig d'una bohèmia, que en si ja manifestava uns estils de vida oposats als models estètics i morals proposats per les elits polítiques catalanistes que Enric Prat de la Riba aplega al darrere del seu, es mantingué fidel a uns idearis de progrés i a un republicanisme que a la fi marcaria el seu destí,

(...) els que un temps foren portaestendards de la bohèmia barcelonina es mantenen fidels amb la seva manera de sentir i pensar o, el que és el mateix, han seguit i segueixen combregant amb un ideari progressista i republicà, la qual cosa fa que assumeixin el compromís històric amb la realitat infausta que els toca de viure" (...) S'oposaran a Primo de Rivera i seran fidels a la República durant la Guerra Civil, lògicament per a la immensa majoria els espera l'exili al final.<sup>389</sup>

Hem de concloure que la seva producció, sovint estretament relacionada amb el desenvolupament de la indústria de l'espectacle del Paral·lel, seria víctima d'un oblit manifest per part de la historiografia, *per defensar fins a la fi*

---

<sup>388</sup> . Just Arévalo i Cortès, *op.cit.* El grup que aquí referim publicarà en un seguit de capçaleres referides a les pàgs. 23 i 24 de l'estudi d'Arévalo i Cortés.

<sup>389</sup> . Ibid. Pàg. 85

*un ideari ètic i estètic, ideològic i cultural, diametralment oposat respecte al que la tradició ha legitimat*, en paraules del mateix Just Arévalo i Cortés.<sup>390</sup>

Ens han deixat testimonis d'aquella bohèmia, dos integrants que en aquell moment eren pràcticament adol·lescents, d'una banda Jaume Passarell i d'una altra Carles Saldanya, "Alady". Passarell descrivia el grup d'aquesta manera en un article a la revista *Mirador*, molts anys després,

Heus ací la colla: l'Amichatis, en Fontdevila, en Pal, el que firma, en Lluís Capdevila i el monocle, l'Iribarne, en Tomàs, en Susanna, en Plató Peig, el Pinto Gausachs, en Domingo, en Requesens de Sarrià, en Salvat-Papasseit i un sabater que es deia Mas al qual li va venir d'un través de dit de no deixar-hi l'establiment. (...) Visites assídues: en Montero, un brillant descomunal que va dur d'Amèrica el puro amb faixa, l'acompanyaven sempre els actors Martínez i Pedrola. En Julio Antonio, en Viladrich, vestit de pagès de Fraga, la barretina vermella al cap, com una cresta de pollastre. En Gustavo Maeztu, que explicava uns drames i fulletons esgarrifosos. (...) De tant en tant hi venien eminències autèntiques. El concurrent profà es quedava bocabadat. ¿Què hi veien amb aquests esparracats que no tenien ni un ral? La Fornarina, la Tórtola València.<sup>391</sup>

Per la seva banda Carles Saldanya Beut, el còmic conegut amb el nom artístic "d'Alady" recordava en les seves memòries publicades el 1965, la bohèmia que s'aplegava al Reflectòrium, un bar situat a la Rambla del Centre, entre El Gato Negro i el Lion d'Or, on coincidia, entre d'altres amb Àngel Marsà i Lluís Capdevila,<sup>392</sup> i on l'aconsellarien de deixar la poesia i començar a escriure cuplets, si no volia morir-se de gana. Del Bar del Centro també en parla Mario Verdaguer a *Medio siglo de vida barcelonesa*, on esmenta que Fontdevila,

---

<sup>390</sup>. Ibid. Pàg. 86.

<sup>391</sup>. Jaume Passarell, "El primer cabaret de Barcelona. Història del Bar del Centro", *Mirador*, núm. 33, 12/9/1929, pàg.2

<sup>392</sup>. Carles Saldanya Beut, "Alady". *Rialles, llàgrimes i "vedettes"*, op. cit., pàgs. 21-22.

Pahissa, Peipoch o Capdevila, varen passar del Cafè Australia a la Ronda de Sant Antoni, a aquest local de la Rambla.<sup>393</sup> Però sobretot cal llegir els protagonistes de pes com Lluís Capdevila en les seves memòries escrites en segona persona,

Aíxí conegueres el *Bar del Centro*, el més extraordinari, el més pintoresc, el més fantàstic, el més còmic i el més dramàtic, el més cèlebre de tots els bars del món. Mai no n'hi ha hagut ni n'hi haurà cap d'igual enlloc del món. I no és que el bar en ell mateix tingués la més lleu singularitat. No, no. Es tractava d'un bar com els altres, com tots. Però és una estació de la teva joventut, una de les decoracions de l'acció dramàtica –vestida de rialles– de la teva joventut. En aquell bar pintoresc (...) aprengueres una cosa difícil i bella, molt important en la vida de l'home: aprengueres, per pudícia, per dignitat, per orgull, a ocultar a tothom, absolutament a tothom, les teves tristors, les teves penes, les teves angoixes, les teves inquietuds.<sup>394</sup>

Capdevila explica sense massa miraments la vida disbauxada dels llavors joveníssims Amichatis (a qui atribueix el consum de cocaïna *per posa*) o de Fontdevila, a qui retreu la seva mediocritat artística com a dramaturg, però posa en valor la seva professionalitat com a periodista. En aquesta bohèmia, doncs, hi podem trobar el brou de cultiu d'alguns dels gèneres fonamentals del Paral·lel de la dècada dels vint, entre ells, els dramaturgs del subgènere del drama realista del Districte V (bàsicament Amichatis i Fontdevila, pensionats per la família per a uns estudis de medicina que varen abandonar tots dos, i amics de barrila nocturna), els dialoguistes dels números dramatitzats del gènere de la revista, que tractem en el següent punt, i fins i tot alguns dels llibretistes del teatre líric català, com el mateix Lluís Capdevila, autor amb Víctor Mora de la celebèrrima *Cançó d'amor i de guerra*.

---

<sup>393</sup> . Mario Verdagué, *Medio siglo de vida barcelonesa*, op. cit., pàgs. 242-243.

<sup>394</sup> . Lluís Capdevila, *L'alba dels primers camins*, Andorra: Editorial Andorra, 1968, pàg. 278. A partir d'aquesta pàgina Capdevila s'allarga en l'explicació de multitud d'anècdotes i de personatges que coincidirien en el local.

Però, centrant en el focus en el drama realista, objecte d'estudi d'aquest punt, convé que abordem ara què és i que es proposa. Tot i la proliferació de noms que hem anat esmentant n'hi ha un que sobresurt per damunt de tots, pel volum de la seva obra i per la voluntat d'establir un criteri estètic lligat a un compromís social, si més no sobre el paper: parlem de Josep Amich i Bert, "Amichatis" que pels volts de 1918 publicava una conferència que amb el títol d'*El teatre popular realista*,<sup>395</sup> defensava un posicionament militant del teatre de consum massiu en favor d'un realisme que no havia de disfressar la veritat del carrer en favor de l'entreteniment.<sup>396</sup> D'entrada feia un diagnòstic sobre el present polític marcat per la recent experiència de la devastadora Primera Guerra Mundial, *Som en el temps del sabotatge universal. En nom de Déu, de l'honor, de la pàtria, dels més grans ideals, només se fan que negocis (...) Aixís com una banca, al iniciar un negoci, diu: tinc tants milions de monedes; un govern diu: conto amb la sang de tants milions d'homes (...) Com que les passions humanes estan anul·lades per la passió del negoci, ja no interessa el teatre.*<sup>397</sup> D'aquesta manera el públic de teatre ja no voldria veure tragèdies, només vol veure humor i pornografia dalt de l'escenari,

Amb quatre lentejueles, unes formes de dona nua, i uns llavis que diguin quatre brutícies, el públic ja té per tornar-se boig. La estrella de Concert es una indústria. Les cases se queden sense minyones, els tallers sense oficials i els telers sense teixidores.

---

<sup>395</sup> . Josep Amich i Bert, "Amichatis", *El teatre popular realista*. Lleida: Impr. Joventut, ca.1918.

<sup>396</sup> . Francesc Curet, que va ser espectador d'aquell teatre i testimoni d'aquella època, en la seva *Història del teatre català* defensava aquestes bones intencions d'Amichatis, tot i blasmar-ne l'aplicació pràctica. D'alguna manera, vindria a dir, les bones intencions del manifest programàtic es veurien desdites per les obres escenificades, una representació més de l'escenificació de la sensualitat, exemple del que regnava a la majoria dels escenaris del Paral·lel en aquells moments (recordem el posicionament obertament contrari al vodevil de Curet): *La intenció del dramaturg era perfectament moral i posava els dits al viu de la nafra, i, si bé el públic va acollir amb fervor i simpatia les primeres mostres d'aquesta "croada," finalment es va embafar amb tantes dones perdudes, en perill i enganyades que sortien invariablement en una escena que feia tuf de prostíbul i d'hospital. A part que el llenguatge usat per l'autor, potser amb la pruija de fer-se popular, era quasi el mateix de "les gatades". Pel seu ínfim valor ens estem d'anomenar-les.* Francesc Curet, *Història del teatre català, op. cit.*, pàg. 506.

<sup>397</sup> . *Ibid.*, pàgs. 6-7.

La dona ha passat a esser un article de luxe. Tots empenyem a la dona per aquest camí. (...) A ciutat no ensenyen les dones a ser mares: les ensenyen a ser cupletistes. Una casa de vici a cada porta. Una casa de joc a cada escala. Un escaparata de carn a cada pis.<sup>398</sup>

I continua amb un discurs estrictament moral vinculat a una idea del que hauria de ser el ciutadà català, *La ciutat, filla de Sodoma, ha perdut el record de les velles virtuts catalanes*,<sup>399</sup> i per aquesta raó, fet el diagnòstic es proposa endegar un programa artístic per tal de començar a fer prendre consciència de la situació al públic català i barceloní,

Es per això que amb uns amics artistes he començat aquesta tasca de teatre popular. En el mateix cor del barri de vici de Barcelona he començat la meva feina. Es feina ben fàcil; se redueix a posar un mirall davant de la gent i dir: “Això és lo que tu has fet. Aquest es el recó on tu veus la dona, la mare, la filla del teu amic. Aquest verí de vici es lo que tu dones als teus fills. Aquesta es la teva història.”<sup>400</sup>

Rebla el clau amb una citació bíblica esmentant l'exemple de Jesús redimint la perduda Magdalena. La dona s'ha de protegir com a “arca santa de maternitat, consol, vida, esperança”.<sup>401</sup> Tantmateix no és una moral tan arcaica com podria semblar si anem més enllà dels exemples citats a la seva conferència; Amichatis té la sort de conèixer Josep Santpere que és el primer gran home de teatre (del Paral·lel) que confia en els textos del dramaturg; quan Amichatis ja s'ha foguejat amb diverses experiències teatrals (com a traductor de vodevils, per exemple, o com a adaptador) confiarà en un text d'Amichatis per a un benefici propi (*Una dona*, Teatre Nou, 1918), i més endavant estrena *Les dones de tothom*, a començament de la temporada 1918-1919, un dels primers grans

---

<sup>398</sup> . Ibid., pàg. 9-10

<sup>399</sup> . Ibid., pàg. 11

<sup>400</sup> . Ibid., pàg. 12

<sup>401</sup> . Ibid., pàg. 13

èxits del subgènere del drama realista del Districte V, que sens dubte, posa els fonaments del que serà una de les tendències del Paral·lel durant els anys que havien de seguir. El títol respon paradigmàticament als principals trets dels subgènere que aquí comentem: Lulú (l'actriu Teresa Alegret<sup>402</sup>) és una cupletista que viu mantinguda per un senyor madur, Canals, que li paga tots els capricis. Quan Canals descobreix que és enganyat cedeix el seu lloc molt esportivament al jove Carles. Carles és un estudiant que s'agafa molt malament això de servir-se d'un plat ja tastat. Abandona abrandadament (per un temps) la Lulú. La Lulú fa creure al Carles que porta un fill seu per obligar-lo a casar-s'hi. Canals (dirigint-se a Lulú),

CANALS .-Aquell primer, el primer que et va ensenyar a vendre amor, aquest és el culpable, que ell pagui el pecat de vendre una dona, una dona l'imatge de la mare.<sup>403</sup>

Carles mata Lulú (convertida en dona que alterna) per gelosia i Canals (interpretat per Josep Santpere), fa un parlament final erigint-se en veu moral:

CANALS .-No era seu el pecat sinó de tots. Era una dona...Un, la va vendre... Vosté la morta. Era el seu home, però no el seu amo. Era qui la va comprar...Agenollis! Agenollis! (les dones ploren, el Carles cau de genolls, emocionat. Quadre)

A la peça hi apareixen tot d'elements que tenen a veure amb els records de l'Amichatis de joventut bohèmia, El "cabaret blau", que és una reproducció del cabaret "Au fond de la mer" del Bar del Centro a les Rambles, que hem esmentat abans. El personatge "Sòcrates" és reproducció del bohemí Plató Peig; en un diàleg entre unes cambreres de cafè, Amàlia i Lluïsa i el poeta bohemí

---

<sup>402</sup> . Teresa Alegret i Pérez (Barcelona, 1894-?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 611.

<sup>403</sup> . Amichatis *Les dones de tothom*, Tragicomèdia en tres actes. Barcelona: *Escena Catalana* núm. 22, 1918, pàg. 20. El visitant habitual de Barcelona, per veure espectacle i gaudir de la seva vida nocturna també hi és representat amb el personatge "Un de Terrassa" interpretat per Josep Heras Sopena (1872-1940), vegeu un resum biogràfic de l'interpret a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 648.

Sòcrates, les dues noies defensen els cuplets. Lluïsa parla d'un cuplet que el va estrenar un personatge de ficció "La Paral·lela" inventat per Joaquim Montero (veurem el personatge en tractar la revista), i es parla també del "pa que s'hi dóna a l'hospital", referència a l'Hospital de la Magadalena on es guarien les prostitutes de les seves infeccions de malalties de transmissió sexual.<sup>404</sup> En qualsevol cas les dones perdudes són víctimes d'un entorn familiar desestructurat, on el primer que falla és un pare de família que viu dels seus, en comptes de proveir els seus. Cisco, per exemple, pare de Lulú,<sup>405</sup> que és una amenaça per a la seva filla. Les obres d'Amichatis, doncs, plantegen una moral que descansa (com veurem més endavant en el cas de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*) abans en la responsabilitat que en el pecat,

Amichatis no sols entreté el seu públic d'incondicionals i l'informa de la realitat d'aquests estrats socials, sinó que també el forma i el persuadeix, és a dir, està contribuint a establir una nova concepció moral ben moderna, de l'ofici més vell del món, tot carregant alhora contra el ridícul concepte de l'honor i l'honradesa com a normes de conducta social.<sup>406</sup>

La causa de la prostitució serien unes condicions de misèria, un context social de pobresa. A *Amàlia. La novel·la d'una cambrera de cafè*,<sup>407</sup> un altre èxit d'Amichatis en el gènere, hi trobem un argument molt semblant: en Lluís estudiant de medicina, enreda l'Amàlia (interpretada per Enriqueta Torres), una pobra noia que amb els seus ingressos manté pare, Sisco, i germà, Pepito, dos

---

<sup>404</sup> . Ibid. Pags., 14-15. Sobre l'Hospital de la Magadalena vegeu el reportatge de Domènec de Bellmunt "L'Hospital de la Magdalena" dins Domènec de Bellmunt (pseudònim de Domènec Pallerola i Munné), *La Barcelona pecadora*, Barcelona: Acontravent, 2009, pp. 44-57. Vegeu també si us plau Anna Varela Magallon, "La lluita antivenèria a Catalunya, 1934-1936", dins *Gimbernat: revista catalana d'història de la medicina i de la ciència*. Vol. 58 (2012) <http://www.raco.cat/index.php/Gimbernat/index>, (enllaç consultat 23/4/2017) podeu consultar l'article en format pdf a <http://www.raco.cat/index.php/Gimbernat/article/viewFile/308140/398132>, p. 167 (enllaç consultat 23/4/2017).

<sup>405</sup> . Ibid., pàg. 10.

<sup>406</sup> . Just Arévalo i Cortes, *op. cit.*, pàg. 202

<sup>407</sup> . Josep Amich i Bert, Amichatis, *Amàlia. La novel·la d'una cambrera de cafè*. Tragicomèdia barcelonina de la vida de la gent de vici, dividida en tres actes i quatre quadres. Barcelona: S. Bonavia (Escena Catalana, núm. 33), 1919. Estrena Teatre Nou 19/4/1919.



vividors. El pare, a més de gandul, és un abusador sexual de la seva filla. Lluís, després de “perdre-la” amb promeses de matrimoni l’abandona. L’Amàlia queda prenyada i es veu obligada a la prostitució. El fill se li mor d’una febrada per manca de recursos. El Lluís s’acaba penedint dels seus actes i cap al final del tercer acte diu:

LLUÍS.- Qué tinc? Qué tinc aquí una punyalada per tota la vida; que jo era honrat, i he fet un crim: he mort la il·lusió d’una dona!<sup>408</sup>

Tot i que és el personatge de Tonini (de nou l’home just interpretat per Josep Santpere) qui llença de nou la moralitat de la peça:

TONINI.- Que no veus com plora? És una mare, és una santa que es va a vendre per comprar el dret que tothom li nega; per a comprar una entrada al cel per un àngel que dorm. Ploro de vergonya! Davant d’això ploro de vergonya de ser home.<sup>409</sup>

Altra volta la manca de responsabilitat dels homes que empenyen la dona a un camí de perdició. Veurem arguments similars repetits en obres del subgènere que estem tractant que repeteixen sistemàticament la mateixa fórmula que, sens dubte, havia demostrat el seu èxit amb el públic del Paral·lel. D’altra banda no hem d’oblidar que és un públic que cerca, una vegada i una altra -tal i com anem assenyalant al llarg d’aquest estudi- veure representada amb fidelitat la seva pròpia ciutat a l’escenari; els telons i decorats reproduïen amb molta cura carrers, places, fins i tot locals que el públic coneixia en la seva quotidianitat, i aquest és un element cabdal de les escenificacions, que no és patrimoni del subgènere que ara presentem, sinó més aviat del teatre del Paral·lel en general: només cal recordar els espais escenificats de *L’auca del senyor Esteve*, de Rusiñol, de *Baixant de la Font del Gat*, d’Amichatis i Màntua, de *La Gloriosa* de Miquel Poal-Aregall, però també de les revistes pioneres de Joaquin Montero i tantes i tantes altres produccions del Paral·lel que reproduïen amb detalls

---

<sup>408</sup> . Ibid., pàg. 20

<sup>409</sup> . Ibid., pàg. 24

racons de la ciutat de Barcelona. El fet diferencial en aquest sentit, del drama realista del Districte V, és la reproducció d'aspectes de la ciutat de Barcelona especialment miserables, els seus baixos fons.

Amb el drama realista del Districte V, *Amichatis*, i ara també la companyia de Josep Santpere, havien trobat un filó que explotarien durant les properes temporades; *La Borda*,<sup>410</sup> escrita a quatre mans per Joaquim Montero i Amichatis tornava als camins fressats de la perdició d'una noia desemparada. Ella, la borda, és una òrfena acollida a les germanes de la caritat (interpretada per la primera actriu Enriqueta Torres<sup>411</sup>). Un matrimoni benestant d'Igualada es compadeix d'ella en una visita i l'acullen a casa seva. Passa a formar part del servei. El Mingo (Josep Santpere), un altre criat de la casa, la tempta però és el senyor Benet (interpretat per l'Alfons Arteaga<sup>412</sup>) qui "perd" la criada. Abusa d'ella i en provoca la fugida. Cau en mans del Mingo que l'orienta fins a la Sra. Paula (Dolors Pla<sup>413</sup>). A més encaminen la noia a la prostitució. La Paula i el Marquesito (Lluís Zanón<sup>414</sup>) s'aprofiten del senyor que la vol continuar tenint i està disposat a pagar el que calgui per això. La Borda es converteix en La Española una cupletista que triomfa fins i tot a l'estranger, de la mà del senyor Benet. Però continua estimant el Mingo amb qui fuig a l'Argentina perquè ell ha matat per robar, tenir diners i poder regalar-li una vida de luxe. Amb aquesta demostració apassionada d'amor roba el cor de la noia de manera definitiva. Però les coses no els van bé i en tornar a Barcelona són denunciats per la Paula i el Marquesito. Després de passar per la presó els dos cauen en la misèria fins que planegen un robatori. Els subtítol de l'obra "Pel·lícula parlada, realista, en tres sèries i tretze episodis", explícita d'una banda l'enorme ascendent que el

---

<sup>410</sup> . Joaquim Montero i Josep Amich i Bert, Amichatis, *La Borda. La vida de una dona de la Rambla*. Pel·lícula parlada, realista, en tres sèries i tretze episodis, original de Joaquim Montero i Amichatis. Barcelona: *Escena Catalana* núm. 54, 1920. Estrenada al Teatre Nou 3 d'abril de 1920.

<sup>411</sup> . Enriqueta Torres (Barcelona, 1892-1974). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 687.

<sup>412</sup> . Alfons Arteaga Soler (Sant Martí de Provençals, 1875 - Barcelona, 1938?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 614.

<sup>413</sup> . Dolors Pla i Munné (Sants, 1879-?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 671.

<sup>414</sup> . Lluís Zanón Marqués (Conca, 1880-Barcelona, 1947). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 696.

cinema tenia ja en aquell moment sobre el públic, però d'altra banda també una tècnica dramàtica inspirada en el llenguatge cinematogràfic: tota la història s'explica com un *flashback* que la Borda relata a un comissari que la interroga. El comissari aconsegueix que la Borda expliqui on s'amaga l'amant, i en detenir-lo aquest li clava una ganivetada a ella que anava dirigida al policia i així acaba la peça.

Si llegim amb cert detall la peça podem entreveure com s'escola el costumisme, però també el moment social que viu Barcelona i el país (la imponent conflictivitat social, el pistolisme). En triar la noia de l'hospici, la senyora diu, *i les altres no diuen res* i el sr. Benet, replica, *no dona, aquestes no s'han sindicat encara!*<sup>415</sup> El Mingo ha caigut tan baix que fa d'esquirol per guanyar-se la vida, que entén que és el pitjor que pot fer un home,

MINGO.- Sí. Sempre que hi ha una vaga, vaig a fer d'esquirol. Cregui que no ho faig sols per guanyar diners; ho faig per veure si em maten.<sup>416</sup>

Recordem que només un any abans de l'estrena de *La Borda*, i en plena emergència del subgènere dramàtic que estem tractant (l'estrena d'*Amàlia, la novel·la d'una cambrera de cafè* és d'abril de 1919) Barcelona va viure l'episodi de les vagues de febrer i març de 1919 originades a la fàbrica d'electricitat coneguda com La Canadenca, situada a l'avinguda del Paral·lel, les més importants del primer terç del segle XX a Barcelona.<sup>417</sup> Aquesta vaga era la culminació d'un procés reivindicatiu iniciat el 1916. Uns obrers acomiadats de Riegos y Fuerzas del Ebro, filial de la Barcelona Traction Light and Power (coneguda popularment com La Canadenca) van iniciar l'aturada a la qual s'afegiren el treballadors del ram de l'electricitat, el gas i posteriorment el tèxtil i els impressors, que van aplicar l'anomenada "censura roja", impeding la difusió de notícies contràries a la vaga. La paralització dels serveis públics va ser total, i

---

<sup>415</sup> . Joaquim Montero i Josep Amich i Bert, Amichatis, *La Borda, op. cit.*, pàg. 3

<sup>416</sup> . Ibid., pàg. 20.

<sup>417</sup> . AA.VV. *Diccionari d'Història de Catalunya*, director Jesús Mestre i Campí, Barcelona: Edicions 62, 1992., pàg.1089.

Barcelona es va col·lapsar. Els soldats portaven els tramvies. Al castell de Montjuïc hi havia més de 3000 obrers empresonats. Per combatre la mobilització es va ressuscitar el sometent i es declarà l'estat de guerra. L'actitud transaccionista de Salvador Seguí<sup>418</sup>, el Noi del Sucre, en un míting a la Plaça de les Arenes (19 de març de 1919) féu possible l'acord i la tornada al treball. La Canadenca acceptà la jornada de vuit hores i un augment de sou a més del pagament de la meitat de la mesada que havia durat la vaga. Però el 24 de març tornava a esclatar la vaga perquè no tots els presos havien sortit de la presó. Es tornà a declarar l'estat de guerra i aquesta vegada la repressió fou encara més dura. El 14 d'abril la vaga havia acabat, el governador de Barcelona era forçat a dimitir, també el cap de policia i el govern del comte de Romanones. L'estat de guerra es perllongà fins el 13 d'agost. A l'estiu de 1919 hi havia 15.000 obrers empresonats. És en aquest context que els autors del Paral·lel escriuen, per això no ens ha d'estranyar que en les seves peces s'escolin referències al sindicalisme, les vagues o els esquiroles. El clima de conflictivitat social ho amarava tot aquells anys de turbulències.

La Borda, doncs, és una víctima del seu origen social. No una mera pecadora, condemnable per la seva actitud. És la malevolença dels homes els qui l'han perduda, i hem d'entendre "homes" com a gènere masculí, no en el seu significat "d'humanitat" sencera. Hi ha una mena d'exculpació de la dona, que, de fet, seria víctima de les seves circumstàncies i de la seva capacitat d'estimar (l'amor és boig), per això acaba morta literalment, a mans d'aquell a qui estima i això és metàfora del missatge moral que la peça conté.

Hem de concloure que amb aquest gènere i en una perspectiva global de l'evolució de l'oferta escènica popular el públic del Paral·lel fa una passa endavant, malgrat el rebuig de l'*establishment* del teatre català, afincat al Romea, altra vegada acudim a les mateixes paraules del Just Arévalo,

(El que no deixa de sorprendre) és que Amichatis triomfi no amb vodevils (...) sinó amb unes produccions de factura vuitcentista

---

<sup>418</sup>. Salvador Seguí i Rubinat (Tornabous, l'Urgell, 1887 - Barcelona, 1923). Vegeu si us plau un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 679.

prou exemptes de grolleria que barregen elements del drama la comèdia, la farsa, el melodrama, la literatura fulletonesca i un xic de vodevil i que es vehiculen sobre la peculiar realitat social d'un sector de la ciutat fins aleshores bandejat de la literatura: el districte cinquè.<sup>419</sup>

Efectivament l'operació d'Amichatis, i dels epígons que el seguiran, demostra que el públic del Paral·lel ha entrat en una "maduresa" que, sense deixar d'haver de satisfer la seva necessitat peremptòria d'entreteniment i emoció, és capaç d'entomar peces teatrals d'una certa complexitat que toquen molt més d'aprop que els melodrames de llàgrima fàcil i contingut polític més o menys explícit que hem pogut veure més amunt. Val a dir, però, que a molts d'aquests autors, però especialment Amichatis, els seria vetat l'accés al "santuari del teatre català", el teatre Romea, tot i que un sector de l'opinió publicada de la ciutat de Barcelona (afí ideològicament a tot allò que representen els autors del Paral·lel) trobarà difícil d'entendre el perquè, a una peça com *La Borda*, per exemple, se li barra el pas al Romea mentre s'hi estenen obres mediocres en llengua castellana. És el cas d'un comentari d'Agustí Piracés a *L'Esquetlla de la Torratxa*.<sup>420</sup>

Ens anirem trobant aquest enfrontament al llarg de la dècada següent i encara més enllà. Amichatis hauria de conviure amb la seva *no acceptació* per part de la cultura hegemònica catalana representada pels homes de l'Ateneu, o per el teatre Romea, fins i tot després de la gran acollida de públic de les peces que hem esmentat aquí, i fins i tot encara, després de l'èxit aclaparador del seu gran drama vuitcentista (escrit a quatre mans amb Gastó Màntua) *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, com veurem en el següent bloc d'aquest estudi. Entre les peces del subgènere que també caldria esmentar hi ha *El camí del vici*,<sup>421</sup> reescriptura i adaptació al català d'un original d'Adolf Marsillach en castellà, estrenada el 13 de febrer de 1920 al teatre Nou també per la companyia

---

<sup>419</sup> . Just Arévalo, *op. cit.*, pàg. 185.

<sup>420</sup> . Citat per Just Arévalo, *op. cit.*, pàg. 215.

<sup>421</sup> . Alfons Marsillach, *El camí del vici*, adaptació d'Amichatis, Barcelona: La Escena catalana, 2<sup>a</sup> època, Any III, núm. 49, 1920.

de Santpere; *Els apatxes de frac*,<sup>422</sup> “novel·la escènica de la vida galant e ntres actes, dividits en sis quadres i un intermedi de pel·lícula” estrenada al desembre de 1920 al Teatre Nou; *La vida bohèmia*,<sup>423</sup> adaptació de l’obra original d’Henry Murger escrita a quatre mans amb Joaquin Montero, estrenada el 26 de març de 1921 al teatre Espanyol, i encara *La trata de blanques*,<sup>424</sup> estrenada el 7 de maig del mateix any, també estrenada a l’Espanyol, original de Bonice Charance; *La dona de la vida*<sup>425</sup>, estrenada el 15 de gener de 1926; *Santa Madrona de les Drassanes o les papallones de fang*<sup>426</sup> (en col·laboració amb Gastó A. Màntua), estrenada el 3 d’abril de 1926; i *Les mitges virtuts*, estrenada el (17 de setembre de 1927). No les esmentem totes, però totes elles foren escenificades per la Cia. de Josep Santpere, que alternava aquest subgènere amb el drama d’ambient vuitcentista -que proliferà al Paral·lel després de l’èxit de *Baixant de la Font del Gat*- i el vodevil, que encara era un gènere prou taquiller a la dècada dels vint. Totes les obres esmentades reproduïen el món dels baixos fons i del vici, i la problemàtica relacionada amb la “caiguda de la dona”.

Però Amichatis no és l’únic exemple d’autor del subgènere, Lluís Capdevila i Manel Fontdevila van estrenar el gener de 1920 *L’auca de la cupletista. Escenes pintoresques de la gent del Ferro*,<sup>427</sup> estrenada al Teatre Nou el 14 de desembre de 1919. El primer acte transcorre a la Barceloneta, el segon en un bar del carrer Nou, el tercer al menjador de la senyora Pilar, mestressa de la pensió d’artistes, i el quart, en un saló de tango, amb pagesos mudats que no poden amagar les espardenyes de fil i burgesos de mirada luxuriosa. L’èxit de la

---

<sup>422</sup>. Amichatis, *Els apatxes de frac: novela escènica de la vida galant, dividits en 6 quadres i un intermedi de pel·lícula*, adaptació del anal de la gent del vici de París. Barcelona: Cortel, 1920.

<sup>423</sup>. Joaquim Montero i Amichatis, *La vida bohèmia*, adaptació de l’obra de Murger, Barcelona: La Escena catalana, 79, 1921.

<sup>424</sup>. Amichatis, *La trata de blanques*, Drama realista en 1 proleg i 3 actes, dividit en 7 quadres, original de Bonice Charance, traducció catalana d’Amichatis, Barcelona: La Escena catalana, núm. 153, 1924.

<sup>425</sup>. Amichatis, *La dona de la vida*, comèdia dramàtica en tres actes segons la trama de una obra de Hans Muller, Barcelona: Esmeralda, 1926. Aquesta peça comptà amb el protagonisme de Teresa Vinyals (Barcelona, 1874 - ?), una de les actrius importants de la Companyia Santpere-Bergés. Vegeu-ne un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi, pàg. 693.

<sup>426</sup>. Amichatis i Gastó A. Màntua, *Santa Madrona de les Drassanes o les papallones de fang*<sup>426</sup> (en col·laboració amb Gastó A. Màntua), Barcelona: Bonavia, 1926.

<sup>427</sup>. Lluís Capdevila i Manuel Fontdevila, *L’auca de la cupletista*. Tragicomèdia en quatre actes, Barcelona: Imp. Ràfols, 1919?. Estrenada al teatre Nou el 14 de desembre de 1919.

peça va animar als dos autors a repetir fórmula situacions i personatges amb *Les dones del music-hall*,<sup>428</sup> això sí aquesta vegada amb un final tràgic: l'Hortensia (Manon de nom artístic) és una cupletista que ha fet fortuna, aparellant-se amb l'Emili un home de diners i liberal. Però l'enganya amb un home més jove, que resulta ser un lladre que només anava amb ella per robar-la. Enric enganyat abandona Hortensia i ella es veu obligada a deixar la vida regalada que porta, anant a fer "bolos" a pagès. Enric, antic amant d'Hortensia, ara té cura de la Cinteta, una qualsevol recollida al carrer en un estat lamentable. Enric sent compassió per ella però continua estimant Hortensia. Cinteta mor. Hortensia cau al graó més baix, viu en una cambra miserable dels barris baixos de Barcelona envoltada de delinqüents, però ha vist la llum i es dedica a fer la bondat. Malgrat tot és maltractada. Finalment es veu abocada a demanar pel carrer i allà es troba, casualment, l'Enric, que voldria redimir-la, però per ella és massa tard, no pot suportar inspirar compassió a qui abans despertava passió. Es tira al mar.

L'obra està ben travada dramàticament i està escrita amb un llenguatge més elevat que l'emprat per Amichatis, per exemple. La peça conté una acusació moral dura contra les dones de l'espectacle; aquí sí, a diferència de les obres d'Amichatis, la responsabilitat cauria més en les decisions de les dones que en el seu entorn. Per tant són dones perdudes (pecadores?) que finalment paguen per haver escollit la vida que han triat. Entre les dones de la vida, però, Lulú destacaria pel seu pragmatisme, la seva capacitat per no estimar i entendre el sexe només com un instrument. La cambrera Angelina (del servei d'Hortensia) diu,

ANGELINA.-No ho veus que ja hi ha nascut per això? Dormen poc, veuen molt, canten, ballen, canvien d'home com de camisa (...) I el dia que es volen dedicar a la bona vida, a la vida

---

<sup>428</sup> . Lluís Capdevila / Manuel Fontdevila, *Les dones del Music-Hall* Tragicomèdia de la gent de vici, dividida en quatre actes, dividits en sis quadres. Segona part de *L'Auca de la cupletista*. Barcelona: *Escena Catalana* núm. 57, 1920. Estrenada al Teatre Nou el 14 de maig de 1920.

honrada...pobretes! com que no hi están acostumades, la dinyen pel corbatí.<sup>429</sup>

La colla de pagès quan estan de festa canten “El senyor Ramon empaita les criades”, veiem com l’imaginari popular que fixarà *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l’ull viu*, ja és ben present en la societat catalana i entre els pagesos destaca el Nandu (nom d’un personatge típic a les revistes del Paral·lel, pagès que baixa a ciutat en cerca de diversió). Aquí el Nandu és un home ja experimentat:

NANDU.- (a Hortènsia) quan una dona ha sigut corrida o no. Aquestes uieres que fas són la millor senyal de que tot lo que me van dir de tu es veritat.<sup>430</sup>

Enric és el model moral d’home que proposa la peça. Redimeix Cinteta i es quedarà a les portes de redimir Hortènsia. L’home aquí no falla (com sí falla a les peces d’Amichatis). Quan mor Cinteta diu,

ENRIC.- Pobra criatura, que essent un tros miserable de carn viciosa i maleïda de tothom ha mort com una santa!<sup>431</sup>

Fins i tot hi ha una diatriba contra el consum de coca<sup>432</sup> i quan Hortènsia es suïcida Enric diu,

ENRIC.- (agafant una ampolla) Tu també, com les dones, saps enganyar dolçament.<sup>433</sup>

L’obra d’aquest subgènere de més èxit de Fontdevila, fou, però, *La dona verge*, estrenada al Teatre Apolo el 1926 per la companyia Maria Vila-Pius Daví. L’argument és més amable per al rol de la dona perquè, com en les peces

---

<sup>429</sup> . Ibid., pàg. 7.

<sup>430</sup> . Ibid., pàg. 12.

<sup>431</sup> . Ibid., pàg. 16.

<sup>432</sup> . Ibid., pàg. 19.

<sup>433</sup> . Ibid., pàg. 20.



d'èxit d'Amichatis, aquí la dona que juga el paper central se sacrifica per salvar la família: la família de la protagonista, Isabel, l'empeny a acceptar les proposicions d'un home adinerat, el senyor Parramon, que podria treure'ls de la misèria en la qual viuen. La noia rebutja el pla, però a l'acte següent (situat en la mansió de Parramon) entenem que la noia ha hagut d'acceptar el tracte per tal de treure de la presó el seu pare alcohòlic. Però la trama es complica amb l'aparició de la dona del senyor Parramon que acusa Isabel de lladre d'homes; Isabel la fa fora, no per al propi profit, sinó perquè ha descobert que s'estima el senyor Parramon. Tanmateix Parramon s'ha arruïnat. Al tercer acte la marca de la misèria es fa present a l'escenari i als vestits, Parramon està envellit i la família pressiona Isabel perquè el deixi, ja que ja no li poden treure ni un duro. Parramon rep les sotragades de les mentides dels familiars d'Isabel que li asseguren que ella té un altre amant. Finalment el cor li falla i Isabel, en una apoteòsica escena final, fa fora la seva família, *-Aquesta casa és meva, com era meva l'honra que em va costar. Us trec de casa, Fora!* - en una exhibició de dignitat.

Es tracta d'un dels grans èxits del Paral·lel dels anys 20, segons Màrius Aguilar i Rafael Moragas, fins i tot s'hi va col·locar una làpida a l'Àpolo que commemorava les 100 representacions de la peça,

Tras Amichatis, surgió Manuel Fontdevila. Escenas de meretricio, análisis verbosos, frases sin hoja de parra. Su *La mujer virgen*, en el Àpolo, arañó los éxitos de Amichatis, incluso se puso, en la sala una lamentable làpida conmemorativa, pero al llegar a Madrid, la rechazaron.<sup>434</sup>

Els mateixos autors situen el subgènere que acabem de veure en la seva justa mesura pel que fa al cànon literari,

El público del Español quería eso, la fábula de lo anormal, de lo caído, de lo raro, de lo astroso, aupado a la escena con desenfado

---

<sup>434</sup> . Luís Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar). *Biografía del Paral·lelo*, op. cit., pàg. 217.

y destreza. De totdo aquello, literariament, no quedó nada, no podia quedar nada, cuentos de semanario obrerista, escritos con tinta roja. Fue un momento teatral que fatalment debía producirse, solo que Amichatis y sus amigos vieron al distrito quinto en negro y en refractario, cuando tanto se daba en él lo agridulce, y lo grotesco, y si un cincuenta por ciento podia servir de cantera a un dramaturgo, el otro cincuenta por ciento pertenecía a los humoristas.<sup>435</sup>

I malgrat tot, tot i estar-hi d'acord, ens sumem a les tesis de Just Arévalo Cortès quan defensa l'interès sociològic d'una literatura dramàtica que va tenir tanta requesta entre les classes populars catalanes,

És certament, un corrent popular indestriablement lligat a la demanda del mercat, a una parcel·la precisa d'escenaris barcelonins, a un moment històric molt determinat i a una concepció social i moral molt particular de la vida de la dona, fruit de la coneixença per part de l'autor d'uns sectors socials que només poden començar a veure's reflectits a l'escena per mitjà d'aquestes produccions. Ara bé es tracta d'una tradició prou important com perquè, igual que hem provat de fer amb els seus conreadors, sigui revisitada i assumida per una historiografia massa entestada únicament en les puntes de l'iceberg que conformen les manifestacions de l'alta cultura. Unes manifestacions (i actituds i posicionaments), aquestes de l'alta cultura, dels quals, en bona part, no s'expliquen sense el coneixement de tots aquests altres productes populars i de consum de la cultura de masses.<sup>436</sup>

Efectivament, peces fonamentals de la creació literària d'abans de la Guerra Civil com *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra o ambientades en

---

<sup>435</sup> . Luís Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar), *op. cit.*, pàgs. 217-218.

<sup>436</sup> . Just Arévalo i Cortès, *op. cit.*, pàg. 230.

aquell univers com *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda, segurament no serien el que van ser sense tota aquesta producció popular, dramàtica i periodística, com assegura Arèvalo. Però sense anar més enllà del teatre cal assenyalar també aquesta influència en una peça del mateix Sagarra com *Gardènia*, estrenada el mes d'abril de 1930 al Talia, o en la mateixa posada en escena de *Maya* de l'autor francès Simon Gantillon, uns mesos abans del mateix any,<sup>437</sup> una producció difícil d'imaginar sense el precedents dels èxits del subgènere que hem tractat. També podem esmentar els rastres que el drama realista del Districte V, deixa en el teatre de Miquel Poal-Aregall, específicament en dues obres com *La taverna dels valents* estrenada al teatre Apolo el 22 de setembre de 1934, per la Companyia catalana de grans espectacles Casals-Clapera, o bé *Les verges caigudes*, estrenada al mateix teatre el 15 de desembre d'aquell mateix 1934. En la primera hi trobem la flaire de costumisme que amara l'humor d'algunes de les escenes que recreen l'oci de les classes populars, algun personatge de taverna que recorda la bohèmia reflectida en les peces d'Amichatis i sobretot la reivindicació de la dona, i en la segona aquesta mateixa reivindicació acompanyada de la condemna moral de l'home que no respecta l'altre sexe, sinó que se'n serveix i l'humilia.<sup>438</sup>

Però més enllà d'aquesta constatació, la petja d'uns determinats valors morals solidaris que són fills d'una determinada manera d'entendre el món, no podem oblidar la contribució d'aquest subgènere dramàtic, al costat del vodevil i després del drama d'ambient vuitcentista i encara del teatre líric, a la normalització de la presència del català als escenaris. Creiem arribada l'hora de la claredat en aquest sentit: ras i curt, el Paral·lel va fer una aportació impagable a la llengua catalana, i recorde-m'ho en un moment, la dècada dels anys vint, especialment hostil –per la política del règim de Miguel Primo de Rivera<sup>439</sup>–

---

<sup>437</sup> . Fem una mirada a la recepció de les dues peces al bloc dedicat a *Mirador*, dins d'aquest estudi al punt 3.2.1 “Intents d'una altra oferta”.

<sup>438</sup> . Vegeu també la incursió i el comentari que en fem al bloc dedicat a “La mirada de *Mirador* sobre el Paral·lel. Historiar un rebuig,” en concret dins del punt “En paral·lel al Paral·lel: el debat sobre el que ha de ser o no el teatre català.”

<sup>439</sup> . Una de les primeres obsessions del règim de Primo de Rivera fou “la qüestió catalana”, entesa com un desafiament a la unitat d'Espanya: (entre les primeres accions del directori militar acabat de constituir) *Debe citarse también el Real Decreto del 18 de septiembre “contra el separatismo”, al que rápidamente siguieron multitud de clausuras de entidades y periódicos*

envers a les manifestacions de catalanitat. Una aportació molt més decisiva que la que varen fer els tradicionals “emporis de la catalanitat escènica”, com ara el Romea, o el Novetats. Certament amb una llengua impura, hereva del “català que ara es parla” defensat per Pitarra dècades abans, però, al capdavall un vehicle de comunicació que despertava l’empatia de les platees del Paral·lel. Sens dubte un públic popular massiu, acostumat a viure en una diglòssia gairebé perfecte que deixava el català arraconat a l’esfera de la vida privada, va tenir l’oportunitat d’accedir a un consum cultural en la seva pròpia llengua, i aquesta és una valuosíssima aportació de l’oferta escènica del Paral·lel que ha estat, no ja menystinguda, sinó obviada per els estudis acadèmics catalans. Aquest fenomen no el podem entendre sinó és a partir de la desconsideració històrica que els corrents hegemònics de la cultura catalana han observat envers tot allò que provenia de l’avinguda de l’espectacle per excel·lència de Barcelona.

---

*catalanistas, inspecciones, prohibición de cursos y conferencias, etc.* Jordi Casassas Ymbert, *La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Textos*. Barcelona: Anthropos, 1983, pàg. 33.

## 1.7 Montero i Sugrañes: notes sobre la revista al Paral·lel

La revista de gran format al Paral·lel, és una forma d'espectacle evolucionada des dels espectacles de varietats que s'oferien en aquesta via i el seu entorn, als locals del Districte V i particularment el carrer Nou de la Rambla, des d'abans de la fundació oficial de la via el 1894. Per definició hem d'entendre la revista com un espectacle farcit de números musicals, especialment diverses formes de cançó, dramatitzacions còmiques breus (*sketchs*), ball, i il·lusionisme en ocasions, tot cosit amb un fil dramàtic, més o menys intens en funció de l'origen cultural de la revista, al voltant d'un tema tractat de manera tòpica i satírica, que sovint només serveix de vague conducció per anar saltant de número en número, que són l'autèntica ànima de l'espectacle.<sup>440</sup> D'aquesta manera la revista ha estat sempre un immens calaix de sastre que s'omplia en funció de modes i tendències, i també de l'actualitat política i social; una forma espectacular que no ha rebut al nostre país l'atenció que mereixia per haver estat considerada el nucli dur d'allò que s'anomenava "l'art frívol" dins les arts escèniques.<sup>441</sup>

Si centrem el focus en el Paral·lel veiem que l'origen de la revista es troba en el l'espectacle de varietats, anomenat, també en el seu origen *género infimo*, i que definíem alhora de tractar el fenomen del cuplet en aquest mateix bloc. En qualsevol cas, la cançó, però molt concretament el cuplet, no es pot

---

<sup>440</sup> . Vegeu si us plau les definicions i l'evolució de *Revue* i de *Music-hall*, a AA.VV., *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pags. 823-824 i 696, 697 i 698, respectivament. També el llibre divulgació de Sebastià Gasch, *La historia del music-hall: de Nicolet y Edith Piaff al twist*, Barcelona: GP. 1962.

<sup>441</sup> . *No es aparentemente fácil investigar, al menos con razones estrictamente teatrales, las causas a que han llevado a que en la actualidad, los espectáculos conocidos como revistas musicales sean, en sí mismos, un fenómeno claramente diferenciado, no solamente dentro del panorama teatral español, sino de los espectáculos que, apriorísticamente, pudieran considerarse similares en el extranjero. Clasificadas dentro del género frívolo por excelencia, aunque a veces lo sean bastante menos que otros con vocación de trascendencia, las revistas han quedado siempre al margen de los estudios sobre el hecho teatral, cuando la realidad demuestra que constituyen uno de los espectáculos teatrales preferidos por el público.* Pedro Altares, "Aproximación a las llamadas revistas musicales", dins *Cuadernos para el diálogo*, juny 1966, pàgs. 14-16.

separar de l'origen de l'espectacle de varietats barceloní, que al seu torn és l'origen de la revista de gran format. Totes aquestes precisions no són sobrerres perquè veurem com el cuplet i les cupletistes són fonamentals a l'hora de definir les primeres formes de l'espectacle de varietats a Barcelona.

Però si parlem de la revista genuïna del Paral·lel, de la revista catalana, diferenciada d'altres espectacles del mateix format que es donen simultàniament a la capital de l'Estat espanyol, o a l'escena internacional, hem de començar a introduir un personatge fonamental: Joaquim Montero. Montero es formà al darrer terç del segle XIX com un integrant més de la professió escènica en aquell moment; estudià a l'Escola-Conservatori de Declamació i participà en multitud de quadres d'afecionats: la primera "pesseta" guanyada al teatre fou a Figueres, on debutà l'1 de maig del 1888 en el rol de galant jove a l'obra *La bruixa* de Pitarra,<sup>442</sup> segons afirmava en una divertida entrevista concedida al seu amic periodista i company de professió com a dramaturg, Francesc Madrid, on també confessava que es dedicà al teatre, perquè era la professió on s'entrava a treballar més tard, *Yo que tengo tres oficios, guantero, tipógrafo y fotógrafo, he tropezado siempre con un grave inconveniente para ejercerlos (...) Que era preciso levantarse temprano.*<sup>443</sup> Més endavant fou vist per Antoni Tutau, llavors un dels grans actors de l'escena catalana, qui el contractà per interpretar diferents papers en el repertori de drames de Frederic Soler i d'Àngel Guimerà de la seva companyia. En la mateixa entrevista es confessava partidari de l'actor "d'inspiració", enfront de l'actor "d'estudi", tot i que com a dramaturg que

---

<sup>442</sup> . Això és el que contesta a la pregunta sobre el seu debut professional a Francesc Madrid, en una entrevista que li fa a les pàgines teatrals del diari *La Noche*, dins d'un especial dedicat a la seva trajectòria. Francesc Madrid, "Vida y anécdotas de Joaquín Montero" *La Noche*, 1926. La interpretació de Pitarra fou fonamental en la primera dècada de professionalitat de Montero, i podem entendre així el deute que l'home de teatre Montero sentirà envers el gran autor del segle XIX català, un deute a la seva memòria que es rescabala en a seva obra dramàtica fins als anys trenta del segle XX amb constants citacions i homenatges. L'entrevista és plena d'un ric anecdotari de l'etapas de joventut de Montero abans de la seva marxa a l'Amèrica del sud el 1900 per un període de 13 anys. Especialment divertida l'anècdota de l'estada de Montero amb una companyia de sarsuela a Lleida, l'estiu de 1890, on passaren ell i els seu companys de companyia, una misèria que obligà a compartir tots els seus béns per subsistir, per això Madrid subtitulava, "Deliciosas escenas familiares en el patio de una fonda de Lérida. Paco de la Vega y el cocido artístico y comunista", tot plegat recorda les imatges de la mítica pel·lícula de Fernando Fernán Gómez, *El viaje a ninguna parte* (1986).

<sup>443</sup> . Ibid.

després fou, entén la importància de l'estudi, *Enrique Borrás (és) el actor de inspiración por excelencia, y no obstante, en las obras que está más inspirado, son las que ha estudiado más.*<sup>444</sup> Hem de retenir la informació perquè, específicament en el gènere que ara tractem de la revista, la capacitat d'improvisació ("d'inspiració" en el llenguatge de 1926) és fonamental. Els artistes escènics del Paral·lel són fonamentalment grans improvisadors, com Josep Santpere.<sup>445</sup>

Amb *Madrid, Barcelona y Valencia*, subtitulada "juguete cómico trilingüe" Montero s'estrena com a dramaturg en un escenari de primera divisió, com era el Teatro Circo Español d'aleshores el 6 d'octubre de 1900. L'argument de la peça és una excusa per a una comèdia perfectament previsible que juga amb tots els tòpics tradicionalment assignats a les tres comunitats de l'Estat espanyol concernides Catalunya (representada per un barceloní), València i Madrid: La Visenta rep a la seva casa d'hostes de València dona Trinidad i les seves dues filles Elena i Alina, en edat de casar. Ricardo, madrileny, vol casar-se amb la mare pels calés. Pepico, valencià i Juanito, català refereixen les excel·lències de les seves terres, però arriben a la conclusió que és ridícul enfadar-se entre germans, gràcies a l'aportació del seny del personatge català:

JOAN.- Jo ya ho había pensat:  
dos germans ja may renyeixen,  
sas forsas han de gastar  
en combatre la madrastra  
PEPICO.-¿Y la madrastra ahon está?  
VISEN.- ¡El señoret de Madrid!<sup>446</sup>

---

<sup>444</sup> . Ibid.

<sup>445</sup> . Jaume Passarell refereix una anècdota prou entranyable però alhora molt aclaridora de la manera de treballar de Santpere. En sorprendre al debutant Manuel Giménez Sales estudiant el paper que havia de representar en un vodevil de la companyia li va espetegar: "(...) si et torno a veure amb el paper a les mans et despatxaré...Aquí mals exemples, no. (...). Jaume Passarell, *Homes i dones de la Barcelona d'abans*, op. cit, pàg. 186. Manuel Giménez Sales (Barcelona, 1894-1941). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 645.

<sup>446</sup> . Joaquín Montero, *Madrid, Barcelona y Valencia*. Juguete cómico trilingüe Barcelona: Imprenta-Manuel Tasis – Talleres 6,8 y 10, Barcelona, 1900, pàg. 10. Estrenada al Teatre Circo Español el 6 d'octubre 1900.

La peça resulta molt interessant per diverses qüestions, la primera de les quals és la introducció del català del carrer, en combinació amb el castellà i el valencià (la parla dels pares de Montero), y de diversos motius populars que trobarem desenvolupats després en la poètica popular de Montero, però també i sobretot per fer evident dalt de l'escena el moment polític que travessa el país,

JOAN.-Qu'es el temple del treball

Ahont bullint santes idees

Ab son tipich fumeral,

Llensal al cel amb anhel

Son incens encisador;

¡lo incens del treballador

qu'es el mes digne del cel!

Y encara Madrid es migra

Ab sa despiadada garla

Y'ns critica y'ns mal parla

Y'ns rebaixa y'ns denigra...

Y encara'ns alentaran

Ab frases enganyadores

Dihentnos á totas hores:

*-¡Pide más que un catalán!*

Y no sab el qu'aixó diu,

Quan de plor los ulls nos rega,

Que'l que treballa, gemega,

Y'l que s'ho menja, se'n riu.

Per xó compendiant dic jó:

Barcelona, es el taller,

Valencia, 'l jardí ha de ser,

Y Madrit, el menjadó!

¿Dibners? Qui opuga tenirlos

ja sab com ha d'emplearlos;



Barcelona per guanyarlos,  
Valencia para lluhirlos  
Y Madrid per malgastarlos.  
Ja he parlat doncs prou estona,  
Y termino dihent jo:  
Qui vulga sabé'l qu'es bó...  
Que se'n vagi a Barcelona.<sup>447</sup>

Hem d'entendre en aquesta rèplica del personatge Joan (Joanet), que defensa enfront del valencià Pepico i del madrileny Ricardo les raons de la seva terra per la queixa enfront del govern de Madrid un ressò ben evident del moviment present en la societat catalana, però específicament en la barcelonina, del "Tancament de Caixes". El Tancament de Caixes fou un moviment de protesta contra la reforma tributària del ministre Villaverde, a Catalunya a causa de l'incompliment de les promeses inicials del govern Silvela. S'incia el mes de juny de 1899 després de la presentació del projecte de pressupostos al Congrés i acabà al final de novembre amb la derrota dels contribuents. El moviment acabà amb una derrota, però l'èxit de la mobilització implicava una victòria popular i fou important per al reforçament del catalanisme.<sup>448</sup> És evident que Montero, amb l'estrena d'aquest text un any després d'aquell moviment que s'arribà a estendre a Sabadell, Mataró, Manresa i Vilafranca i estava liderat per la Lliga de defensa Industrial i Comercial i tenia un protagonisme evidentment botiguer i menestral, volia fer-se empàtic amb el públic d'aquell primer Teatre Español del tombant de segle, on encara deuriem ressonar els efectes i les explosions de les pantomimes dels Onofri. L'argument de la peça, a diferència del desenllaç del moviment del Tancament de Caixes, té un final just: el notari decideix que l'herència passarà directament a les filles de Trinidad, pretendents del valencià Pepico i el català Joanet; en conseqüència Ricardo, el madrileny quedaria sense res; Pepico, però, decideix partir l'herència entre tres parts iguals i Joanet, el català, hi està d'acord. Però Ricardo, que aspirava a tenir-ho tot se sent humiliat i

---

<sup>447</sup> . Ibid. pàg. 19.

<sup>448</sup> . Josep Termes, *De la Revolució de setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939)* Barcelona: Edicions 62, 2003 (segona edició en rústica), pàgs. 162-165.

Pepico li respon que no hi ha humiliació en repartir-se l'herència entre tres germans.

Estrenada, però, la peça, Montero rep l'oferta de marxar a Buenos Aires, tot i tenir un contracte per treballar al Novetats amb Enric Borràs i Ignasi Elies, al qual renuncia per anar al Teatro de la Comedia de la capital d'Argentina, contractat pel seu empresari Francisco Pastor a Barcelona mateix. Montero s'estarà a l'Amèrica llatina des del novembre de 1900, fins l'abril de 1913.<sup>449</sup> Al seu retorn a Barcelona comença l'etapa realment interessant del personatge per a l'escena catalana. Montero arriba a temps d'incorporar-se a la bohèmia del Bar del Centro, aquest local, tan decisiu per la història del Paral·lel, on hi podem trobar des d'Amichatis –que es casarà amb la filla de Montero– fins al productor de revistes Manuel Sugrañes, o en Manel Fontdevila. En fi, tota una colla de personalitats fonamentals per entendre l'espectacle popular de la ciutat de Barcelona i que hi tenen el seu cau nocturn.

Montero lloga el Teatre Nou i es disposa a oferir una temporada de teatre líric, començant per l'opereta d'origen austríac, *Eva*, de Franz Lehár un gènere que feia forat en aquells moments al Paral·lel.<sup>450</sup> Però per a sorpresa seva i de tothom, un divertiment, un entremès pensat per a l'entreacte de la peça lírica, escrit a proposta del seu soci Senén Vergés, empresari del Nou, *¡Arriba el telón!*,<sup>451</sup> estrenat el 20 de setembre de 1913, esdevingué un èxit formidable, mentre la gran producció lírica fracassava. No cal dir que Montero i la seva companyia es van bolcar en la producció, a mig camí entre el sainet musical i la revista, que estava farcida dels recursos d'un veterà de l'escena com Montero que coneixia bé el públic a qui anava dirigit; la peça té números musicals,

---

<sup>449</sup> . Francesc Madrid, "Vida y anécdotas de Joaquín Montero", *op. cit.*, pàg. 21. En aquesta mateixa entrevista s'hi pot llegir un munt d'anècdotes de la seva etapa americana, on Montero i la seva família les visqueren de tots els colors, la informació es pot completar al número especial que la revista *El teatre català* li dedicà l'octubre de 1913, "Una conversa amb Joaquim Montero", *El teatre català*, núm. 84, 4/10/1913, pàgs. 695-700. En qualsevol cas Montero no tornà enriquit d'Amèrica –segons nombrosos testimonis, com ara Passarell–, però va tenir la fortuna que els seus primers projectes al Paral·lel serien molt ben acollits pel públic barceloní.

<sup>450</sup> . Miquel Badenas i Rico, *op. cit.*, pàgs, 211-214.

<sup>451</sup> . Joaquín Montero, *¡Arriba el telón! – Ya está arriba el telón*. Apropósito en un acto y seis cuadros. Barcelona: Imprenta-Ediciones Artís & Co. – Balmes, 54, 1913. Música del maestro José Parera. Estrena: Teatre Nou 20/9/1913.

diàlegs amb continguts d'actualitat, cançons i un vestuari vistós i una acurada coreografia.

Al mateix temps l'obra conté una reivindicació de la dramaturgia nacional, així hem d'entendre fragments com el diàleg entre el personatge "La Diosa del éxito" i altres interlocutors que és un interessant joc de teatre dins del teatre:

DIOSA.- ¿Por què la escena hispana, tan pródiga en artistas y en autores, hoy se alimenta con el Pan de Viena?

GITANOS.-Perquè'ls llonguets diu que han passat de moda.<sup>452</sup>

El diàleg entre la Diosa i "Alma Muerta" és revelador respecte al que es pensava ja en aquell moment sobre el teatre català (entès com el teatre en català). Hi ha una encesa reivindicació del teatre d'autoria nacional en llengua catalana. Es critica fins i tot la traducció al castellà de textos concebuts en català.<sup>453</sup> L'obra juga constantment entre les dues llengües, català i castellà. Hi ha un joc còmic en tot això de la llengua especialment en el diàleg entre la Diosa i el "Jefe de la claqué", i més endavant al quadre III el personatge "Un currido", fa tot un monòleg en el que explica el seu dia dia (és lector de *Papitu*, per exemple): *i amb rapidés que m'assombra / la meva vista s'extén / per les dones de l'Edén / i les de la Bona Sombra*, del que en podem extreure la curiositat que el primer personatge que té un paper llarg en català no s'assimila amb un home assenyat, sinó precisament el contrari.<sup>454</sup> Però de seguida arriba el contra model amb el diàleg de l'escena II, d'aquest mateix quadre, entre els vells menestrals Pau i Paula. És tota una idealització de la vida del treball de la Barcelona del segle XIX amb tots els tòpics, Clavé, berenars a Montjuïc, etc.,

---

<sup>452</sup> . Ibid., pàg. 11.

<sup>453</sup> . Ibid., pàg. 12.

<sup>454</sup> . Ibid., pags. 18-21. Un "currido" era un home de vida nocturna i disbauxada, amant de tots els vicis i especialment de les dones de sexe fàcil.

PAU-Tot allò ja ha passat; avui les feines / la competència, les moltes vagues / (...) Avui (les noies) volen ser totes cupletistes.<sup>455</sup>

La nova generació Pauet i Pauleta volen ser xulo i cupletista. Ella preludia el personatge de “La Paralela” una noia que vol triomfar com a cupletista però fracassa. El quadre Vè. acaba amb tot un seguit de cuplets molt famosos interpretats per diverses cupletistes i el cor que les acompanya i dialoga amb elles. El final de festa, al darrer quadre, tota la companyia apareix vestida de pierrots, elles i ells, mentre ballen sota un núvol de confetti. Haurem de retenir molts d'aquests continguts, perquè ens els trobarem al llarg de tota la vida artística de Montero. Però pel que fa a 1913 i 1914, Montero havia trobat un filó que no deixaria de banda fins a esgotar-ne totes les possibilitats.

El còmic “Alady”, Carles Saldaña Beut, va reflectir en les seves memòries el record entranyable de Joaquim Montero, de la seva companya artística Purita Montoro<sup>456</sup> i de la seva dona, la també actriu Matilde Xatart<sup>457</sup>,

L'amistat i l'admiració envers Joaquim Montero era antiga. La meua mare era una entusiasta de Purita Montoro, de Matilde Xatart i de Joaquim. Trobava la Purita deliciosa en *El país de las hadas*, a *La corte de faraón*, a *El arte de ser bonita*. Trobava que la Xatart era molt bona actriu i reia totes les gràcies de Joaquim. (...)

Aquells dies feliços, Joaquim Montero era un autèntic rei del Paral·lel. Les seves obres, escrites, dirigides i estrenades per ell, es feien centenàries als cartells del Teatre Nou. Era l'any 1913. Les coses que veia se'm quedaven gravades a la memòria, i aquell diàleg enginyós i punxegut que, a *Arriba el telón*, deien amb tanta gràcia Montero i Xatart i que es titulava *Paulet i Pauleta*, m'encantava i el recitava a casa fent tots els personatges. (...)

---

<sup>455</sup> . Ibid., pàg. 26.

<sup>456</sup> . Pura Montoro Rodríguez, “Purita Montoro” (València, 1892 - Barcelona, 1915). Vegeu si us plau un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 664.

<sup>457</sup> . Matilde Xatart (?-?). Vegeu si us plau un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 694.

Així parlaven aquells temps els xaves del districte cinquè, que explotaven les cupletistes sortides de les acadèmies del carrer Nou. Unes noies sense més experiència artística que aprendre's un cuplet al piano, contractar-se al Pompeia, *fer gasto al foyer* i a la sortida anar-se'n amb el seu xulo a les lleteries del carrer de Sant Pau o a la castellana de la Rambla...

“--*Patosa*

Tem a la *mui* i no grasnis.

*Dinya el parnis*, si no vols

Que els diaris en parlin.”<sup>458</sup>

Efectivament, Montero, havia generat un públic devot, entre d'altres la mare d'Alady, i la fórmula d'èxit es repetiria amb *Ya está arriba el telón*,<sup>459</sup> estrenada al Nou el 25 d'octubre de 1913; *¿Sigue arriba el telón?* (1913); *Del Nuevo al Limbo* (1913); i *Almanaque del Nuevo*, amb música de Francesc Montserrat<sup>460</sup>, estrenada el 24 de gener de 1914. De fet el mateix Montero s'escriu papers en els que apareix en escena justificant la nova producció. L'autor es presenta a si mateix i demana la benevolència del públic,

AUTOR.-Nunca segundas partes fueron buenas.

eso dijo Cervantes y es muy cierto

Por eso salgo a confiar mis penas;

porque estoy de canguelo medio muerto.<sup>461</sup>

Hi torna a haver un lament per la situació del teatre en català i el personatge “Pantomima” es lamenta de la seva sort ara i recorda el passat amb nostàlgia, *Esto no era el Paralelo, esto era el paraíso*.<sup>462</sup> Aquí torna a aparèixer

---

<sup>458</sup> . Carles Saldanya Beut, “Alady”. *Rialles, llàgrimes i “vedettes”*. *op. cit.*, pàg. 136.

<sup>459</sup> . Publicada conjuntament amb *¡Arriba el Telón!* *op. cit.* Estrenada al Teatre Nou 25 d'octubre de 1913.

<sup>460</sup> . Francesc Montserrat i Ayarbe (Vilanova i la Geltrú, 1879-Barcelona, 1950). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 664.

<sup>461</sup> . *Ibid.*, pàg. 39

<sup>462</sup> . *Ibid.*, pàgs.52-53. Fixem-nos en el fet que el passat evocat amb nostàlgia és només d'uns deu o quinze anys abans; l'època d'esplendor dels Onofri són els cinc o sis darrers del segle XIX i el dos o tres primers del segle XX. Està clara l'acceleració del temps en veure com tracten el passat

“La Diosa del éxito” que dialoga amb un personatge anomenat “Melodrama”, *Soy el premio, soy el dolo, / lo que fué, lo que ha de ser; / si se quieren convèncer, / vengan ustedes a Apolo*. Una picada d’ullet als èxits del melodrama que encara el 1913 feien forat al Paral·lel (a uns metres del mateix Teatre Nou, a la mateixa voravia, a l’Apolo es representaven molts dels melodrames que hem tractat més amunt). Hi torna a haver un diàleg entre el Pauet i la Pauleta que es vol perfilar com una futura cupletista, però que refereix el seu fracàs en un bolo i diu que tornarà a treballar a la fàbrica (tot i que en un apart confessa que buscarà un altre bolo). També apareix en aquest diàleg una rèplica que es farà famosa al Paral·lel i a la Barcelona de l’època: *ja ho sap ta mare que cantés?* La frase conté un missatge molt interessant des del punt de vista de comprensió del que en aquell moment significava una dona que es posava a cantar, que esdevenia cupletista; senzillament transgredia amb tot allò que se li havia assignat com a rol de capteniment femení.

Montero, doncs, convertia en personatges estereotipats tot un seguit de famosos de l’època com els toreros, les cupletistes i els pierrots, però també materialitzava sobre l’escenari personatges que representaven “el melodrama” o “el teatre català”, i uns quants tipus de carrer, com el pagès que arriba a ciutat, un “urbano” i un “Sánchez” (un municipal veterà),

SÁNCHEZ.-Haga el favor, Urbano, no me llame Sánchez

URBANO.-Hombre, no he querido ofenderle.

SÁNCHEZ.-Hasta en eso hemos perduto. Antes nos llamaban Sánchez. Pero ya se sabia que un Sánchez era una autoridad; però hoy en todos los cines nos ponen en ridícul. Sánchez se divierte, Sánchez se enamora, Sánchez se casa. Los Sánchez estamos de pega.

(...)

SÁNCHEZ.-¿Matons? Si aquí nunca ha habido matons más que en Pedralbes. Ahora sí que hay matons.

URBANO.-¿Dónde?

---

els personatges, una dinàmica que és particularment evident a l’escena del Paral·lel on modes i tendències arriben al seu zenit i s’esvaeixen a una velocitat de vertigen.

Un univers evolucionat a partir d'uns tipus que ja trobem en el sainetisme d'Emili Vilanova –*Les bodes d'En Ciril·lo; Qui compra maduixes!; El pati d'En llimona; A casa de l'arcalde*, per exemple<sup>464</sup>, tot i que aquella Barcelona del segle XIX que mereix la nostàlgia de l'autor i dels seus personatges, òbviament ja no existeix.<sup>465</sup> En el teatre de Montero, i no només en les seves revistes, hi ha una mirada envers el passat que té un component de trobar a faltar un temps i un espai que oferien un cert confort i estabilitat, aquesta idealització del XIX barceloní ens la trobarem també en diverses peces del seu gendre Amichatis.<sup>466</sup>

La defensa que fa Montero del teatre català li fa gunyar aliats estratègics entre el sector, com ara la revista *El teatre català*, dirigida per Francesc Curet, que, com hem vist més amunt, atacà sense consideracions el fenomen massiu del vodevil, però que donà suport a Joaquim Montero per la seva defensa de l'autoria nacional, i també per l'empra d'un humor prou *blanc*, i exempt de grolleria, tot i el seu xaronisme. Montero s'erigia en defensor d'uns valors morals que *havien estat vigents* en aquella Barcelona del passat, i que una ciutat en ràpid creixement i abocada al cosmopolitisme (que s'acceleraria fonamentalment durant els anys de la Gran Guerra) posava en qüestió. En temps de canvis Montero fa humor de tot allò nou (i aquesta és una de les raons del seu èxit) i proclama la necessitat de recuperar tot allò d'abans. Així no ens ha d'estranyar que en el número que la revista *El teatre català* li dedica el 4 d'octubre de 1913, hi puguem llegir,

És el seu treball d'una correcció estremada; la seva gràcia un humorisme excels; el seu art d'un gust depuradíssim; la seva

---

<sup>463</sup> . Ibid., pag. 29 i 30

<sup>464</sup> . Sobre la base d'aquestes quatre peces es conformà la dramàtúrgia d'una proposta signada per Guillem-Jordi Graells i Pep Anton Gómez que es va poder veure al Teatre Lliure de Montjuïc el novembre de 2002. Guillem-Jordi Graells i Pep Anton Gómez, *El pati*, Barcelona: Teatre Lliure, 2002. Estrenada al Teatre Lliure el 28 de novembre de 2002.

<sup>465</sup> . Montero adaptarà *Les bodes d'en Ciril·lo*, de Vilanova a les quals afegeix uns cantables per convertir la peça en una sarsuela, *La Vanguardia*, 16/5/1914. Podem deduir, doncs, que tenia un bon coneixement del sainetisme vilanovià.

<sup>466</sup> . Vegeu el bloc que dediquem a *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*.

dicció acurada i naturalíssima. Arribat en plena disbauxa de contorsions, d'astracanades, de desllorigaments i veus estrafetes, la seva manera de fer, plàcida, senzilla, conforme a la veritable escola, obté tot seguit l'aprovació del públic (...) l'aficionat que sab de que va, reviu els temps gloriosos de teatre, els temps en que tenia la professió de l'actor quelcom de sacerdocí, i en que la carrera era exercida amb lloable orgull. En català, hauríem de buscar la filiació artística d'en Montero entre'ls Fontova, els Colomer, els Soler, els Robert Torres, els Capdevila....<sup>467</sup>

Fins i tot Santiago Rusiñol li dedica un panegíric, després de blasmar la tristor que provoquen els drames del teatre català, *-per anar a veure un dels nostres drames s'hi havia d'anar amb roba de dol, despedir-se de la família i deixar les coses arreglades*, diu- i ensalça el seu humor fet de professionalitat,

I en Montero ho és un gran artista, d'un modo genial, fantàstic, no valent-se de frases brutes per a excitar la bèstia humana, no malversant els efectes, no anant a caçar les rialles amb cerca-pous d'innoblesa, ni estirant els cordills del riure amb unglades, sinó amb pessigolles, no fent que'l públic es rigui d'ell, sinó que'l poble rigui amb ell; i tot això amb una dicció clara, correcta i ben educada, i tot això sense fer ganyotes, sinó fent lo que fa el gran còmic: encomanant l'alegria que li rebot de la seva ànima.<sup>468</sup>

Els muntatges que segueixen, tots ells, responen a la repetició de l'esquema dels temes, els motius, com el lament per la situació del teatre català i una crítica política suau en to humorístic. Quan la fórmula s'esgota prova un text més elevat *Cuando el amor muere* (1914), però el públic no respon. Es així com neix la idea d'un nou contenidor, que en realitat comprén els elements de sempre; en la sèrie dels *telons* havia aparegut el tema de la proliferació del cinema, un enemic per a l'espectacle popular en viu, una de les causes de la crisi del teatre. Aquest és el punt de partida d'una nova bateria d'espectacles, els

---

<sup>467</sup> . Josep Artís, "Veient a en Montero", *El teatre català*, , núm. 84, 4/10/1913, pàg. 692

<sup>468</sup> . Santiago Rusiñol, "En Joaquim Montero", *El teatre català*, , núm. 84, 4/10/1913, pàg. 693



*Monterograff* (resultat de la composició del cognom Montero i de la paraula cinematògraf):

AUTOR .-Desde hoy las revistas que os daré  
serán como sesiones de películas  
cual revista Pathé.<sup>469</sup>

Aquest era el tema principal del muntatge; el personatge “Pau” diu contestant “Pepe” sobre la crisi del teatre: *Es natural, porque cada dia hay menos dinero y más cines.*<sup>470</sup> Tot el quadre és una successió d’escenes que demostrarien que el cinema s’hi va a fer de tot, menys a veure pel·lícules. *Monterograff I* és una manifestació del que suposa pel teatre popular la popularització del cinema, que no havia estat rival mentre va ser una mera atracció tecnològica, però que comença a arrossegar multituds quan genera un llenguatge propi i el seu preu es fa assequible. Però el més interessant de l’espectacle és que intenta superar el desafiament incorporant l’enemic: durant l’espectacle s’inclouen projeccions cinematogràfiques. El quadre quart és un entreacte de varietés. Però el quadre cinquè, conegut com el quadre de “Las estatuas” està dedicat a honorar Pitarra, Colom, Casanova, Rius y Taulet, Clavé i Prim.<sup>471</sup> En aquest quadre hi ha una interpel·lació al millor del passat, a uns homes idealitzats que haurien de servir d’exemple en el present. Pitarra des de la seva posició de monument al final de la Rambla reivindica el teatre català i també l’aportació del Paral·lel,

---

<sup>469</sup> . Joaquín Montero, *Monterograff I*. Revista cinematogràfica en un acto, dividida en: Prefacio, dos cuadros, dos películas y entreacto de varietés. Con música del maestro Montserrat Ayarbe. Barcelona: Imprenta Bonavia y Durán – Boqueria, 20. Barcelona, 1914. Pàg. 8. Estrena: Teatre Soriano 23/10/1914.

<sup>470</sup> . Ibid., pàg. 9

<sup>471</sup> . Esdevindrà una constant en el teatre de Joaquim Montero, la reinvidicació de la història a partir de determinades figures del passat, escollides amb un curós detall al qual no és aliè, òbviament les seves opcions ideològiques i polítiques. En aquest sentit Montero es fa ressò des del Paral·lel i en l’àmbit de l’espectacle popular, una tendència de la historiografia catalana, de la qual n’és gran exponent Antoni Rovira i Virgili; no hem de descartar la possibilitat que Montero fos lector d’alguna de les seves biografies, com la de Pau Claris o Pi i Margall; vegeu si us plau, Jordi Casassas i Ymbert, *La fàbrica de les idees, op. cit.*, pàg., 57 i següents. D’altra banda és en aquesta direcció que hem d’entendre espectacles arevistats com el dedicat a Clavé i que comentem més endavant, en el punt dedicat a la revista.

PITARRA.- Al Principal traduccions,  
i a l'Espanol vodevil...  
¿No será més sencill  
xoplugar-se pels reconcs?  
Cap més refugi hi haurà  
per ell?

TITELLAIRE. Aquí'l defensem;  
som tres teatres que fem  
sols teatre català

PITARRA. Sí? Aont?

TITELLAIRE. Al Paral·lel

PITARRA ¿I hi va gent?

TITE. Ple cada dia (...) Son traiatos de titelles

PITARRA. Ninots. ¿Què dirà la gent?<sup>472</sup>

Per la seva banda Clavé proclama, tot dialogant amb l'obrer, que no falta diner sinó ganes d'invertir-lo per crear riquesa. Clavé llença diatribes contra els especuladors que s'aprofiten de l'esclat de la Guerra Gran i contra els excessos de les diversions com els toros.<sup>473</sup> Cal assenyalar la rapidesa d'aquest teatre en

---

<sup>472</sup> . Ibid., pàg. 33

<sup>473</sup> . Ibid, pàg. 32. Recordem aquí que un dels primer grans èxits d'Amichatis, gendre de Montero, al Paral·lel, *Los arlequines de seda y oro*, estrenada a l'Apolo era tota una diatriba en contra de les curses de braus que per bona part del progressisme català amb afinitats al món del partit radical, era una rêmora del passat i una manifestació de l'endarreriment espanyol. Vegeu si us palu, Amichatis, *Los arlequines de seda y oro. Drama en cinco actos, op. cit.* Estrenada al Teatre Apolo 18/1/1919, posteriorment féu temporada al Nou. De fet la fórmula de la peça no era gaire lluny dels melodrames habituals de l'Apolo que hem comentat en un punt anterior: S'explica la història del torero Lucero (interpretat per Juan Delor, Teatre Apolo/Lluís Zanón, Teatre Nou), encimellat per les seves gestes i després d'una "cogida" oblidat per tothom. El periodista Eugenio Luzbel (interpretat per Miguel Rojas, Apolo/Alfonso Arteaga, Teatre Nou, no cal dir *alter ego* d'Amichatis) l'adverteix que els toros el portaran al desastre personal, que són una manifestació de l'endarreriment nacional. Després de l'accident Eugenio acompanyarà la redempció del torero, a qui recomana la inversió en el camp, el treball dur, la dedicació als qui realment l'han estimat sempre i que no l'han abandonat després de la desgràcia; Encarna, per exemple, una cupletista que també abandona la seva feina "immoral", i que s'acabarà convertint en la seva dona. Final feliç, dura crítica contra l'Espanya de pandereta. A la fórmula del melodrama tradicional s'afegeixen, doncs, els importants ingredients d'un punt de partida basat en la realitat social espanyola i una voluntat de crítica i d'intervenció política sobre aquesta

traslladar a l'escriptura els grans temes d'actualitat. En aquesta segona temporada de revistes, representades la tardor de 1914 al Soriano, ja ha esclatat la Guerra Gran i el fet s'inclou en les rèpliques dels personatges com una dada que transforma el present i que s'intenta analitzar (en aquesta escena de les estàtues) des de l'experiència dels personatges històrics.

PRIM: contra la guerra de les màquines, un horror. Defensa la guerra que es fa amb el valor dels homes.<sup>474</sup>

Hauríem de posar en valor aquesta immediatesa de Joaquim Montero en les seves revistes: l'actor i clown bavarès, Karl Valentin, pare del cabaret alemany i una de les gran influències del jove Bertolt Brecht, jugava amb aquests elements en les seves propostes: combinació de música i incursió de l'actualitat política del dia a dia en els seus espectacles, amb una gran dosi d'humor.<sup>475</sup> També s'inclou una pulla contra la reforma fabriana de la llengua catalana que des de les recentment creades institucions de la Mancomunitat, com l'Institut d'Estudis Catalans, s'intentava imposar, aquell també era un tema d'actualitat. La normativització del català en curs es veia des de l'autoria del Paral·lel com l'operació de creació d'una llengua nova molt allunyada de la realitat d'un carrer que, precisament, aquests muntatges intentaven reflectir dalt l'escenari,

---

realitat (sense sortir mai de la intenció de fer un producte de consum massiu). L'obra conté una idea que també en *La Campana de Gràcia* o *El fill de la Marieta* (continuació de *Baixant de la Font del Gat* o *la Marieta de l'ull viu*): marxar al camp regenera, la ciutat és lloc de perdició o conflicte. L'obra fou un èxit aclaparador amb dues temporades al Paral·lel i una versió filmica, dirigida per Ricardo Baños el 1919, protagonitzada per la llavors estrella rutilant del cupletisme, Raquel Meller.

<sup>474</sup> . Ibid, pàg 35. La rèplica fa referència a la Primera Guerra Mundial, que havia esclatat uns mesos abans i havia horroritzat per la seva crueltat, basada en la nova tecnologia bèlica. Sobre l'horror de la guerra de "màquines": *Los jóvenes que fueron a las trincheras envejecieron años en cuestión de semanas precisamente porque comprendieron que todo aquello por lo que habían ido a luchar, todo en lo que habían creído, no era más que un mito; y el mito solo siguió siendo real para los maestros que vivían totalment fuera de la atroz realidad de la guerra. Pero los soldados no olvidaron la lección.* Philipp Blom, *La fractura*, op.cit, 2016, p.24.

<sup>475</sup> . Vegeu, si us plau, W. Stuart McDowell, "Acting Brecht: The Munich Years," dins AA.VV., *The Brecht Sourcebook*, Carol Martin, Henry Bial, editors, Abingdon: Routledge, 2000, pàgs, 71-83.

CASANOVA: contra els excessos de la llengua i les normatives que separen la llengua escrita de la parlada.<sup>476</sup>

I, finalment, Rius i Tauler: l'antic alcalde demana que Pich i Pon (l'alcalde radical corrupte) el visiti a peu d'estàtua per aconsellar-lo des de l'honestedat.<sup>477</sup>

*Monterograff 2*,<sup>478</sup> estrenada el setembre de 1914 al Teatre Soriano, és la continuació d'una sèrie que s'allargaria amb *Monterograff 3*<sup>479</sup> (Estrenada també al Soriano, 5/12/1914) i *Monterograffito*<sup>480</sup> (Soriano, 24/12/1914). Bé, no cal entrar en totes les peces perquè, com els títols indiquen, es tracta de la repetició d'una fórmula de gran acollida. Sí, però, que cal subratllar que la segona revista de la sèrie, *Monterograff 2*, incloïa, per primera vegada, una filmació integrada en la dramàtúrgia. L'espectacle s'inciava amb la projecció d'una mena de curtmetratge en el qual Joquim Montero es dirigia al port, on es vestia amb un vestit de bus i es submergia a les aigües del mar per tal de sortir-ne poc després amb el text de la nova revista. Acabada la pel·lícula sortia "l'autor", Joaquim Montero, trencant el teló del cinema (tota una metàfora de la voluntat d'imposar l'espectacle en viu sobre l'espectacle *projectat*):

AUTOR: De la mar en lo profundo  
hallé asunto; sólo quiero  
que aplaudís, como el primero

---

<sup>476</sup> . Joaquín Montero, *Monterograff 1*, *op. cit.*, pàg. 36.

<sup>477</sup> . Ibid.

<sup>478</sup> . Joaquín Montero, *Monterograff 2. Revista cinematogràfica còmico - lírica - satírica, en un acto, dividida en cuatro cuadros y tres películas*. Con música del maestro Montserrat Ayarbe Barcelona: Imprenta Bonavia y Durán – Boqueria, 20, 1914. Estrena: Teatre Soriano 19/11/1914

<sup>479</sup> . Joaquín Montero, *Monterograff 3. Revista cinematogràfica còmico - lírica - satírica, bailable, en un acto y ocho cuadros*. Con música de los maestro Montserrat Ayarbe y Casiano Casademont. Barcelona: Imprenta Bonavia y Durán – Boqueria, 20, 1914. Estrena: Teatre Soriano 5/12/1914.

<sup>480</sup> . Joaquín Montero, *Monterograffito . Pasillo còmico en un acto*. Con música del maestro Francisco Montserrat Ayarbe, Barcelona: Imprenta Bonavia y Durán – Boqueria, 20, 1915. Estrena: Teatre Soriano 24/12/1914.

el Monterograff segundo”<sup>481</sup>

El quadre segon és una crítica política a l’ajuntament de Barcelona:

CABALLERO.-La alcaldia es en conciencia  
casa del pueblo ¿què pasa?  
yo para entrar en mi casa  
no debo pedir licencia.<sup>482</sup>

Una altra vegada reclamem l’atenció del lector d’aquest estudi. La combinació dels llenguatges del cinema i del teatre en un espectacle en viu, tot integrant el cinema en la dramaturgia teatral és molt innovadora en aquell moment. Recordem que no serà fins a la segona meitat dels anys vint, aproximadament deu anys després d’aquests muntatges de Montero, quan Erwin Piscator introduirà el cinema en els seus muntatges.<sup>483</sup>

Fins i tot un alcalde virtuós i honest resulta ser un boig que cal tancar. En el quadre tercer apareixen les estàtues. Aquesta vegada: Pi i Margall, Verdaguier, Pau Clarís, Manelic, Miguel Servet. Els discursos polítics, la tesi de l’autor, es reparteix entre les figures homenatjades, tal i com s’esdevenia en les obres o revistes anteriors. És latent un catalanisme encès que entén que Catalunya mereix un tracte diferent. La metàfora de les flors d’Espanya que recita Pi i Margall, *Però doneu a cada flor lo que necessita...*<sup>484</sup> (que és una defensa encesa de la diversitat, regional/nacional) de l’Estat espanyol. Servet clama contra la intolerància i reivindica la seva catalanitat, defensada per Pompeu Gener, i Pau Claris demana el ressorgiment del caràcter català i reclama pau i treball per esdevenir el model d’Espanya,

---

<sup>481</sup> . Joaquín Montero, *Monterograff 2.*, pàg. 5. El fragment esmentat es conserva a la Filmoteca de Catalunya i va ser exhibit a l’exposició sobre el Paral·lel, *El Paral·lel 1894-1939 Barcelona i l’espectacle de la modernitat*, Comissariada per Eduard Molner i Xavier Albertí al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que es va poder veure entre els mesos d’octubre de 2012 i febrer de 2013.

<sup>482</sup> . Ibid., pàg. 18

<sup>483</sup> . Vito Pandolfi, *Història del teatre*, Vol II, Barcelona: Institut del Teatre, 1990, pàgs. 285-291.

<sup>484</sup> . Ibid., pàg. 34

PAU CLARIS.- En canvi veig catalans  
sense pàtria ni consciència  
que amb la seva intransigència  
li fan mes mal que els tirans.<sup>485</sup>

En època de conflicte social Montero demana pau social, moderació als extrems polítics. Sorprèn la presència tan important de la política, l'alliçonament, fins i tot doctrinari, en unes revistes que, de fet, són obres obertament comercials. Cal suposar que hi havia un públic sensible a aquest tipus de teatre que no defugia la crítica política, especialment pel que fa a la gestió municipal, però també, com podem veure, a molts altres aspectes de la vida política nacional i internacional. Per a Montero, i com veurem més endavant també per a Amichatis, Catalunya disposa d'un passat amb grans figures on emmirallar-se, un passat amb homes gloriosos que van deixar la petja que caldria seguir.

Òbviamment la fórmula Montero s'esgota i l'any 1918 es veu obligat a marxar a Madrid, abans però passa per l'Excelsior (1916), on farà d'actor i de director artístic, i el Còmic (1917), i pronunciarà una conferència interessant l'abril de 1916, davant l'Associació Montero, on defensa la protecció institucional del teatre català per part dels homes de la Lliga Regionalista.<sup>486</sup> De Madrid el rescataria l'amic Josep Santpere que li encarrega l'obra amb la qual inaugurarà la temporada de vodevil del Teatre Nou 1919/1920, *Les temptacions de Santpere o el vodevil a través del temps*, una peça no editada que esdevindrà un muntatge que torna a contenir molts elements de la sèrie dels *Monterograff*. Més endavant estrena *Telón de anuncios* en col·laboració amb Amichatis (el seu gendre). Es tracta d'una "Revista satírica, lírica, ballable en vuit quadres", estrenada al Teatre Victòria, dirigida i interpretada per el mateix Montero, un producte que continua la tradició iniciada amb els telons escrit a quatre mans amb Amichatis, amb qui escriuria 10 peces, entre 1920 i 1923; Totes les col·laboracions dramàtiques amb Amichatis s'estrenarien al Paral·lel.

---

<sup>485</sup> . Ibid., pàg. 30

<sup>486</sup> . Just Arévalo i Cortès, *op.cit.*, pàg. 158.

Montero, però, com dèiem més amunt, serà ben vist des de l'origen del seu teatre per "l'establishment" de teatre català, que té un dels seus feus al Romea. Com hem vist en la defensa de l'artista per part de la *Revista del Teatre Català* al seu retorn de les Amèriques (1913), la defensa del teatre "en català", dins i fora dels escenaris –tot i que a la seva producció hi ha una importantíssima presència del castellà, idioma predominant al Paral·lel fins a la dècada dels vint del segle passat- li farà captar benevolències que ens fan entendre la seva contractació, primer com a actor còmic, i després com a dramaturg i director d'escena per part del Teatre Romea, bastió pràcticament inexpugnable a la producció dramàtica del seu gendre Amichatis, un altre "gran" del Paral·lel. Montero aniria ocupant un espai cada vegada més gran en els cartells del Romea (al costat de Josep Maria de Sagarra i Josep Maria Folch i Torres). La companyia del teatre català que administrava Josep Canals al Romea li arribà a estrenar trenta-vuit peces en nou anys, vint-i-set de les quals originals.<sup>487</sup>

*Per Catalunya*<sup>488</sup> (1921) insistia en la fórmula dels "telons" però ara fent una gira turística per tot l'imaginari català romàntic i patriòtic (del Pi de les Tres branques a Ribes de Fresser i acabant a Barcelona). Incloïa números musicals i de ball, tot plegat amanit amb molt d'humor, però un humor blanc, sense les grolleries i llicències que admetia el vodevil. Ara des del Romea, Montero es disposava a crear i exhibir un seguit de productes netament populars i en català, orientats a eixamplar la base d'espectadors del teatre en català però dins d'un codi moral més restrictiu que el que operava a l'avinguda del Paral·lel.

*Clavé* (1923),<sup>489</sup> estrenada encara a l'Espanyol, és una dramatització de la vida del músic i polític republicà Josep Anselm Clavé que, prenent com a pretext la vida del prohoms, serveix a Montero per a propagar, un cop més, les seves idees. Es tracta d'un muntatge amb estructura de revista i que dialoga des

---

<sup>487</sup> . Ramon Batlle i Gordó, *Quinze anys de teatre català*, Barcelona: Institut del Teatre, 1984. Pàgs., 181-191

<sup>488</sup> . Joaquim Montero, *Per Catalunya*, Colecció de postal catalana amb anècdotes intercalades dividides en 3 quadres. Música del mestre Perez Martinez, manuscrit inèdit dipositat al MAE.

<sup>489</sup> . Joaquim Montero *Clavé. Narració popular, anecdòtica, de la vida d'un gran ciutadà, en quatre actes, dividits en dotze quadros*. Barcelona: *Escena Catalana* núm. 130, 1923. Estrenada al Gran Teatro Español 19 de maig del 1923.

del present amb el passat representat per diversos personatges. Clavé (interpretat per Montero) és un home modèlic, moralment íntegre. Es correspon amb als personatges masculins “bons” que apareixen en la literatura del Districte V, específicament en la literatura d’Amichatis per exemple, com a portaveu del referent a seguir, perquè, tot i que l’obra s’ambienta al XIX, i té molt a veure amb la literatura dramàtica realista ambientada al Barri Xino: la primera anècdota tracta la moral de les relacions home-dona: la relliscada de la Tereseta, que s’estima Clavé però es deixa “perdre” per un senyoret de casa bona i acaba en un bordell.

Apareix Abdó Terrades, saludat per Clavé que el coneix; *L’apòstol de la democràcia. El republicà!*.<sup>490</sup> L’obra s’estrena al maig de 1923, només uns mesos abans del Cop d’Estat de Primo de Rivera al setembre del mateix any: el descrèdit de la monarquia era absolut després dels episodis de corrupció al Marroc vinculats a la família reial espanyola,<sup>491</sup> i al Paral·lel republicanisme és sinònim de democràcia –com anem veient al llarg d’aquest estudi, però especialment en obres com *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l’ull viu*; obres líriques com la *La legió d’honor* i tants i tants altres grans èxits del Paral·lel. En qualsevol cas Montero rescata l’arquetipus del personatge quan li fa dir a Clavé, *Jo juro que he de consagrar tota la meva vida per treure els treballadors de la taverna!*.<sup>492</sup> Demòcrata i republicà però no un revolucionari esbojarrat i partidari de la força (com era el representat per l’anarquisme). Fa tornar, per exemple, a uns obrers la caixa robada a l’amo.

L’obra es fa ressò del primer màrtir del republicanisme Francesc de Paula Cuello. Un personatge secundari canta totes les glòries catalanes del segle XIX, Milà i Fontanals, Martí i Eixalà (dret), Coll i Uchí (literatura), Cubí, Balmes, Bofarull; i també, és clar, Pitarra, presentat com a fundador del teatre català: *Si Catalunya té història, té poesia, té música, té herois propis i pròpia llengua, per*

---

<sup>490</sup> . Ibid., pàg. 6

<sup>491</sup> . Josep Termes, *op. cit.*, pàgs. 310-315. Vegeu també el capítol “El rey la Dictadura y el Dictador” dins José Luis Gómez Navarro, *El régimen de Primo de Rivera*, Madrid: Cátedra, 1991, pàgs. 101-149.

<sup>492</sup> . Joaquim Montero *Clavé, op. cit.* , pàg 8



*cantar-los, per què no ha de tenir teatre? Teatre propi! Teatre d'ella.*<sup>493</sup> També s'esmenta Víctor Balaguer.

La família de la Tuietes i el Quim és un model de menestralia catalana. El pare republicà claveria i el fill, revolucionari, vol anar més enllà; acabar amb tots els privilegis. Finalment, Clavé mor al costat de la seva filla i de la dona que sempre el va estimar (ja redimida i convertida en infermera). Agonitzant diu: *Eduqueu el poble! Honreu Catalunya! Que no mori com jo la meua obra!*<sup>494</sup> La decoració es transparenta i apareix el monument a Clavé i l'orfeó català mentre l'orquestra entona *Les Flors de maig*.

Joaquim Montero va intervenir en unes 130 produccions escèniques, més d'un centenar de factura pròpia i unes vuitanta-cinc en llengua catalana. Va dedicar la seva vida completament al teatre, però la seva contribució a la revista del Paral·lel va ser fonamental per tal de poder parlar d'un gènere que es configura al Paral·lel amb uns trets específicament genuïns que pertanyen a una cultura escènica popular pròpiament catalana. Per tot plegat podem parlar d'una figura cabdal en el Paral·lel de les quatre primeres dècades del segle XX.

La revista del Paral·lel va tenir, però, un altre gran personalitat sense el concurs de la qual no podríem fer el relat del gènere a la gran avinguda dels teatres de Barcelona, Manuel Sagrañes i Albert.<sup>495</sup> Sagrañes es va introduir en els cercles teatrals populars de Barcelona en els mateixos anys en què sovintejava la bohèmia del Bar del Centro. En aquells anys simultaniejava feines com a “cap de claca” a l'Alcázar Español<sup>496</sup> del carrer Unió o en el món dels toros a la plaça de la Barceloneta, on feia d’“home alfalfa”.<sup>497</sup> Com hem comentat més amunt, al

---

<sup>493</sup> . Ibid., pàg. 13

<sup>494</sup> . Ibid., pàg. 27

<sup>495</sup> . Manuel Sagrañes i Albert (1891-1943?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 683.

<sup>496</sup> . En aquell moment la sala ja tenia com a director artístic a Ferran Bayés, com recorda Lluís Capdevila a les seves memòries, *De la Rambla a la presó, op. cit.*, pags. 268-269.

<sup>497</sup> . “L'espectacle” consistia en situar un home literalment folrat d'alfals lligat a un pal al centre de la plaça que els jònecs es menjaven fins que el mateix rossec dels animals descobrien l'individu i li permetien la fugida, amb el perill que els animals l'investissin. Sobre la carrera de

Bar del Centro, el jove Sugrañes va tenir com a companys de bohèmia molts dels dramaturgs que després van treballar al Paral·lel en les produccions que el mateix Sugrañes endegaria: Amichatis, Lluís Capdevila, Manuel Fontdevila, Joaquim Montero, Brauli Solsona o Francesc Madrid, entre d'altres, i un joveníssim Alady que en les seves memòries el recorda,

Jo havia vist en Sugrañes per primer cop aquells dies de la meua bohèmia malaltissa. Va ser quan anava amb en Benignani a acréixer la colla de la claca de l'Alcázar Español, el music-hall del carrer de la Unió, a trenta passes de la Rambla. En Sugrañes n'era el cap. Era un home del que anomenàvem "de ferro", això que en castellà anomenen un *echao p'alante*, un fatxada i un conquistador. Aleshores en Sugrañes no era ningú... Va arribar en Ferran Bayés al Principal amb les seves revistes esplendoroses, i la personalitat del Manolo va canviar. Ja se'l veia per la Rambla, pel Lion d'Or, per El Gato Negro, amb uns altres vestits i uns altres aires. Se'l veia amb en Bayés, se'l veia fent-se amb les estrelles de París, se'l veia com un boig darrera les noies del "ballet". En morir Ferran Bayés, ell se'n va declarar el continuador. Se'n va anar al Paral·lel... i en va ser el rei. Va estrenar aquelles revistes famoses *Kisme*, *Yes-Yes*, *Not-yet*. Ja s'havia convertit en el gran productor! Durant un cert temps no es va parlar més que d'en Manolo Sugrañes. Cinc anys ben llargs va mantenir el poder i va ensenyorir-se del Paral·lel. Va continuar bevent sense mesura conyac i més conyac. (...) Va saber auxiliarse de bons escriptors i de bons músics, de bons escenògrafs i modistes. Feia molts viatges a París i se n'emportava quadres sencers, que comprava i després explotava.<sup>498</sup>

Com recorda Alady, Sugrañes va fer de cap de claca també al Teatre Principal on s'hi feien les revistes de l'empresari Ferran Bayés, qui el va adoptar

---

Sugrañes com a torero es pot llegir un divertit article a *Merdia*, recollit a Jaume Passarell, *Bohemis, pistolers anarquistes i altres ninots*, op. cit., pàg. 56.

<sup>498</sup>. Carles Saldanya Beut, op. cit., pàg. 221.

com a home de confiança i el va formar com a productor. Bayés fou un home clau en la introducció del cosmopolitisme en l'escena popular catalana; en el seu entorn immediat també hi tenia un jove Joan Tomàs, que amb el temps esdevindria el comentarista de referència de music-hall i circ de la Barcelona d'entreguerres.

Efectivament Ferran Bayés fou el pioner. El productor arrendà el Teatre Principal, convertit en "Principal Palace", després del seu incendi i reconstrucció (1915-1919)<sup>499</sup> i hi estrenà *Chófer al Palace*<sup>500</sup>, una revista que seguia els patrons de la *revue* francesa, concretament del Folies Bergère de París i que va tenir vida fora de Barcelona<sup>501</sup>; *Chófer* comptaria amb la participació d'artistes internacionals com ara Sacha Goudine, ballari procedent dels *Ballets Russos* de Diàguilev, o tota una jazz band de músics negres importada des de París. En les revistes produïdes per Bayés les estrelles internacionals no feien aparicions ocasionals sinó que formaven part del cos principal de l'oferta de l'espectacle.<sup>502</sup> Sens dubte tot plegat és símptoma de dues coses; l'elevació del poder adquisitiu d'un sector del públic barceloní i català que cercava un espectacle popular de format més gran i elegant i en segon lloc la internacionalització del consum cultural a la ciutat de Barcelona com a conseqüència de la Primera Guerra Mundial: de la mateixa manera que la prostitució esdevingué més sofisticada, i

---

<sup>499</sup> . Carme Tierz i Xavier Muniesa, *op. cit.*, pàg. 300.

<sup>500</sup> . *Chófer al Palace* s'estrenà el 30 d'abril de 1920, *La Vanguardia*, 30/4/1920, pàg. 14.

<sup>501</sup> . Dru Dou Dougherty y Maria Francisca Vilches de Frutos , *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Madrid: Fundamentos, 1990, pàgs. 95. Després de l'èxit del muntatge a Barcelona la revista s'estrenà a Madrid amb el títol de *¡Chófer...a Rosales!* a l'Ideal Rosales l'1 de gener de 1921 i arribà a les 101 representacions. Santiago Rusiñol va escriure la versió castellana de la revista, Josep C. Laplana, *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pàg. 444.

<sup>502</sup> . Merche Mar, la coneguda vedette de El Molino, parla sobre el personatge de Bayés en el seu llibre de memòries, com un dels orígens del music-hall a la ciutat de Barcelona, "se movía en los mejores niveles, y con sus espectáculos triunfaba en el Alcázar Español o en el Eden Concert, y del Eden al Principal Palace. Se trataba de un hombre que pasó a la historia del espectáculo de Barcelona porque tenía un extraordinario empeño de superación y toda una veterana tradición del mundo del espectáculo familiar, añadido a una considerable fortuna económica. Viajero incansable al extranjero, copiaba o contratava los mejores números que suponían éxito en cualquier lugar del mundo, y así se pudo traer a Barcelona las actuaciones de artistas de la categoría de Turcy o Damia y de la rubia Parisy o Tikanowa, sin olvidarse de la danzarina inglesa Lake y la atracción Towas y D'Jorlys del "zig-zag", que causaba furor en todo el mundo". Merche Mar, *El Molino. Historias de una vedette*, Barcelona: Arcopress, 2006, pàgs. 32-33.

aparegué el consum d'un alcohol més refinat –champagne, whisky i *cocktails*-, o proliferà la cocaïna, i es practicava el joc d'atzar, també s'elevà el llistó del consum d'oci cultural.<sup>503</sup> És en aquest context que cal situar la primera difusió del jazz<sup>504</sup> –d'altra banda, un fenomen a tota Europa vinculat a la intervenció nord-americana a la Primera Guerra Mundial-, que estaria molt relacionada, en el seu primer moment, amb l'espectacle del music-hall. L'anunci a cartellera de *Chófer al Palace* a *La Vanguardia* no deixa lloc al dubte sobre els seus referents: *gran Revue y gran espectáculo completamente al estilo de los que con tanto éxito se presentan en el FOLIES BERGERES de París, WINTER GARDEN de Nueva York y PALACE de Londres*.<sup>505</sup> I més endavant la nota de premsa, el dia de la seva estrena tampoc deixa marge al dubte sobre les pretensions de l'espectacle,

En la «Revue» para la interpretación de los principales personajes, han sido contratadas artistas francesas, rusas é inglesas de renombre, que en espectáculos idénticos al que ofrece el Principal Palace han sido aclamados en París y Londres, tales como el gran bailarín ruso, digno émulo de Nijinsky, Sacha Goudine, la bailarina acrobática Mado Minty, la escultural bailarina caucásica Tikanova, las cantantes franceses de opereta Huguette Dawis-, Andree Berril é Yvonne Aimee, la excéntrica francesa Loulou Hogobouruy la excéntrica inglesa Cherry Constans y la gommeuse francesa Helene Nalor y como marco de este cuadro brillante desfilaran por el escenario del Prinicpal Palace cuarenta bailarinas francesas, cuarenta inglesas y cuarenta españolas, formando en total con un cuadro de artistas catalanes, un conjunto de 150 artistas, para los que han sido adquiridos 300 trajes de Mme Rasini, directora del Ba-ta-clan y 150 de Max

---

<sup>503</sup> . Ja hem esmentat el llibre de Paco Villar, sobre el Barri Xino, *op.cit.*, p.85 que de fet recull informació de Marcelino Moreta *Historias de Barcelona*, Barcelona: Ediciones Literarias y Científicas, 1971.

<sup>504</sup> . Jordi Pujol Baulenas, *Jazz en Barcelona 1920-1965*, Barcelona: Almendra Music S.L., 2005, la referència la tenim en el primer capítol del llibre, on precisament es vincula la penetració del Jazz a Barcelona de la mà dels espectacles de revista: “El music-hall i las jazz-bands”, pàg. 22.

<sup>505</sup> . *La Vanguardia*, 13/4/1920, pàg. 11

Beldy, el conocido modisto del Folies Bergeres de París, habiéndose encargado de la confección de 18 decoraciones maestros de la escenografía tan famosos como Mauricio Vilumara y Salvador Alarma y escenógrafos tan inteligentes como los españoles Colmenero y Morales, y los franceses Desclos-Maniaux Tal es, resumido muy concretamente, el espectáculo que la empresa del Principal Palace ofrecerá al público de Barcelona, para acrecentar la fama bien adquirida de que su coliseo no solo es el principal music-hall de España, sino que está a la altura de los mejores del extranjero.<sup>506</sup>

És en aquest context, elaborant aquest tipus d'espectacles i en la figura que avui en diríem d'ajudant o d'assistent de producció, o fins i tot com a productor executiu, que Manuel Sugrañes es va formar,<sup>507</sup> bàsicament aprenent a importar de París allò que podia triomfar també a Barcelona, i aplicant un “criteri d'adaptació” -que hauríem d'entendre, com veurem més endavant, que seria *fonamental* per a l'èxit d'aquestes propostes en el context del Paral·lel. El mateix estiu de 1920 Sugrañes iniciava la seva carrera com a productor de

---

<sup>506</sup> . *La Vanguardia*, 29/4/1920, pàg. 15. El muntatge es va representar al Palace fins el 18 de juliol del mateix any, després de 105 representacions. El 7 d'octubre es reposà i l'espectacle es va estar en cartell fins el diumenge 21 de novembre i els decorats i vestuaris es van aprofitar per tornar a muntar l'espectacle a l'Apolo (amb una altra companyia d'artistes perquè la troupe original marxava a Madrid al teatro Rosales), on substituiria la revista *Chófer al Apolo!*, que escalfava motors fins a la recepció de les escenografies i vestuaris de *Chófer al Palace!* que venien del teatre de la Rambla.

<sup>507</sup> . *Manuel Sugrañes y Fernando Bayés, desde Barcelona, habían aprendido juntos el arte de hacer revistas de una forma muy simple: viajar hasta París y ver algunas cuantas representaciones, contratar varios cuadros con decoraciones, indumentaria y música y rellenar lo alquilado con algún entremés o sketch dando el encargo a algún escritor local. Para el cuerpo de baile había una maestra y tanto Sugrañes como Bayés se encargaban de dar ritmo y continuidad a la revista.* José Montijano Ruiz, *Historia del teatro olvidado, la revista (1864-2009)*, Granada: Universidad de Granada, 2009, pàg. 94. Montijano menysté la dimensió de la intervenció per part dels dramaturgs del Paral·lel que col·laboraren en la trajectòria de producció de Sugrañes, que contractà els serveis d'escriptors com Josep Maria de Sagarra, Francesc Madrid, Brauli Solsona, Joaquim Montero, Màrius Aguilar, o el mateix Amichatis, que va escriure algunes de les primeres revistes de Sugrañes al Paral·lel. Corroborar la informació un reportatge de Manuel Fontdevila, “Esbozo de una información teatral: el teatro y las revistas”, dins *Color*, núm. 7, 15/4/1922. Bayés feia contínues excursions a París i Londres on comprava quadres de revistes a les quals afegia, *escenas nuevas y telones cortos que confía a comediógrafos hábiles –Rusiñol, Montero, Amichatis, etc..*

revistes independent i presentava al teatre Apolo del Paral·lel, *¡Eh, al Apolo!*, un muntatge que volia ser imitació de la revista del Principal Palace però a preus populars.<sup>508</sup>

Del Principal deriva doncs, la revista de gran format amb voluntat cosmopolita del Paral·lel, però també, i això és molt important, deriva la formació d'una mirada que serà especialment crítica envers a la mateixa producció de revistes del Paral·lel perquè, bàsicament, es fixarà en els estàndards de qualitat internacionals de màxim nivell. Aquest mirada s'expressarà principalment en les veus del periodista Joan Tomàs, col·laborador de Bayés, i de Sebastià Gasch, deixeble de Tomàs. Sobre tot això en parlem a bastament en el capítol dedicat a la Mirada de la revista *Mirador* sobre el Paral·lel.

Simultàniament al desembarcament al Paral·lel d'aquest format de revistes, al mateix novembre de 1920 es reestrenava al Teatre Nou, i per la companyia de Josep Santpere, *L'hora blava del districte V*,<sup>509</sup> subtitulada *Revista vaudevillesca barcelonina amb un acte dividit en un prolec i cinc quadres*, un híbrid de revista i de vodevil ambientat en els ambients on tenien lloc els drames realistes del Districte V. Hi desfilen tota la fauna del carrer Nou de la Rambla, tots els personatges típics, prostitutes, macarrons, pagesos de poble, mestres d'acadèmia de cant i ball per a xfregones que volen fer carrera d'artista, freqüentadors de caus de joc, etc. El muntatge fins i tot inclou una presència d'un obrerisme *assenyat* –que es volia com a contrast amb la violència social que en aquests moments es vivia a Barcelona- i que segurament es deguda a la participació de Joaquim Montero:

OBRERS.-“L'hora blava s'ha acabat

L'hora roja ja comença.

Goiteu l'excelsa ciutat

---

<sup>508</sup> . De fet l'anunci en cartellera de la revista que substituï *¡Eh, Al Apolo!*, *¡Chófer, al Apolo!*, es feia sota un nom transformat del l'Apolo de tota la vida “Teatro Apolo - Popular Palace”. *La Vanguardia*, 13/11/1920, pàg. 7.

<sup>509</sup> . Amichatis i Manuel Fontdevila, *L'hora blava del districte V. Revista vaudevillesca barcelonina amb un acte dividit en un prolec i cinc quadres*. Barcelona: Cortel, 1920?.

que de son somni es desvetlla.

¡No viu sols pel pecat!

¡El treball és sa grandesa!<sup>510</sup>

Així durant un temps conviuen al Paral·lel, com a mínim, dos tipus de format de revista, una que té el seu origen en les fórmules proposades per Montero, amb un caire molt més humil, més costumistes, deutores de l'àmbit barceloní i català, i les altres que responen a l'intent d'imitar la gran revista internacional. Tot i que, com veurem, aquestes, malgrat l'aire cosmopolita que pretenen respirar, també tindran la marca indeleble del Paral·lel. En la direcció d'aquest tipus de revista més centrada en Barcelona i el costumisme Montero no estava sol. Cal esmentar també el gran èxit de la revista del Teatre Còmic, *Que és gran Barcelona!* (estrenada el 8 de juliol 1922) de Manuel Fernández, un actor de la companyia del teatre Còmic. Es tractava d'un muntatge que girava al voltant de la cura extraordinària que aconseguia el pagès Nandu, interpretat per l'actor Pepe Marquès<sup>511</sup>, malalt de neurastènia, en contactar amb la bulliciosa vida frívola barcelonina.<sup>512</sup> Aquest és un personatge sovintejat a l'escena del Paral·lel i que respon a l'estereotip basat en la figura del pagès de comarques que baixa a Barcelona i al·lucina amb tot allò que ofereix la modernitat de la ciutat, però especialment amb l'espai de transgressió respecte a la moral catòlica tradicional que suposa l'oferta d'oci de l'avinguda dels teatres de la ciutat.<sup>513</sup>

---

<sup>510</sup> . Just Arévalo i Cortés, *op. cit.*, pàgs. 205-207. Montero, sogre d'Amichatis, hauria col·laborat en la redacció d'aquests versos, que s'avancen al que després veuríem en obres com *Clavé*, que hem comentat més amunt. Al voltant de la peça Quim Torra, biògraf de Manuel Fontdevila, coautor de la revista, en subratlla l'humor, cita el diàleg conjugal d'una escena, al voltant d'una situació d'engany i enxampada, i afirma, *No era teatre, eren pel·lícules parlades, realistes. La qüestió era escriure comèdies cinematogràfiques, realistes, d'acció ràpida. Com les screw ball americanes. Res de filosofies ni discursos, al gra, al gra, força episodis, força acció, força colors i llums, força dones perdudes i pagesos plastes i enamorats. Humor i drama. Així es va aconseguir que el català regnés al Paral·lel en lloc de Lerroux.* Quim Torra, *Un bohemí al cabaret del món*, *op. cit.*, pàg. 122.

<sup>511</sup> Josep "Pepe" Marquès (Barcelona, 1879 - ?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 658.

<sup>512</sup> . Carles Rubio i Amich recuperà el tema i el personatge a *La tornada del Nandu* al Còmic estrenada el 28 de desembre del mateix 1922; vegeu Joaquim Molas i Enric Gallén, "La literatura popular i de consum" *op. cit.*, pàg. 322. De l'èxit de la revista de Fernández també en parla Sebastià Gasch al seu llibre sobre El Molino, Sebastià Gasch *El Molino*, *op. cit.*, pàg. 47.

<sup>513</sup> . Parem atenció amb aquest estereotip del pagès desconcertat enmig de la ciutat que veiem escenificat per primera vegada al Paral·lel perquè la fórmula farà fortuna. Es tracta d'un

Sugrañes encara va presentar al Teatre Principal la revista *Vell i Nou - Palace revue* el novembre de 1923<sup>514</sup> –amb la col·laboració de Manuel Fontdevila en els textos- i una altra vegada a l’Apolo la revista *I. K...?* (1924). Però la seva petjada al Paral·lel la deixaria al Teatre Còmic, on, durant uns cinc anys estrenaria tot un seguit de revistes que es convertirien en èxits absoluts de l’avinguda dels teatres. El primer dels quals *Ric-Ric*<sup>515</sup>, estrenada a la temporada d’estiu de 1924, que anunciava la presentació per primera vegada a Espanya del truc més famós del món, *Camaleon Spectacle*. Estrenada posteriorment, la revista *Kiss-me*, escrita per Amichatis (amb la col·laboració del mateix Sugrañes) emanava tota la professionalitat del productor: elegància i refinament mai vistos al Paral·lel, vestuaris i decoracions de luxe importats (Max-Weldy de París i també del taller Batlle-Amigó<sup>516</sup> de Barcelona), però al mateix temps un cocktail de números de ball i música, on es barrejaven els fragments d’opereta, el cuplet, alternats amb els balls de moda com el foxtrot i el *one-step*; també hi era present l’actualitat i la revista es feia ressò de l’esclat d’esports com el futbol (*A França i la Meca a Cuba i a Gijón (...) tots saben que el Barsa d’Espanya és campeón*<sup>517</sup>), al costat de breus diàlegs dramàtics de tipus sainetes que s’intercalaven entre els quadres fastuosos que volien assimilar la proposta dels referents internacionals que volia emular. L’anunci en cartellera a *La Vanguardia* posa l’accent en la presència d’artistes internacionals, com en el casos de les revistes de Bayés al Principal:

---

personatge que amb diferents estètiques perdurà fins ben entrat el segle XX, es convertirà en personatge cinematogràfic amb actors com Paco Martínez Soria i serà l’estereotip del qual beuran humoristes tan diferents com Gila, Marianico el corto, Fernando Esteso o José Mota. L’estereotip respon a la supremacia dels valors urbans per damunt dels rurals, entesos aquests darrers com a sinònim d’endarreriment respecte a la marxa de la civilització.

<sup>514</sup> . *La Vanguardia*, 22/11/1923, pàg. 10

<sup>515</sup> . *La Vanguardia*, 5/7/1924, pàg. 3

<sup>516</sup> . Ramon Batlle i Gordó (Barcelona, 1894-1973) i Emili Amigó i Castelltort (Gràcia, 1870 - Barcelona, 1934). Vegeu un resum de l’activitat del taller d’aquests dos socis a l’apèndix biogràfic d’aquest estudi, pàg. 617.

<sup>517</sup> . Amichatis i Manuel Sugrañes, *Kiss-me. Revista en dos actos y 37 cuadros*. Barcelona: Publicacions Ràfols, Biblioteca Teatral, 8 (s.d.), pàg. 33. Estrena al Teatre Còmic, 19 de maig de 1925.



KISS-ME (bésame o petonejam—embrasse-moi)  
Colaboran en la interpretación 112 artistas internacionales,  
112, y las grandes vedettes ZOIGA et GENIA, bailarines  
del Folies Bergere et Casine de París. TOMMY WOOD,  
el danseur negro, el fenómeno acrobático que ha sostenido  
un año el interés parisino en la super-revue del Moulin  
Rouge de París. LYDIA FRANCIS, la artista francesa  
preferida del público de revues. THE MAURYS.  
AMALIA PALAU. BONETTI<sup>518</sup> LA PERLA GRIS,  
BALDOMERITO, J. SERRA, S. SIERRA. Primeras  
bailarinas. M. NAVARRO, H. Arcos, Nenita. A Rubio, R.  
Junqueras, Wardini, O. Arias, L. Salazar, C. CONRADI,  
H. ALVAREZ, 20 excéntricas Girls de Londres. Sastrería  
escénica: 110 modelos MAX-WELDY, 110 (ateliers 18,  
rué Saulnier, París); 525 costumes des ateliers  
CAMALEÓN, 525 (rue Saint Lazare, 94, París); 150  
toilettes de Manuela Capistro (Conde Asalto, 33,  
Barcelona); 300 trajes de Mme. Leanette et Paquita  
Martínez, directores de los talleres de moda del teatro  
Cómico; 34 decoraciones nuevas, 34, de los maestros  
escenógrafos señores Juan Morales, Batlle y Amigó,  
Brunet y Pous, de Barcelona, y Berthet et Decand, del  
Folies Bergere y Casino de París; maquettes de  
BERTIN.<sup>519</sup>

Així es configura un producte sense missatges, ni transcendència, ni cap complicació, en el qual el més important és la música, la presentació luxosa, i la bellesa de les *girls* i les vedettes. Tal i com expressa un mateix personatge de la revista:

---

<sup>518</sup> . Manuel Morató i Bonet, “Bonetty” (Barcelona, 1896- ?) Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi pàg. 622.

<sup>519</sup> . *La Vanguardia*, 19/5/1925, pàg. 16.

SERRA.- El món està tip de rumiar i demana revistes: coses velles vestides de nou; xistos de taula de cafè, cuplets, tot ben embolicat amb molts bitllets de Banc! Créguim, jove. Ara, al teatre la gent no va pel nom d'un autor...El millor anunci és dir que una decoració ha costat mils de pessetes...El públic vol anar al teatre a pair bé el sopar i a veure coses que alegrin la vista. Per això veurà aquí a moltes dones amb molt poqueta robeta. És això la revista.<sup>520</sup>

En aquestes línies de diàleg s'hi nota la mà d'Amichatis i la seva permanent reivindicació de la figura de l'autor. De fet ell no s'estrenava en el gènere amb aquesta col·laboració amb Sugrañes, sinó que ho havia fet amb el seu mentor Bayés a qui va acompanyar a París per a contractar números de revista (1921) i després va escriure –parem atenció: amb Santiago Rusiñol!- *Oooh! La Revue*, encara al Principal Palace; *Bric-à-Brac*, també de la seva autoria, ja no es podria estrenar al Principal per un segon incendi del teatre i la revista es va muntar al Teatre Goya i després al Victòria. En aquest darrer teatre Amichatis també havia estrenat la revista *Pim-pam-pum* (octubre de 1922). Així doncs, quan es produeix la trobada entre Amichatis i Sugrañes, el primer ja tenia una trajectòria en el gènere. De fet, tenint en compte els seus èxits en altres gèneres –havia estat el “creador” del subgènere del drama realista dels baixos fons, com hem vist, i havia viscut l'èxit rutilant del drama vuitcentista, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* (1922), que analitzem en el capítol següent d'aquest estudi- Amichatis era, de lluny, l'autor més sol·licitat de l'avinguda del Paral·lel. Però tot i els precedents i l'èxit de la primera experiència –*Kiss-me* va fer 587 funcions i va estar en cartell entre el 19 de maig de 1925 i el 8 de març de 1926<sup>521</sup>- alguna cosa deuria passar entre productor i autor, perquè no van tornar a treballar junts durant els propers quatre anys, fins a *Olé! Olé!*, estrenada el setembre de 1929 també al Teatre Còmic.<sup>522</sup>

---

<sup>520</sup> . Amichatis i Manuel Sugrañes, *Kiss-me*, op. cit., pàg. 17.

<sup>521</sup> . *La Vanguardia*, 7/3/1926, pàg. 15.

<sup>522</sup> . D'aquest desencontre se'n fa ressò Luís Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar). *Biografía del Paralelo*, op. cit., pàg. 247.

Però serà precisament durant aquests quatre anys que Sugrañes viurà la seva etapa d'or al Paral·lel i més concretament al Còmic. Amb la col·laboració dels dramaturgs com Josep Maria de Sagarra, Brauli Solsona, Francesc Madrid, Màrius Aguilar i, molt important, el músic Enric Clarà<sup>523</sup>, creà les revistes, *Yes-Yes* (desembre de 1925, 300 representacions), *Oui-Oui* (16 d'abril de 1926), *Joy-Joy* (7 d'agost de 1926, 450 representacions), *Love-me* (1927), *Revue en Folies* (3 de juny de 1927), *Not-Yet* (agost 1927), *Roxana* (setembre 1927), *Eureka* (30 de novembre de 1927, més de 150 representacions) i *Bis-Bis* (25 de febrer de 1928). Amb la col·laboració, més endavant, de Joaquim Montero produí, *Cocktails del Nuevo* (aquesta estrenada al Teatre Nou el 27 de febrer de 1928), *Color* (agost 1928), *Póker* (setembre 1928) i *Carnet de Póker* (1928). *She-She* (24 de maig de 1929) tanca una etapa al Còmic i en el record de Sebastià Gasch marcaria l'inici de la davallada de Sugrañes.<sup>524</sup> El retorn a les col·laboracions amb Amichatis es produí amb les revistes *Olé! Olé!*, ja esmentada, *Apa! Apa!* (Teatre Apolo, setembre de 1930) i *My Bobby* (Teatre Nou, abril de 1933), però cap d'elles suposà un èxit similar al obtingut amb *Kiss-me*.

En qualsevol cas amb les revistes estrenades entre 1924 i 1929 al Còmic Sugrañes feu la seva llegenda, que reforçà amb elements com ara la seva fe en els títols de sis lletres, perquè pensava que això li donava sort.<sup>525</sup> En qualsevol cas sí podem deduir que l'èxit de la "fórmula Sugrañes" es degué a tots els elements esmentats de vistositat, d'internacionalitat -les posades en escena podien arribar a costar més de mig milió de pessetes de l'època-, però també a la gràcia dels llibretistes barcelonins que sabien trobar el gust del públic local i aquest era un punt de trobada amb la tradició que tan bé representaven les revistes de Montero. Les escenes dialogades majoritàriament còmiques, ara dites *sketches*, eren una evolució del costumisme local. Ara bé, en aquest tipus de proposta la revista no se sustenta en un trama dramàtica que es manté durant tot l'espectacle amb números musicals intercalats. Els *sketches* eren aïllats, molt

---

<sup>523</sup> . Enric Clarà (?-?), vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 631.

<sup>524</sup> . Sebastià Gasch, *El Molino*, *op. cit.*, pàg. 48.

<sup>525</sup> . Aquesta creença la veiem reflectida en diversa Bibliografia del Paral·lel, des de Luis Cabañas Guevara, *op. cit.*, pàg. 247 a Miquel Badenas, *op. cit.*, pàg. 285.

breus i tenien la funció tècnica de donar temps als canvis de vestuari i de decoracions. Quan Sugrañes portà a Madrid, la revista *¡Eureka!*, que havia estat un èxit al Paral·lel, Francesc Madrid, autor de la revista, contestava una entrevista l'*Heraldo de Madrid*, en la qual diferenciava entre la revista internacional, sense "libro ni ilación". *El diálogo apenas si sirve para otra cosa que para dar tiempo a las mutaciones y a que las chicas se cambien de trajes*, i la revista nacional més propera al sàinet arrevistat o el melodrama de gran espectacle.<sup>526</sup> Si tornem a *Kiss-me* i al seu personatge "Serra",

ABONAT.-Tot això ja ho sabia...però lo que no sé és lo que fa vostè aquí! Per què l'han tret de l'escenari...

SERRA.-I què m'han de treure de l'escenari! Faig lo que fan a París quan tenen de canviar uan decoració. Per a que la gent no es cansi fan sortir a un actor a dir ximpleries davant del teló. Ja veig que dues ballarines treuen el nas...Bona nit, no s'enfadi...Ha estat una brometa... "Va a empezar el segundo cuadro", que diria aquell de la radiotelefonía.<sup>527</sup>

Aquesta és una diferència important perquè quan la revista del Paral·lel entri en crisi, a la dècada dels anys trenta, i penetrin a l'avinguda barcelonina les produccions de revista madrilenya les diferències serán subratllades per la crítica barcelonina experta com la de Joan Tomàs o Sebastià Gasch, dos periodistes molt crítics de bon començament amb Sugrañes (a qui consideraven una degeneració de Bayès), però que acabaran enyorant-lo: la revista de Madrid basava la seva comercialitat únicament en els centímetres quadrats de carn exposada, era molt espanyola, sense la presència d'artistes internacionals dels grans èxits del període 1924-1929, i sobretot sense una idea estètica ni coreogràfica. A més, es tractava d'una revista on s'explicava una història al llarg de tot l'espectacle, molt simple, però amb un inici, nus i final a la manera d'una

---

<sup>526</sup> . *Heraldo de Madrid*, 11/4/1928, pàg. 11. citat per Maria Francisca Vilches de Frutos y Dru Dou Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931, un lustro de transición*, Madrid: Fundamentos, 1997, pàgs. 29 i 30.

<sup>527</sup> . Amichatis i Manuel Sugrañes, *Kiss-me, op. cit.*, pàgs 17 i 18.

comèdia lleugera o sainet i els números musicals s'intercalaven en aquesta història.<sup>528</sup>

Sobre *Joy-Joy*, que va fer un dels rècords de funcions al Còmic, *La publicitat* publicava un comentari que ens dóna pistes sobre la recepció crítica de les revistes a la premsa escrita de l'època, que sempre fou força positiu,

#### La Revista "Joy-Joy"

Va estrenar-se dissabte al vespre, al teatre d'en Sugrañes, aquesta revista nova que amb el nom de "Joy-Joy" ve a ésser una fillola de "Yes-Yes" i de "Oui-Oui". Com sempre, en diades semblants d'estrena al Còmic, el teatre ple com un ou i unes grans ganes d'aplaudir. Diguem que el públic no sortí defraudat. Va cansar-se de picar de mans i va quedar ronc cridant els autors. Hi ha un quadret, "La primera carta d'amor", que és el més fi de tota la revista. "Mater Dolorosa", al·legoria contra la guerra, molt ben reeixit: el públic es lamentava que els autors no l'haguessin pogut donar tal com el pensaren. "L'àlbum de la dansa", àgil i ben portat, mereixent els honors de bisar-se el quadret "L'obligat de cornetí". El quadro de "La Borsa" és llàstima que hagi costat tants diners de presentació, per a un text tan pobre. "La vie en rose" deurà millorar en les representacions successives. En conjunt, una revista per a anar a veure-la, suposant que la direcció artística i literària hagi suprimit el "Drama nuevo" i "Lo que decimos y lo que pensamos", que són dos quadrets per buidar un teatre en quatre dies. Roseta Rodrigo va tenir un gran èxit. Com les senyorettes Salut Rodríguez, Amàlia Palau i Concepció Garzón. Alfred Herrera és un gran ballarí i Yola and Paul i els Maurys foren molt aplaudits. Felicitem una vegada més en Manuel

---

<sup>528</sup> .En aquest sentit podeu llegir l'anàlisi d'una revista paradigmàtica en aquest sentit, *Las castigadoras* de 1927 a José Montijano Ruiz, *op. cit.*, pàgs. 376-382, una tradició que continua fins als espectacles de Concha Velasco o Lina Morgan als anys vuitanta i noranta del segle passat: vegeu si us plau en el mateix estudi, pàgs., 689-690 i 1170-1183. Sobre les diferències entre l'espectacle de revistes madrileny i el català desenvolupem aquestes idees en el capítol dedicat a la revista *Mirador* d'aquest estudi, pàgs.?

Sugrañes i li desitgem molt d'èxit. Els autors hagueren d'enraonar.<sup>529</sup>

En aquest sentit sembla que Sugrañes fou prou hàbil a l'hora d'escollir els seus col·laboradors en la dramaturgia de les seves revistes per tal de tenir sempre assegurada una “bona premsa” dels seus espectacles.<sup>530</sup>

De la revista *Kosmopolis*, estrenada a l'enorme teatre Olympia -6000 localitats- situat a la Ronda Sant Pau, a tocar del Paral·lel, el maig de 1928, escrita per Amichatis i el decorador i escenògraf Josep Castells<sup>531</sup>, amb música del mestre Joan Dotras<sup>532</sup>, disposem del llibret i els cantables editats. Tot i no ser producció de Sugrañes sí que intenta seguir l'estil de les seves produccions al Paral·lel, amb “150 bailarinas españolas 150” i “The 25 Victoria Girls”, 40 músics d'orquestra, més de 20 artistes principals, etc. La revista volia ser un magazine d'actualitat i tocava diferents temes sense massa solució de continuïtat, desde les converses de pau entre les nacions, fins a personatges que expliquen el seu ofici, de manera còmica, des d'un enginyer a un farmacèutic, passant evidentment per la gent de l'espectacle com una cabaretera, etc. Tot plegat una excusa per oferir quadres vistosos, de decoracions i vestuari; Amichatis (i Castells) fan dir, tal vegada amb una certa ironia, a la vedette que fa la presentació de l'espectacle que es tracta d'un “magazin” intrascendent,

---

<sup>529</sup> . A.B. “Comic. La Revista Joy-Joy”, *La Publicitat*, 10/8/1926, pàg. 6.

<sup>530</sup> . (...) *auxiliado esta vez por cuatro escritores, nada menos de los cuales, el más significado teatralmente, era José Ma. de Sagarra, que hicieron lo que Amichatis, unos sketches cortos, sin necesidad de escenografía decorativa, pero con ellos Sugrañes, actuando en pícaro, consiguió por proyección de sus cuatro colaboradores, la benevolencia de cuatro periódicos, El Día Gráfico, La Noche, El Noticiero y La Publicidad. Un verdadero trust, y por si no bastara, el director de El Diluvio, Jaime Claramunt, que hasta entonces había tenido una vida casta, trabó intimidades con una figuranta apodada “Perla Gris”, y así Sugrañes consiguió un nuevo periódico incondicional. “Perla Gris” se pretendía egipcia, “egipciana”, decía ella, a la francesa, y como tenía un cuerpo espléndido, el casto Claramunt se enamoró y, a sus años, acabó casándose.* Luis Cabañas Guevara, *biografía del Paralelo, op. cit.*, pàg. 247.

<sup>531</sup> . Castells creà l'escenografia de *Kosmopolis* i participà en l'elaboració de les escenografies del cicle triomfal de Sugrañes. Josep Castells i Sumalla (Barcelona, 1883-1969). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 630.

<sup>532</sup> . Joan Dotras Vila (Barcelona, 1900-1978). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 636.

VEDETTE.-Es cosmopolita mi revista,  
Como por su nombre supondrán,  
Y es su texto original,  
De la vida universal  
Un reflejo justo e imparcial.

#### REFRÁN

Habla de lo más “chic”  
De sports y modas, que hoy día es lo esencial  
¡Pero no se mete en la cuestión social!  
Por su información es  
el más completo a no dudar,  
pues de sus columnas a través  
el vivir mundial, pasa sin cesar.  
Habla de todo, de teatros, tonterías,  
Y de caza cuando llega la saison  
Y siempre en el fin  
Com buen diario tendrán cuento o folletín  
Que será de fuerte sensación  
Y ya veís aquí  
Mi publicación.<sup>533</sup>

Una altra revista que no va comptar amb la participació de Sugrañes, però també és deutora de la idea del productor de portar aquest format d'espectacle al Paral·lel, *Charivari*, una revista que sorgeix d'una escissió de les companyies de Sugrañes al Còmic<sup>534</sup>, també era una súper producció que es va estrenar el 7 de setembre de 1927,

La música de uno de los principales cuadros de la revista norteamericana, que se está ensayando febrilmente en el teatro

---

<sup>533</sup> . Amichatis i Castells, *Kosmópolis. Magazine de l'Olympia 1928*. Barcelona, 1928.

<sup>534</sup> . *De la misma manera como había reñido con Amichatis, Sugrañes riñó también con su socio, Miró, y éste reformó el teatro Nuevo y se llevó con él a Rosita Rodrigo, Pepe Viñas, José Ma. De Sagarra, como autor, y varios músicos, entre ellos Martínez Valls, Demón y Godes, más Padilla como apoyo y reserva. Luís Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar). op. cit., pàg. 248.*

Nuevo, es debida al maestro Martínez Valls. El nombre del autor de la partitura de «La Mosquetera» y de «Cansó d'amor i de guerra» figurará pues en el cartel de «Charivari», al lado de los de Padilla<sup>535</sup>, Demón<sup>536</sup> y Quirós<sup>537</sup> y los de los compositores extranjeros Irving Berlin, Walter Donaldson, Mabel Wayne, Lee David y otros, de los que se ha seleccionado, para el mencionado espectáculo, los números más modernos y Martínez Valls, ateniéndose al carácter del cuadro de que se ha encargado, ha escrito unas páginas de ambiente barcelonés del año 1860. El público tendrá ocasión de aplaudirle unos cuplés, un vals, una gavota, unos lanceros y un cake-walk del más perfecto estilo. Si en la música de «Charivari» se distingue Padilla por las melodías. Quirós por la elegante frivolidad y Demón y los autores americanos antes nombrados por el ritmo, Martínez Valls destaca, notablemente, por el sabor especialísimo de sus números.<sup>538</sup>

Josep Maria de Sagarra, que ja havia estat col·laborant amb Sugrañes, va escriure per a *Charivari*, un quadre, “Ball de la candelera el 1860 al Liceu”, amb un himne coral a la ciutat de Barcelona musicat per Martínez Valls –en aquell moment, després de l’èxit de la sarsuela *Cançó d’amor i de guerra*, era un dels compositors més sol·licitats del país- que va ser tot un èxit que transcendí el mateix muntatge, en el qual el prudent (i conservador) Sagarra es deixa portar per l’entusiasme popular que calia suposar en les audiències del Paral·lel. Es tracta de l’enèssima mostra d’aquest *patriotisme barceloní* que ens apareix pertot en aquest estudi i que reflecteix una determinada identitat de la ciutat i del seus ciutadans, molt vinculada al combat polític per les llibertats. Hem de recordar que l’himne es cantava en el context d’un format (frívol) com el de la revista i al bell mig de la dicatdura de Miguel Primo de Rivera,

---

<sup>535</sup> . José Padilla (Almeria, 1889 - Madrid, 1960). Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi, pàg. 669.

<sup>536</sup> . Llorenç Torres Nin, *J. Demon* (Sant Lluís, Menorca, 1890 - Barcelona, 1964). Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi, pàg. 635.

<sup>537</sup> . Vicenç Quirós (Barcelona, 1893-1969). Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi, pàg. 673.

<sup>538</sup> . *La Vanguardia*, 11/8/1927, pàg. 15.



*Barcelona, Barcelona,  
La princesa més galana  
La pubilla i la mestressa  
del casal dels catalans  
Barcelona, Barcelona  
Estimada dia i nit  
La bandera de les lluites  
I la flor del nostre pit.*<sup>539</sup>

Manuel Sugrañes tenia una personalitat força marcada segons els testimonis que ens han arribat de la seva època. Cabañas Guevara parla del maltractament a les noies del cor (les anomenades *girls*) durant els assaigs, i, al mateix temps, el seu desfici per perseguir-les entre bastidors. Per la seva banda, Alady publicà sobre el personatge: *però el caràcter el va fer renyir de mica en mica amb tothom, amb tots els qui havien ajudat a encimellar-lo...Va sorgir la competència. El públic del Paral·lel el va anar traient del tron on l'havia enfilat...i van començar les seves dificultats, la seva decadència.*<sup>540</sup> Alady en descriu la marxa a Madrid i el seu descens als inferns enmig de fracassos reiterats i d'una desmesurada afició a l'alcohol. Badenas, per la seva banda, també parla del caràcter xulesc del personatge i de la seva tirada al conyac i a les faldilles.<sup>541</sup> A partir de 1929 la seva estrella a Barcelona començà a declinar definitivament, *Cleopatra* (1929) i *Venus genitrix* (1929) foren, tal vegada, els seus darrers muntatges amb un cert èxit, tot i que ja no eren comparables als títols presentats a mitjans de la mateixa dècada dels vint com *Kiss-me* i la resta de muntatges successors.

En el tercer bloc d'aquest estudi parlem d'aquests darrers muntatges, des de la perspectiva de la revista *Mirador*, i citem una entrevista que la publicació feu a Sugrañes, en què el productor es reivindicava com a integrant del teatre

---

<sup>539</sup> . Citat de Joaquim Molas i Enric Gallén, "La literatura popular i de consum", *op. cit.*, pàg. 322.

<sup>540</sup> . Carles Saldanya Beut, "Alady", *op. cit.*, pàg. 221.

<sup>541</sup> . Miquel Badenas, *op. cit.*, pàg. 285

nacional català i més enllà encara defensava la contribució del Paral·lel al patrimoni d'aquest teatre. Era un emprenedor, que tal vegada es va arribar a creure els reiteradíssims missatges que se li enviaven des de la premsa canònica al voltant de la vulgaritat dels seus espectacles. Sugrañes també fou lletrista d'alguns dels seus muntatges: va escriure la lletra de diverses cançons, amb la participació del músic Joan Costa Casals, les quals formaven part dels seus espectacles. Per exemple, *De seda i oro* o la coneguda *La mare* (estrenada per Pepeta Ramos, *La Goyita*, l'any 1921), escrita per ell mateix el dia que va morir la seva mare i rescatada de l'oblit pel cantant Dyango (al disc *Dyango en català*, 1989).

La revista al Paral·lel era un espectacle popular: una butaca podia arribar a costar unes 5 pessetes, però un seient 2 pessetes,<sup>542</sup> i a banda, és clar hi havia la possibilitat d'anar al galliner per uns cèntims i veure l'espectacle d'empeus.<sup>543</sup> Segons Pere Gabriel la mitjana ponderada d'un salari d'un obrer qualificat a la província de Barcelona el 1925 era de 1,31 pessetes l'hora i de 0,93 pessetes per a un peó; això ens faria una setmanada (48 hores laborals) de 62,88 i de 44,64 pessetes respectivament.<sup>544</sup> És evident que un obrer qualificat no podia anar cada setmana a veure revista en una butaca, però si triava seient, podia gaudir, en funció és clar de la seva situació familiar, d'unes quantes vegades a l'any d'una revista que li ensenyava el món a la manera en què ho feia el Paral·lel.

---

<sup>542</sup> . Preus del Còmic per veure un dels darrers èxits de Sugrañes, *Cleopatra y Julio Cesar*, que comentem en el capítol dedicat a la revista *Mirador*, *La Vanguardia*, 28/12/1929, pàg. 19.

<sup>543</sup> . Sabem que durant l'etapa de Primo de Rivera el conjunt dels preus es van mantenir més o menys estables després de l'etapa fortament inflacionista de la Primera Guerra Mundial: *En conjunto, tras el ciclo de la guerra, se inicia en España un nuevo y dilatado período de estabilidad con escasos sobresaltos. Incluso durante los años de la gran depresión de la economía mundial, que coinciden en lo esencial con el segundo período de régimen republicano en España (1931-1936), los precios de consumo se mantuvieron muy estables una vez más, contra la tendencia deflacionista general de los países más desarrollados*, Jordi Maluquer de Motes, "La inflación en España. Un índice de precios al consumo, 1830-2012", *Estudios de Historia Económica*, núm. 64, Madrid: Banco de España, 2013, pàg. 72

<sup>544</sup> . Pere Gabriel, "Sous i cost de la vida a Catalunya a l'entorn dels anys de la Primera Guerra Mundial" dins *Recerques: Història, economia i cultura*, núm. 20, 1988, pags. 61-91, les dades en concret sobre els costos salarials están extretes de la Taula 2, pàg. 85.

## 1.8 Un apunt sobre el teatre líric català: *Cançó d'amor i de guerra*

El 16 d'abril de 1926 s'estrenava al Teatre Nou del Paral·lel, *Cançó d'amor i de guerra*, una peça lírica escrita per Lluís Capdevila i Víctor Mora, amb música de Rafael Martínez Valls.<sup>545</sup> L'obra és, a dia d'avui, i amb molta distància respecte a totes les altres, la sarsuela en català més representada i el seu èxit va transformar l'actitud del públic envers la producció lírica en català. La peça va popularitzar, com cap altra, el teatre líric català i va aconseguir de fer arribar al gran públic una manera d'entendre la sarsuela que a partir d'aquell moment ja no tornaria a ser el mateix. Però *Cançó d'amor i de guerra*, no és el primer èxit del teatre líric en català al Paral·lel, com veurem, i en qualsevol cas l'èxit es produí gràcies a que el públic de l'avinguda sempre va ser un gran consumidor d'escena lírica, ja sigui en forma de sarsuela, de *género Chico* o bé d'opereta. Al Paral·lel, la lírica popular hi té presència des del mateix moment de naixement del fenomen espectacular a la via a finals del segle XIX.

A finals del XIX la sarsuela, presentada en diferents formats, és un dels espectacles majoritaris entre els grups socials populars. En el moment de l'articulació de l'oferta escènica del Paral·lel, tant a nivell de carrer, en estructures efímeres o ambulants, en establiments de fira o de barraca, en entarimats, però també en les programacions dels primers teatres, la programació de sarsuela hi era pertot, com ho demostra, per exemple, un dels primers programes del Circo Español Modelo, inaugurat el 16 d'abril de 1892 (primer nom del Teatre Español): 1era sessió, Sarsuela en un acte *Viento en popa*. 20.45h; 2ona sessió, *La verbena de la Paloma*. 22 h; 3era sessió *El dúo de la Africana* 23 h. O per exemple una programació per hores d'aquella dècada del 1890 en el mateix teatre: 1h Primer acte de *Marina*; 2h *Juan José*; 3h Primer acte *El rey que rabió*; 4h Segon acte *El rey que rabió*; 5h Tercer acte *El rey que rabió*, l'actor principal era Enric Borràs, i el tenor principal, Casañas.<sup>546</sup> En aquesta mateixa línia quan s'inaugura el Teatre Delicias el 1900 (després Talia),

---

<sup>545</sup> . Rafael Martínez Valls (Ontinyent, 1887 - Barcelona, 1946). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 659.

<sup>546</sup> . Miquel Badenas, *op. cit.*, pàg. 95.

ho fa en un descampat on damunt d'una tarima ja s'havia cantat sarsuela,<sup>547</sup> i en inaugurar-se escull un programa integrat per la sarsuela en un acte *El alcalde interino*; el “juguete en un acto”, *Lo somni de la inocència*; la sarsuela en un acte *Coro de señoras*; i la sarsuela en un acte *Setze jutges*.<sup>548</sup>

La nòmina de cantants que van fer fortuna al Paral·lel és ingent, destaquen noms com el de Manolo Utor, “El musclaire”, que va actuar molt al Condal fins a la conversió del teatre en cinema el 1911, famós pels seus pinyols o notes agudes, i que va arribar a debutar al Liceu. També podem esmentar el cantant Pablo Gorgé que va debutar al Còmic el 1910 amb l'opereta *El conde de Luxemburgo*. Era un baríton de qualitat i bon actor. Famós per les seves actuacions a les sarsueles *Don Gil de Alcalá* de Manuel Penella; l'òpera còmica *La canción del naufrago* de Fernández Shaw i Arniches, i per damunt de tot l'òpera *El gato montés* també de Penella. Orgullós, estirat i presumit, va menysprear públicament els detinguts pel presumpte atemptat a Alfons XIII (el fallit atemptat de les costes del Garraf, maig de 1925) i es va haver de sotmetre a una retractació pública per poder continuar amb la seva carrera i no enfonsar el teatre Victòria, una prova més del sentiment catalanista que es feia gran ente les classes populars durant la dictadura de Primo de Rivera.<sup>549</sup> I no ens podem deixar Emili Vendrell que si bé va debutar al Tívoli el 1922 amb *Don Joan de Serrallonga*, també va cantar *La verbena de la paloma*; *Doña Francisquita* (que va representar més de 1500 vegades, 896 funcions a Barcelona, 682 a Madrid: xifres que parlen de l'arrelament de la sarsuela de repertori a Catalunya). El mestre Lluís Millet el volia com a cantant de música clàssica i religiosa però Francesc Pujols i Enric Morera l'empenyeren cap a la sarsuela. A banda del repertori en castellà Vendrell es va fer un nom cantant les sarsueles catalanes *Pel*

---

<sup>547</sup> . Aquest és el relat d'aquells anys de Rosend Llurba, *Entre Borrell i Aldana en el camp anomenat Les Carolines s'instal·la un recinte sense sostre, Las Delicias, s'hi fa sarsuela, l'entrada és la consumició: Chateau Margaux; La leyenda del monje; Las campanadas. Després s'hi fa un sostre i pis per la general i una taquilla al vestíbul. Artistes, primer actor Lloret; tiple Dolores Simó; barítono Damián Rojo; tenor còmic Ignacio León. Malgrat tot a la gent li fa por anar de nit al local situat en un lloc solitari i fosc. Al davant a Cabanyes i Tapioles magatzems, i l'església de Santa Madrina, el carrer Margarit eren horts. Neix el Nou, Paral·lel cantonada carrer Nou. Inaugurat el maig de 1901 per la Cia. De sarsuela de Pepe Bergés i Julia Gómez amb Las Preciosillas. Rosend Llurba, *El Paral·lel fins 1910, op. cit.*, pàg. 22*

<sup>548</sup> . Miquel Badenas, *op. cit.*, pàg. 119

<sup>549</sup> . *Ibid.*, pàgs. 249-251

*teu amor* (més coneguda com *Rosó* de Josep Ribas i Gabriel, 1922); *El giravolt de maig* d'Eduard Toldrà (1928), però també va incloure en el seu repertori cançons extretes dels èxits del teatre líric català més popular com *Baixant de la Font del Gat* o *la Marieta de l'ull viu*. I entre les cantants líriques més famoses del Paral·lel cal esmentar Maria Zaldívar que cantà el gran repertori espanyol de sarsuela però també féu incursions en l'opereta vienesa.<sup>550</sup>

Aquesta presència substantiva de la sarsuela de repertori en les tres primeres dècades del segle es fa present en l'origen de molts artistes que després es varen fer famosos en altres gèneres, però que començaren en la sarsuela com ara el mateix Josep Santpere<sup>551</sup>, que com a cantant líric i actor còmic havia fet de Casto José a *La corte del faraón*. També havia interpretat *Las bribonas*; *La casta Susana*; i *El conde de Luxemburgo*. L'humorista Alady recordava Santpere en les seves anades al Paral·lel durant la seva infantesa, *era el 1910, que la meva mare gairebé cada dia em portava al Teatre Nou – una barraca – , on es feien les operetes El conde de Luxemburgo, Eva, La corte del Faraón..., i a totes el gran Santpere hi aconseguia un èxit rotund*.<sup>552</sup> Però també el seu futur soci Pepe Bergés s'inicià al Paral·lel en el món de la sarsuela al Teatre Nou i allà coincidí amb Santpere, i emprengueren junts altres aventures. El mateix Joaquim Montero abans de la seva marxa a Sudamèrica el 1900, s'havia guanyat la vida cantant sarsuela i quan va tornar va fer fortuna amb la revista va ser gairebé de casualitat, perquè, de fet, el muntatge de revista era l'entremés d'una peça lírica d'opereta que en aquell 1913 feia fortuna al Paral·lel, com expliquem més amunt. Altres grans actors del Paral·lel com Alfons Arteaga o Pepe Alfonso també debutren a l'avinguda cantant sarsuela.

En qualsevol cas, estem parlant en les dues primeres dècades de sarsuela en castellà,<sup>553</sup> el teatre líric en català es faria present al Paral·lel ben entrada la

---

<sup>550</sup> . María Zaldívar (Madrid 1890-?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 695.

<sup>551</sup> . Una relació de totes les obres líriques interpretades per Santpere les trobareu a Antoni Vallesca, *Santpere l'home i l'artista*, op. cit., pàg. 97-99.

<sup>552</sup> . Carles Saldanya Beut, "Alady", op. cit, pàg. 144.

<sup>553</sup> . Tot i algunes inexactituds es pot consultar la llista de sarsueles en castellà estrenades a l'avinguda del Paral·lel a l'opuscle inèdit, Artur Arranz, *La sarsuela a Catalunya*, Barcelona, 2009, pàgs. 15 i 16

dècada dels anys vint del segle XX, enmig d'un procés general d'avenç de la llengua catalana en l'oferta escènica popular que com hem vist atenyia a diferents gèneres, des del teatre còmic i el vodevil fins al drama realista o la mateixa revista. Ens interessa aquí significar l'impacte del teatre líric popular català des del Paral·lel a la dècada dels vint, que, per la seva dimensió, res tingué a veure amb l'intent de crear un teatre líric català al tombant de segle i que va comprometre importants escriptors i compositors, en una temporada al Teatre Tívoli impulsada per Enric Morera, Ignasi Iglésias i Miquel Utrillo. En aquella operació hi foren presents els dramaturgs, Emili Vilanova, Apel·les Mestres, Jacint Verdaguer, Josep Maria Folch i Torres, Josep Maria Jordà, Eduard Marquina, Carles Capdevila o Santiago Rusiñol, i els compositors Enric Granados, Jose Lapeyra, Joan Gay i Salvador Bartolí,<sup>554</sup> el mesos de gener i febrer de 1901,

N'és una bona il·lustració la història dels repetits fracassos del Teatre Líric Català, concebut pels catalanistes com un antídote del verí del *genero Chico*, que és identificat, amb raó, com el principal i més perillós vehicles de castellanització. Però la idea, prou encertada, és arruïnada per la incapacitat dels catalanistes de produir una autèntica alternativa a l'odiada amenaça: una subcultura de consum en català. Les composicions relativament ambiciosos de Morera, Granados, Lapeyra, Gay, Lamote de Grignon, Pahissa, poden ser molt respectables, però resulten poc cantables; els llibrets de Rusiñol, Iglesias, Apel·les Mestres, Verdaguer, Carner, Montoliu, Gual poden tenir dignitat literària, però són d'ideologia conservadora, per no dir reaccionària, i d'una innocència que, molt sovint, voreja la beneiteria. La cultura catalana, per definició, no pot ser vulgar. Ha de ser cultura, no subcultura. Com a conseqüència els catalans comencen a perdre, amb les velles formes d'esbarjo pròpies, més o menys espontànies o societàries, una tradició cultural autòctona, d'expressió

---

<sup>554</sup> . Vegeu si us plau les pàgines que hi dedica Francesc Curet, *Història del teatre català, op.cit.*, 407-451, però també Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme* Barcelona: Curial, 1985 pags. 260-328.

majoritàriament catalana, i a substituir-la per una subcultura de consum que té com a vehicle pràcticament exclusiu el castellà.<sup>555</sup>

Efectivament com assegura, Joan-Lluís Marfany –i en la mateixa direcció que argumenta tot aquest estudi- la identitat cultural catalana es codifica en temps del modernisme al voltant de valors que *aspiren o pertanyen* a l'excel·lència, i aquesta marca original inhabilita els seus principals creadors a generar obres per a majories (allò que Marfany anomena subcultura o Umberto Eco *mass-cult*). El que passa és que la demanda hi és. Per primera vegada hi ha un segment social popular que s'aboca al consum de producció cultural, i aquest territori seria ocupat durant la darrera dècada i bona part de les dues primeres dècades del segle XX per l'oferta concebuda en castellà, importada o generada al mateix país; el primer Paral·lel és expressió d'això. De fet les sessions de les Audicions Graner, al Teatre Principal les temporades 1905-1906 i 1906-1907, tampoc van generar un públic suficient per mantenir l'oferta de manera permanent a la cartellera de Barcelona, fins i tot la segona temporada del líric català al Tívoli, ja el 1922, amb la presentació de dues obres *Don Juan de Serrallonga*, de Víctor Balaguer i *El castell dels tres Dragons*, de Frederic Soler Pitarrà, ambdues musicades per Morera tampoc varen tenir un gran ressò. Segurament les temàtiques de les peces eren lluny de les inquietuds dels interessos dels segments socials majoritaris de la societat catalana que podien convertir les obres en èxits i en produccions de repertori per a la cartellera barcelonina. Caldrà esperar a un experiment curiós.

L'estrena i l'èxit aclaparador de la peça dramàtica, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* el 1922, obre un horitzó nou per al teatre català popular.<sup>556</sup> A l'envergadura del seu èxit dediquem tot un bloc sencer en aquest

---

<sup>555</sup> . Joan Lluís Marfany, “Prefaci: Burgèsia, modernització cultural, catalanisme” dins Pere Gabriel dir., *Història de la cultura catalana*. Volum VI *El Modernisme*. Barcelona: Edicions 62, 1995, pàg. 32. Dins la mateixa obra Pere Gabriel abona la tesi de fracàs en la formació d'un públic català per a les peces líriques en català que li eren proposades, que contrastaven amb els èxits d'Amadeu Vives, amb *Marutxa* (1914) o *Doña Francisquita* (1923), “Introducció: Transicions i canvi de segle”, pàg. 58.

<sup>556</sup> . A la capacitat de reacció ràpida del Paral·lel cal atribuir l'estrena de *La Paula té unes mitges o el guapo dels Encants* (1924), de Lluís Planas Teverne una sarsuela de costums barcelonins,

estudi. La seva temàtica ambientada en la Barcelona revolucionària del segle XIX, contemporània, en personatges de carrer i de barri, i el tractament de conflictes morals que tenien a veure amb uns canvis socials que afectaven el rol de la dona i el de l'home, i el de les relacions entre els dos sexes, són elements que creiem decisius per tal d'entendre el seu èxit; un teatre líric, una sarsuela, construïda sobre aquest entramat dramàtic tenia molts més entens de triomfar entre el públic català a mitjans dels anys vint del segle vint. Això és el que deuria veure clar l'empresari, actor i baríton Josep Llimona, i per això encarregà una partitura a Enric Morera, que l'estiu de 1925 ja estava llesta, tot i que l'estrena de la sarsuela no es produí fins el 28 de gener de 1926. Sobre el periple de la versió lírica de *baixant de la Font del Gat*, en parlem al següent capítol, ens interessa subratllar aquí que després de la seva estrena i bona acollida al Tívoli, el muntatge passà al Teatre Nou del Paral·lel i allà continuà el seu èxit. I aquest és el segon missatge que va entendre Llimona, perquè la propera producció que encararia, *Cançó d'amor i de guerra*, amb llibret de Lluís Capdevila i Víctor Mora i música de Rafael Martínez Valls, ja s'estrenaria directament al Teatre Nou del Paral·lel i esdevingué, com comentàvem en iniciar aquest capítol, el gran èxit del teatre líric català de tots els temps.

Als tres anys de la seva estrena l'obra havia estat representada 1.400 vegades, la qual cosa vol dir gairebé 500 representacions anuals, a raó de dues funcions diàries.<sup>557</sup> L'obra va romandre ja per sempre en el repertori líric català i es va representar arreu del país. Aquell mateix mes de juny l'empresa de Luis Calvo va portar la companyia a l'Olympia, on el personatge de l'Eloi va ser interpretat per Emili Vendrell i en l'avi Castellet es van alternar Pablo Gorgé i Jaime Miret<sup>558</sup> i després va saltar al Tívoli, per després fer bolos d'estiu al Teatre

---

musicada per Enric Morera. Tot i que comparat amb èxits posteriors del líric català aquesta passà sense pena ni glòria. Algunes d'aquestes obres són comentades com a tendència de moda en el teatre català sobre peces ambientades al segle XIX, després de l'èxit de la peça d'Amichatis i Màntua a l'Espanyol al següent capítol.

<sup>557</sup> . Miquel Badenas, *op. cit.*, pàg. 283.

<sup>558</sup> . *La Vanguardia*, 1/6/1926, pàg. 22, l'obra s'hi va estar fins el 13 de juny, recordem que aquest era el teatre més gran de l'Estat espanyol amb 6.000 localitats, *La Vanguardia*, 13/6/1926, pàg. 20 (butaques a 2,50 i 1,50, entrada general a 0,60 cèntims de pesseta) i el dissabte 19 de juny va fer el salt al Teatre Tívoli, *La Vanguardia*, 19/6/1926, pàg. 11 (butaques a 4, seients a 2, i entrada general 0,80 cèntims de pesseta) i s'hi va estar fins a finals de mes.



Bosque.<sup>559</sup> L'obra va reprendre funcions passat l'estiu<sup>560</sup> per marcar una de les fites entre els grans èxits del Paral·lel dels anys vint al costat de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, o les revistes de Sugrañes que acabem de veure i que també es feren centenàries.

Quines eren les raons de l'èxit de la peça? Què ens explica l'argument de *Cançó d'amor i de guerra*?<sup>561</sup> Som en temps de la Revolució Francesa al Vallespir. Eloi i Francina s'estimen. Però Eloi, orfe, és pobre i ha après l'ofici de ferrer amb el mestre Andreu, propietari benestant, mentre que Francina és la filla del mestre Andreu i pertany, doncs, a una altra categoria social. El batlle local vol demanar Francina per al seu propi fill Ferran, però Francina l'avorreix. Després d'un enfrontament amb Ferran, Eloi que ha ferit el fill del batlle, es veu obligat a fugir. A París accepta el càrrec de capità de l'exèrcit de la Convenció i es enviat als Pirineus a defensar les fronteres dels agressors borbònics (espanyols). Investit d'aquesta autoritat torna al poble i és a temps d'aturar el casament de Ferran i Francina qui havia estat obligada a acceptar Ferran si no volia que aquest, utilitzant el poder del seu pare, arruïnés el mestre Andreu. Queda clar, però, que Ferran s'interessa sobretot per la quantiosa dot de la pubilla. En l'escena final, ja investit de l'autoritat que li confereix el càrrec d'oficial, Eloi demostra ser magnànim i no venjar-se dels seus enemics, com podria fer, i els allibera demostrant que la flexibilitat de la llei està en la mà dels homes i que és possible defensar la revolució amb humanitat i noblesa d'esperit.

Veiem, doncs, un rebuig a la violència revolucionària, però un enaltiment decidit dels valors republicans de llibertat, igualtat i fraternitat, i una barreja dels valors morals tradicionals amb actituds netament favorables als canvis socials. En qualsevol cas, tot plegat era molt ben rebut per part del públic del Paral·lel, en el context de la dictadura de Primo de Rivera, un règim polític que s'havia instaurat per protegir el sistema polític de la restauració, debilitat per la conflictivitat social i per els fracassos de les guerres colonials al Marroc, odiades des de feia dècades per les classes populars catalanes, per l'elevat cost social que

---

<sup>559</sup> . *La Vanguardia*, 9/7/1926, pàg. 4.

<sup>560</sup> . *La Vanguardia*, 12/11/1926, pàg. 11.

<sup>561</sup> . Lluís Capdevila i Víctor Mora *Cançó d'amor i de guerra*. Barcelona: Llibreria Millà, 1934 (*Catalunya Teatral*, núm 61, Any III, 15/9/1934).

suposaven. La monarquia depenia d'una dictadura que era absolutament hostil als trets identitaris catalans i a qualsevol reivindicació democràtica o social. En aquest sentit podem esmentar els problemes que els autors varen tenir amb la censura governativa pel títol original de l'obra, *Els soldats de l'Ideal*, que varen trobar massa combatiu. Llavors els autors varen proposar el títol alternatiu amb el qual finalment fou coneguda la peça.

Malgrat l'èxit rutilant del muntatge, poca repercussió en premsa va tenir. Notícies breus aquí i allà com ara aquest comentari publicat a *La Veu de Catalunya*,

La companyia que actua al Teatre Nou i que tan encertadament dirigeix el mestre Millan i Pep Llimona, està en possessió d'una de les obres que més ressò i franc èxit han assolit el dia de la seva estrena i en representacions successives, d'ençà de molt temps. Es tracta de *Cançó d'amor i de guerra*, de Lluís Capdevila i Víctor Mora i el mestre Martínez Valls. Cada dia es repeteix la majoria dels seus números de música, grans rialles acullen les encertadíssimes situacions còmiques, i el seu interessant argument el segueix el públic amb marcada expectació. Per altra banda Josefina Bugatto, Mercè Fontdevila, Godayol, Gimeno, Llimona, Nolla, Cosin i tots els que intervenen en la interpretació, realitzen una tasca digna de l'atenció que el públic presta a "Cançó d'amor i de guerra". Amb aquest gran èxit pot dir-se que l'empresa del Nou ha trobat l'obra de la temporada.<sup>562</sup>

També apareix en la premsa publicada la notícia de la participació del muntatge en un festival líric a les Arenes, al costat de l'òpera *Marina*,<sup>563</sup> o bé

---

<sup>562</sup> . "D'espectacles", *La Veu de Catalunya*, núm. 9325, 21/4/1926, edició de matí, pàg. 6.

<sup>563</sup> . *També forma part de la dita funció l'obra de gran èxit "Cançó d'amor i de guerra", per la companyia de Lluís Calvo, amb intervenció de la notable primera tiple Tana Lloró, l'aplaudit tenor Godayol, l'intel·ligent primer actor Josep Llimona, la gentil tiple còmica Trini Avellí i els reputats actors Cosin, Beut, Bofill, etc., etc. Aquesta obra, el mateix que l'anterior, serà presentada amb gran ostentació escènica, amb nombrosa comparsaria, sardanistes banda en escena, efectes de pirotècnia, i com a garantia suprema, la direcció orquestral a càrrec del seu*

l'homenatge als autors en un sopar de celebració en el moment de tancar temporada al Nou. *El Diluvio* recull el breu que anuncia el treball sobre l'adaptació en castellà per a la seva presentació a Madrid<sup>564</sup>, i també es fa crònica de l'apoteosi d'Emili Vendrell a l'Olympia davant sis mil espectadors per funció, al mateix diari,

Con “Cançó d’amor i de guerra” ha logrado el popular tenor Vendrell uno de los clamorosos triunfos de su gloriosa vida artística. Noche a noche, durante estas pasadas, el Olympia ha trepido, como en ninguna ocasión, a los clamores y aplausos que el público ha tributado incesantemente al cantante y al artista, que en ambos aspectos el triunfo de Vendrell ha sido rotundo y enorme. Función ha habido durante la cual Vendrell se ha visto obligado a repetir ¡Diez veces! Los números salientes de la partitura y, al fin, se ha visto en la precisión de dirigir la palabra al público para agradecer aquellas inusitadas muestras de admiración y de simpatía. No por esperado este triunfo de Emilio Vendrell deja de causar gratísima impresión en nuestro público que ve en el tenor orfeonista uno de sus artistas predilectos.<sup>565</sup>

Però el fet d’haver-se estrenat en un teatre del Paral·lel sens dubte va repercutir en una atenció menor per part dels mitjans, un maltractament que d’una manera o d’altra ha perdurat fins avui.<sup>566</sup> En el proper capítol, dedicat a

---

autor, el mestre Martínez Valls. “El festival líric d’avui a les Arenes”, *La Publicitat*, 12/8/1926, pàg. 4.

<sup>564</sup> . *El Diluvio*, 11/8/1926, núm. 189, pàg. 16.

<sup>565</sup> . “Por estos teatros. Triunfo de Vendrell en el Olympia”, *El Diluvio*, 6/6/1926, núm. 134, pàg. 15.

<sup>566</sup> . L'historiador de la música Xosé Aviñoa, comenta en un article publicat en el *Diari del concert*, del concert de l'orquestra simfònica de Sant Cugat, el 5/5/2010, *Finalment el duet de sarsuela catalana Cançó d'amor i de guerra (1926) de Rafael Martínez Valls (1895-1946) ha tancat gloriosament el concert. És un episodi molt conegut d'una de les sarsueles catalanes més populars, escrita, curiosament, per un mestre de capella d'Ontinyent que va exercir molts anys a Barcelona i que es va sorprendre força que la seva obra més apreciada fos, precisament un tema frívol*. Aviñoa se situa en una tradició de menysteniment a la producció lírica del Paral·lel; en el capítol anomenat “L’edat d’or de la música catalana” dins Pere Gabriel dir., *Història de la cultura catalana*. Volum VIII *Primeres avantguardes*. Barcelona: Edicions 62, 1997, pàgs 181-204, no s’esmenta ni el compositor ni la seva obra, la més vista de la història del teatre líric

l'impacte de l'èxit de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, tindrem ocasió de contrastar la petjada profunda d'una producció cultural del Paral·lel en la societat catalana amb l'escassa atenció que li fou dedicada, precisament i sobretot, per part de mitjans de comunicació d'expressió catalana situats dins l'òrbita del catalanisme.

---

català. Però si anem més enrere encara a *La història del teatre català* de Francesc Curet de 1968, aquest èxit majúscul mereix tres línies (pàg. 418) de tot un capítol de més de quaranta pàgines dedicades al líric català (sobretot als fracassos del Tívoli i de les Audicions Graner), i set línies més endavant (pàg. 507 i encara amb un error de datatge sobre l'any de l'estrena!), en el moment de parlar d'un dels seus autors Lluís Capdevila. Xavier Fàbregas li dedica un esment puntual dins la seva *Aproximació a la història del teatre català modern*, *op. cit.* pàg. 128, i ben bé res més.

**2. El Paral·lel articulador de ciutadania. *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, un exemple d'èxit del Paral·lel de la dècada dels vint**



El 15 d'abril de 1922 s'estrenava al Teatre Espanyol *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'Ull viu* de Josep Amich i Bert, (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Mantua)<sup>567</sup>. Interpretà l'obra la Gran Compañía de vodevil y Grandes Espectáculos Santpere-Bergés que havia fet el seu desembarcament a l'Espanyol procedent del Teatre Nou, aproximadament un any abans.<sup>568</sup>

L'argument de l'obra consisteix en un triangle amorós entre la minyona Marieta, el soldat Pauet i el pintor republicà Sebastià, que s'emmarca en la convulsa Barcelona de 1840, exaltada pel triomf dels constitucionalistes liderats per Baldomero Espartero, contra els carlistes, i oposada a la retallada del poder dels ajuntaments en la nova constitució que la regent Maria Cristina volia imposar per consolidar el seu poder després de la derrota definitiva del carlisme.

Cal notar la precisió històrica de l'ambientació de la peça, que fixa el temps dramàtic en funció d'esdeveniments històrics molt concrets, i que reproduceix els escenaris del drama amb màxima voluntat de fidelitat envers els espais reals de la Barcelona de mitjans del XIX. Aquestes són dues constants que es repetiran, en diversos èxits dramàtics als teatres del Paral·lel: d'una banda la voluntat de recrear un temps històric, preferentment del segle XIX, d'una altra banda reproduir dalt de l'escenari, amb la màxima fidelitat possible, les places, els carrers i els jardins de Barcelona. Són nombrosos els exemples que trobem en aquest sentit. Sense anar més lluny *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol, estrenada el 12 de maig 1917, al Teatre Victòria, just a la vorera del davant del Paral·lel, al Teatre Victòria, proposava també una reproducció del barri de la Ribera i més endavant, *La Gloriosa*<sup>569</sup>, que també reproduïa el barri de Santa Maria del Mar.

---

<sup>567</sup>. Pel que fa a l'anàlisi de l'obra treballem amb la quarta edició de Salvador Bonavia del 1924: Josep Amich i Bert (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Mantua), *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu. Tragicomèdia popular catalana en tres actes i un epíleg (sis quadres)*. Barcelona: Salvador Bonavia llibreter, 1924. Quarta edició. Ja hem moltes referències a Amichatis, sobre el dramaturg conegut com a Màntua, Gastó Alonso i Manaut (Barcelona, 1878 — Barcelona, 1947), que signava les seves obres com a Gastón A. Màntua vegeu-ne un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 657.

<sup>568</sup>. Josep Cunill, *op. cit.*, pàg. 225-230.

<sup>569</sup>. Miquel Poal-Aregall, *La Gloriosa. Barcelona isabelina i revolucionària, Obra d'ambient popular vuitcentista en deu quadres distribuïts en tres actes i un epíleg*. dins *Catalunya teatral*,

Això ens porta a pensar que, efectivament, aquest era un aspecte molt valorat pel públic popular barceloní, i que alguns dels grans esdeveniments històrics del segle XIX havien deixat una fonda petjada en les classes populars de la ciutat, i això, que era perfectament conegut per dramaturgs i empresaris teatrals, s'incloïa en les peces que s'oferien al Paral·lel. En aquest sentit no ens ha d'estranyar que en el gènere de la revista Josep Maria de Sagarra escrivís un quadre per a la revista *Charivari*, una de les més populars del Paral·lel dels anys vint, anomenat *El ball del Liceu* (1860) “recreació vuitcentista” que es cloïa com era habitual en algunes peces del gènere, amb un *Himne a Barcelona*.<sup>570</sup>

Constatem, doncs, una mena de patriotisme barceloní, que precedeix o acompanya al patriotisme català, que, com veurem més endavant, esclata escènicaament a la dècada dominada políticament per la dictadura de Primo de Rivera. Aquesta voluntat de recreació del passat té com a conseqüència que els escenògrafs fossin molt valorats i reconeguts als escenaris del Paral·lel i de Barcelona en general, i prova d'això és el gran homenatge ofert a Maurici Vilomara, un dels escenògrafs més reconeguts, el juny de 1929, sobre el que més endavant ens aturarem.

---

num. 54, 1/6/1934. Barcelona: Llibreria Millà, 1934. Analitzem l'obra en el capítol “La mirada de la revista *Mirador* sobre el Paral·lel. Historiar un rebuig”. Estrenada el 31 de març de 1934 al Teatre Apolo.

<sup>570</sup>. Ja hem citat un fragment de l'himne en parlar del gènere de la revista: *Barcelona, Barcelona, / La princesa més galana / La pubilla i la mestressa / del casal dels catalans / Barcelona, Barcelona / Estimada dia i nit / La bandera de les lluites / I la flor del nostre pit*.



## 2.1 Anàlisi de la peça, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, contenidor de valors populars hegemònics

La presentació de personatges en el primer quadre no deixa massa dubte al voltant de la filiació de la peça envers el costumisme teatral català del segle XIX<sup>571</sup>. Entre aquests personatges destaquen d'una banda Clemente, l'alcalde de barri, interpretat per Josep Santpere<sup>572</sup> i en Sebastià, pintor d'ofici, republicà i revolucionari, interpretat per l'actor Ferran Capdevila.<sup>573</sup>

En Clemente fa tota una demostració de coneixement de la ciutat i els seus herois populars, de ficció i de debò,

CLEMENTE.—Que si conec... conec als que viuen i als que han de nàixer... i als que tenen d'inventar. Sóc amic del Tio Fresco, d'en Pere Sense Por, d'en Pau Timbales, i conec a l'agutzil Butifarra Sense Fil, en Rosega Cebes, el teu company revolucionari Bernat Xinxola, en Pere Bolero, en Robert de les Cabres, don Res Calces de Paper, el Maco Pobre, el fill d'en

---

<sup>571</sup> . *Aquest teatre* (el teatre popular que s'exhibeix al Paral·lel) *no se'ns presenta com un bloc monolític; podem distingir-hi diverses subdivisions. Conrea, d'una banda, un costumisme enyoradís que falseja la Barcelona finisecular, ja desapareguda però viva encara en el record, i posa en escena habituds i tradicions passades, ja en un to jocós i de bonhomia, ja utilitzant els recursos del melodrama sentimental. Josep Amich i Bert, que fa cèlebre el pseudònim d'Amichatis i Gastó A. Màntua, són dos dels autors més populars dins del gènere i signen en col·laboració obres que es fan centenàries com Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* (1922). Xavier Fàbregas, *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972, pàg. 125. Per donar color i pintoresquisme en aquesta escena inicial apareix un personatge italià, Tomasetti, interpretat també per un dels grans actors de la companyia Pepe Alfonso, (La Corunya, 1859 - Barcelona, 1927). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 611.

<sup>572</sup> . Josep Santpere és menys conegut com a actor dramàtic, tot i que nombrosos cronistes de l'època en destaquen les seves capacitats en aquesta faceta. Jaume Passarell, *Homes i coses de la Barcelona d'abans*, Barcelona: Editorial Pòrtic, 1968, però també els nombrosos comentaris sobre l'artista a la revista *Mirador* que tractem en el següent punt, comentaris que anaven molts d'ells en la direcció d'exigir més qualitat a un artista que tenia capacitat per oferir-la. D'altra banda al final d'aquest mateix capítol podeu llegir una opinió en un sentit molt similar de Manuel Borrell i Mas.

<sup>573</sup> . Ferran Capdevila (Barcelona, 1885-1955). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 627.

Sense, en Joan de la Carabassa Gran, l'Arreplega Raons, en Xarau, aquell que té més coneixensa que tothom, en Prega a Déu de Rostoll, en Jaumet que mai està quiet, en Mora de l'Ase, el Noi de la Mare, el senyor Mitja Cerilla. en Pistras, en Ribot del Porc... i en Sebastià el revolucionari: tu!<sup>574</sup>

Bernat Xinxola, per exemple, és un personatge històric (sobre el qual l'Alfons Roure va escriure un sànet que posaria en escena la companyia de Josep Santpere el març de 1931)<sup>575</sup>, cal suposar que el públic coneixia i compartia tots aquests referents, i fins i tot hi ha alguna picada d'ullet a d'altres autors considerats referents per a aquests dramaturgs del Paral·lel, és el cas de la referència a “Xarau”, “aquell que té més coneixença de tothom”<sup>576</sup>.

Més endavant Sebastià canta una cançó d'Abdó Terrades, republicà en aquells moments històrics representats pel drama exiliat a França.

Fugiu tirans, el poble vol ser rei.  
La cort i la noblesa,  
L'orgull i la riquesa,  
Caiguen d'un cop fins al nostre nivell.  
La milícia i lo clero  
No tinguen més que un fuero.<sup>577</sup>

---

<sup>574</sup>. Amichatis i Màntua, *op. cit.*, pàg. 9.

<sup>575</sup>. Vegeu el capítol d'aquest estudi “La mirada de Mirador”, dins del punt “Cosmopolitisme contra costumisme”.

<sup>576</sup>. Sobre la genealogia del personatge popular “Xarau” vegeu una completa referència de Margarida Casacuberta a *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pàg 484. La referència de Casacuberta se situa en el marc de la seva investigació sobre Santiago Rusiñol. Si el dramaturg modernista adoptà aquest pseudònim com a alter ego per a les seves col·laboracions setmanals a *L'Esquella de la Torratxa* és evident que el motiu cal trobar-lo en la popularitat del personatge barceloní que Margarida Casacuberta rescata d'un llibre d'Antonio R. Dalmau, *Tipos Populares de Barcelona. Siglos XIX-XX*. Barcelona, 1945. Podem suposar que la referència de la rèplica de Clemente és al mateix temps un record del tipus popular del segle XIX, però, tal vegada, també un homenatge a Santiago Rusiñol que en aquell moment encara mantenia el seu glossari setmanal a *L'Esquella* i que, cal recordar-ho, era un dels autors més populars del Paral·lel.

<sup>577</sup>. Amichatis i Màntua *op. cit.*, pàg. 10

L'obra, doncs, ens situa dos personatges políticament distants, però no ben bé oposats: la maduresa de Clemente, un alcalde de barri que es declara partidari de l'ordre constitucional que representa la regent Maria Cristina, en aquell moment victoriosa contra els carlistes, i d'una altra banda Sebastià, un republicà d'idees radicals que en aquella circumstància encara fa costat a Espartero, com a general victoriós contra la reacció carlina i representat del lliberals més avançats. Però el nas del Sebastià, hereu de moltes derrotes de les forces radicals i progressistes, el fa sospitar de la deriva que pot prendre Espartero una vegada controlï el poder.

En aquest moment, però, s'inicia l'exposició de la trama romàntica, el triangle que es forma entre l'antic pretendent de la Marieta, el Sebastià que acabem d'esmentar, però encara enamorat d'ella, la Marieta, minyona òrfena i el Pauet, un noi que fa el soldat, però a les oficines, gràcies a les influències, i que ve de pagès: és l'hereu d'unes terres que seran seves quan se li mori una àvia. Sabem que la Marieta va deixar el Sebastià pel Pauet. La Marieta era interpretada per Assumpció Casals,<sup>578</sup> i el Pauet per Lluís Zanón. Com anem veient l'elenc sencer de la producció recull bona part dels millors actors i actrius habituals de l'avinguda del Paral·lel.

Ens importa aquí retenir que el Pauet ve de la Catalunya rural, i que és un propietari en potència. Sebastià s'hi refereix amb desdeny,

SEBASTIÀ.- (...) Van morir el seus (els parents de la Marieta), llavors es va posar al davant aquest Pauet, aquest mocós de pagès que quan la seva àvia es mori li deixarà unes unces, i la Marieta ja va ser tota una altre!<sup>579</sup>

---

<sup>578</sup> . Assumpció Casals (Barcelona, 1896-1975). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 629.

<sup>579</sup> . Amichatis i Màntua *op. cit.*, pàg. 11

De l'enfrontament entre Clemente i la pentinadora Teresina<sup>580</sup>, la noia amb qui Sebastià pretén endebades oblidar la Marieta, ens hauríem de fixar amb la defensa que Clemente, un immigrant de Castella establert a Catalunya des de la primera joventut, fa del seu arrelament a la terra d'adopció. Hem de suposar també que les seves paraules deurien ser molt ben rebudes pel públic del Paral·lel,

TERESINA.-Es aquest forasterot, que es ve a menjar el pa a Barcelona, i encara insulta. Forasterot, mes que Forasterot!

(...)

CLEMENTE.-Prou ! Que això sí que no ho puc tolerar. Sóc castellà i amb molta honra! Que jo sóc un vell que ja tinc cinquanta tocats i n'he passat més de quaranta en aquesta ciutat. I aquí em vaig enamorar i aquí vaig tenir dos fills que per defensar-la han mort per ciutat. (vaig caure ferit enfront l'exèrcit de napoleó) i he estat dos anys a França presoner...i tinc una creu...i tinc anys...i no tinc diners...i tinc reuma...Tot això guanyat a Barcelona! Ara digui vostè si un castellà així no pot dir als fills de Barcelona com es governa un barri.<sup>581</sup>

Apareix el Senyor Ramon, un home que viu de les rendes heretades i no treballa, interpretat per l'actor Alfons Arteaga, també un intèrpret clàssic del Paral·lel.

RAMON.-Es la sort que tenim els fills dels pares que ja van treballar per nosaltres. Jo només tinc una obligació: fer anys!

SEBASTIÀ.-I fer patir les minyones!<sup>582</sup>

---

<sup>580</sup> . Interpretada per una altra gran actriu del Paral·lel Rosa Hernàez Esquirol (Barcelona, 1888-1964), a la vida real la dona del mateix cap de la companyia Josep Santpere. Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 649.

<sup>581</sup> . Amichatis i Màntua *op. cit.*, pàg. 13

<sup>582</sup> . *Ibid.*, pàg. 16

És una recreació dramàtica d'un personatge també popular gràcies a les cançons que es cantaven al carrer, *El senyor Ramon empaita les criades*, -i que, de fet, també generaria tota una peça dramàtica, com veurem més endavant- una cançoneta documentada des de l'any 1874 i que en la seva versió més completa apareix en un número de *L'Esquella de la Torratxa* de desembre de 1937,

"El senyor Ramon / enganya les criades./ El senyor Ramon / enganya tot el món./ Les pobres criades / quan se'n van al llit,/ la camisa curta i el cul eixerit./ Tururut, tururut /qui gemega ja ha rebut."<sup>583</sup>

En qualsevol cas, ens importa aquí assenyalar dos factors importants, l'esforç dels autors Amichatis i Màntua, per recollir elements de les tradicions populars presents en la cultura popular barcelonina des de com a mínim mitjans del segle XIX, i per una altra situar aquests elements en un imaginari polític, o si es vol en una manera d'entendre el món, que atribueix, com veurem, judicis positius o negatius, en funció d'un determinat programa, o projecte de país que es correspondria amb aquella voluntat política de transformació del present de la Catalunya i l'Espanya de 1922. Es tracta del darrer any del que s'entén com a règim de la Restauració, en crisi, com a mínim, des de la pèrdua de les colònies d'ultramar el 1898, una crisi sistèmica que només es resoldrà amb la fugida endavant del cop d'estat de Primo de Rivera del 1923, darrer refugi d'una monarquia en fase terminal.

És en aquest sentit que hem d'entendre que l'heroi modèlic de la peça sigui un menestral, un home d'ofici, en Sebastià, mentre que l'exemple negatiu sigui un rendista, el Senyor Ramon que, a més, no respecta l'honor de les dones, especialment d'aquelles d'una condició social inferior. En Pauet, per la seva banda, ha d'heretar patrimoni rural, també és un futur rendista; aquest és el personatge que viurà una transformació més profunda. La Marieta, per contra,

---

<sup>583</sup> . Hem recollit la informació Al bloc del projecte *Cantut. Cançons i músiques dels avis*. <http://www.cantut.cat/canconer/cerca/item/314-el-senyor-ramon>. (enllaç consultat 25/4/2017) La Trinca en va fer una versió al seu elapé *Trincar i riure* de l'any 1971, fet que ens diu força sobre la permanència temporal en l'imaginari popular de totes aquestes cançons que es recollien a *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*.

minyona òrfena i vulnerable seria una noia d'unes conviccions morals sòlides, des de les quals rebutjaria les proposicions de joies i diners del senyor Ramon, atret pels encants de la jove, *en lloc d'aquesta rojor de panellons, t'hi lluirien anells amb puntetes de diamants i rubinets i zafirs*<sup>584</sup>, li diu el Senyor Ramon. Però l'intent és en va, i Ramon maleeix Teresina, la pentinadora del barri a qui atribueix l'autoria de la cançó que, segons ell, el difama. El defecte de Marieta, si en té cap, és el de ser enamoradissa i haver-se fixat en el Pauet, sense que aquest estigui realment disposat a "fer les coses com cal". Però no ens avancem. L'escena al voltant de la font de la plaça, entre les minyones, i després entre la Marieta i el senyor Ramon, i posteriorment l'aparició del senyor Clemente aconsellant la Marieta, desemboca finalment en un combat dialèctic entre la Teresina i la Marieta. La Teresina havia festejat amb el Pauet i encara tindria gelosia. Tot plegat conforma una escena costumista de gran vistositat amb uns diàlegs molt vius. Al final de l'escena apareix la Sió, una dona vella, que fa diners amb el contraban d'armes per a carlins o lliberals i també amb l'alcauoteria en favor de senyors ben situats de la ciutat, com ara el senyor Ramon.<sup>585</sup> El paper de Sió estava interpretat per Dolors Pla, també ella una de les actrius més populars d'aquell Paral·lel dels anys vint.

L'acte Segon té lloc a la Font del Gat. Allà hi trobem minyones, soldats, treballadors de tota mena de Barcelona que hi van a passar el diumenge. És un espai de sociabilitat popular de primer ordre. Hi trobem més costumisme, on assistim a una escena còmica entre el Casinto i la Taneta, dos personatges

---

<sup>584</sup> . Amichatis i Màntua *op. cit.*, pàg. 19

<sup>585</sup> . Els antecedents literaris d'aquest personatge són tants que gairebé no els podríem referir aquí: una dona d'edat madura o directament vella, relacionada amb l'àmbit fosc de la condició humana. El més obvi és *La Celestina* de Fernando de Rojas: una dona intrigant que gràcies a les seves males arts aconsegueix allò que les vies legítimes de relacions interhumanes no poden assolir. Les derivades del model de Rojas són infinites i es troben per tot. Recordem per exemple la malèfica dona d'August a *I Claudius*, la novel·la de Robert Graves, Llúvia, que ja era una mena de reedició d'aquella llegendària Lady Macbeth de William Shakespeare. Aquí el senyor Ramon té un comportament reprovable i abusa de la seva condició de superioritat en l'escalafó social, però és transparent, no amaga ni pot amagar massa les seves intencions, per manca, fins i tot, d'intel·ligència. La Sió, però, és perillosa, no se la veu venir. Aquests estereotips tant instal·lats en el cos social, funcionaven perfectament en una peça com *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, i ens condueixen a pensar que, també aquí, es compartien codis amb els espectadors.

secundaris que representen una situació ben tradicional en la qual ell vol aprofitar la trobada per seduir-la amb bones paraules, tot menant-la cap als camins més apartats.<sup>586</sup> De fet la companyia va confiar els dos papers amb més contingut humorístic a dos pesos pesants, com Visitació López<sup>587</sup> i Josep Bergés<sup>588</sup> (aquest darrer soci de Josep Santpere a la companyia teatral Santpere-Bergés). Al voltant de la Font del Gat però, també hi han quedat el camàlic Nandu, en Boter i en Sabater (Ferran Bozzo<sup>589</sup>), amb el seu cap en Sebastià, per conspirar en favor de la república; en Nandu explica que el Sebastià vol reunir-se per conspirar a la font (i no a la taverna, per exemple).

NANDU.-(...) Diu que els republicans tenen de ser aiguaders. Per això ens fa conspirar a la Font del Gat.<sup>590</sup>

Amichatis i Màntua s'adscriuen doncs, a una tradició instal·lada en la Barcelona de l'època que atribueix a l'obrer català un seny i una moral que l'apartarien dels llocs d'esbarjo vinculats a l'alcohol i la dissipació.<sup>591</sup> Sebastià que canta cançons d'Abdó Terrades, respon al model de treballador claverià, tot i que està disposat a tot per fer la república, *No. Que no sospiti ningú; que tots us creguin barrilaires. Vinga cançons! Vinga ballaruga, fins que arribi el*

<sup>586</sup> . Amichatis i Màntua *op. cit.*, pàg. 28

<sup>587</sup> . Visitació López Blasco (València, 1888-?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 656.

<sup>588</sup> . Josep Bergés i Olivé (Barcelona 1875-1928). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 620.

<sup>589</sup> . Bozzo faria la seva darrera temporada en la companyia Santpere-Bergés i *Baixant de la Font del Gat* va ser un dels seus darrers treballs.

<sup>590</sup> . Ibid. Pàg. 29. Nandu era un nom freqüent en el món de l'espectacle del Paral·lel. Aquí representa un camàlic, però fou també el nom d'un personatge típic dels espectacles i/o escenes còmiques. En les revistes de començaments del segle XX representa un pagès que arriba a la ciutat i s'enlluerna amb tot.

<sup>591</sup> . En aquesta tradició la pintura de Francesc Domingo *Apolo Palace*, 1933. O vegeu també Joaquín Montero, *Clavé, Narració popular, anecdòtica, de la vida d'un gran ciutadà*, en quatre actes, dividits en dotze quadros. Barcelona: *La Escena Catalana*, 2ona època, Any VI, núm. 130, 1923. Estrenada al Teatre Español 19/5/1923, un *biòpic* escènic, però gairebé una hagiografia, del personatge històric, interpretat per el Mateix Montero en escena, que s'adscriu, absolutament, a la construcció del mite al voltant de la figura de Clavé, amb escenes que recullen tots els tòpics sobre el músic i polític, que, òbviament investigacions posterior s'han encarregat de desmentir. En aquest sentit es pot consultar el capítol que hi dedica Ricard Vinyes en el seu estudi *La presència ignorada, La cultura comunista a Catalunya (1840-1931)*, Barcelona: Edicions 62, 1989, pàgs. 88-122.

*moment...*, un moment que ha d'arribar quan la gent es desenganyi d'Espartero, heroi contra la carlinada, però en el fons un reialista autoritari als ulls de Sebastià.<sup>592</sup>

A la Font del Gat hi arriba Clemente acompanyat del senyor Ramon a qui ha trobat pel camí. Clemente no hi està per gust a la Font del Gat, *aquí no hi ve més que xusma!*<sup>593</sup>, hi ha anat a evitar l'escàndol que es pot generar de la trobada entre el Sebastià, la Marieta i el Pauet. Però el senyor Ramon hi ha pujat citat per la Sió. L'alcalde vol l'ajuda del senyor Ramon per deixar en no res les acusacions de contraban d'armes que la fan estar vigilada per l'autoritat. A canvi el calavera vol la seva col·laboració per haver la Marieta.

Per fi entren a escena la Marieta i el Pauet. La Marieta molt enamorada i angoixada per la marxa del Pauet a la guerra carlina, i en Pauet tan encès de desig que es capaç de jurar que la farà la seva dona, que serà la mare del seus fills, i de parlar com un poeta per seduir-la,

PAUET.-(...) La terra té el teu perfum, tota la muntanya és com si fos carn que batega...és com una catifa que l'aguanta, que em diu...Té...aquesta joia és teva.<sup>594</sup>

No cal dir que la Marieta accedeix a desaparèixer pels corriols de Montjuic de la mà del Pauet i a l'instant apareix la parella de la Taneta i el Casinto, que fan el contrast còmic de la Marieta i el Pauet, tot i que la situació no és gaire diferent: el Casinto s'ha endut la Taneta a l'hort, literalment. Torna a aparèixer aquí aquesta entesa de l'amor com amor carnal i no espiritual, a la qual ja hem fet referència en parlar del gènere escènic del cuplet, també tan present al Paral·lel,

---

<sup>592</sup> . Amichatis i Màntua, *op. cit.*, pàg. 29. De fet aquest personatge preveu el gir que prendran els esdeveniments perquè seria Espartero qui esclafaria la revolta de Barcelona de 1842 contra el seu propi govern. Cal recordar que el temut general és autor de la famosa frase sobre la conveniència de bombardejar Barcelona cada 50 anys.

<sup>593</sup> . *Ibid.*, pàg. 30.

<sup>594</sup> . *Ibid.*, pàg. 37.



TANETA.-Ves qui m'ho tenia de dir avui al llevar-me que acabaria la innocència sota d'una figuera al tocar les sis el rellotge de la Catedral!

CASINTO.-I quines campanades!

TANETA.-Bom!...Bom!...Bom!...Les sentiré tota la vida...<sup>595</sup>

Més endavant la Taneta encara diu que si els burots em registren *em trobaran un blau a l'esquena*,

TANETA.-(...) Si els burots em registren me veuran un blau a l'esquena.

CASINTO.-Quina relliscada!

TANETA.-I quin cop al caure!

CASINTO.-Patapof!

TANETA.-I vostè...patapaf!...a sobre! Veritat que serem feliços, Casinto? <sup>596</sup>

Acabada l'escena còmica apareix en Pauet que confessa a Clemente el que ha fet a la Marieta: s'ha deixat endur per la passió i li ha fet l'amor. La conversa es escoltada per Sebastià, que desafia Pauet amb aquestes paraules,

SEBASTIÀ.-Un home...I que saps tu el que es ésser un home!...Calla...Tu ets un hereu. L'hereu...El fill de l'amo que

---

<sup>595</sup> . Ibid., pàg. 37. Veurem més endavant al capítol sobre la revista *Mirador*, i la seva mirada sobre el Paral·lel, l'anàlisi que fem de l'escena còmica entre Sempre viva i Pensament, al *El Papitu Sempre* un text de revista de Joaquín Montero al servei de Josep Santpere, on també es reflecteix la consideració popular de Montjuïc com un espai de contactes sexuals furtius. Les fonts del país eren espais de sociabilitat on sovint es produïen els primers contactes sexuals entre joves de diferent sexe, abans fins i tot que en els balls, o les festes. En aquest sentit cal entendre també *la Font del Xirineu*, un cuplet català amb lletra de Rosend Llurba i música de Joan Suñé (vegeu un resum biogràfic del compositor a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 684), que va cantar Raquel Meller entre d'altres, i que té com a tornada una advertència: *a la Font del Xirineu, ai minyones, ai minyones, a la Font del Xirineu, ai minyones no hi aneu!*

<sup>596</sup> . Ibid., pàg. 38. El concepte de "relliscada", com un acte sexual esdevingut fora del matrimoni, fou profusament utilitzada a l'escena del Paral·lel. Més endavant, a la dècada dels trenta Alfons Roure intitolà el seu exitós vodevil sonor, *La reina ha relliscat* (1932). L'escena còmica de la peça entre el Casinto i la Taneta va tenir tant d'èxit que s'interpretà sovint com a peça separada en ocasions de beneficis, muntatges de varietats, etc.

agafa el fruit que més li plau al poble, el que mana a la masia, el que tomba a la palla a les mosses que li plauen...Però això no és el teu heretatge, ni la Maria era cosa teva...

PAU.-No parlis de la Maria.

SEBASTIÀ.-Que no parli de la Maria ! i m'ho prohibeixes tu?  
Tu! El canalla que acaba de perdre-la!<sup>597</sup>

Podríem haver extret aquest fragment d'una escena de *Terra baixa* de Guimerà, -d'altra banda un dels autors més celebrats i representats al Paral·lel: allò que encara pot funcionar en algun indret de la Catalunya rural, l'anomenat "dret de cuixa", a ciutat ha estat desterrat. Els nous codis de convivència social haurien acabat amb els excessos de la classe dominant o propietària enfront a les classes subalternes. Si més no, Sebastià, el personatge d'ideologia més avançada de la peça, no pot concebre l'abús per part dels senyors de la seva posició social dominant. Per això acusa en Pauet d'haver fet seva Marieta amb l'enlluernament dels seus diners i després amb la tristesa de la guerra, *Demà una bala et desfarà el cor i ella queda aquí, aquí amb un fill sense nom a les entranyes...Ets un mal home...Ets un lladre! M'has pres la il·lusió de la meva vida. Es per això que jo vull la teva ara mateix.*<sup>598</sup>

Només les paraules conciliadores de Clemente aturen l'enorme baralla que es forma en escena entre Pauet i Sebastià, auxiliats per els soldats el primer i els seus companys conspiradors el segon. Fetes les paus, la Teresina, promesa del Sebastià s'inventa una cançó que comença a cantar per despit, per fomentar el malnom de la Marieta,

TERESINA.-És així...Vos la dedico!

Baixant de la Font del Gat...

Una noia...una noia...

Baixant de la Font del Gat...

---

<sup>597</sup>. Ibid., pàg. 40. "Perdre" una dona és un altre concepte molt i molt estès a l'escena del Paral·lel, que de fet, recollia una expressió força popular del carrer. Tot plegat ho hem vist a l'aproximació al Drama realista del Districte V que fem al punt "El realisme dramàtic en versió Paral·lel".

<sup>598</sup>. Ibid., pàg. 40.

L'acte II acaba així dalt de tot amb un número musical interpretat a cor per tots els actors i actrius, en el que era un homenatge a la cançó popular que havia motivat als autors sobre el títol de la peça. Cal recordar aquí que la cançó precedeix l'escriptura de la peça dramàtica; de fet un cançoner ja la recollia el 1919 i poc després se'n feu un cuplet, amb música de l'olotina Cándida Pérez i del compositor Faust Casals.<sup>600</sup>

El tercer acte s'ambienta en el marc del motí dels barrets de copa del 21 de juliol de 1840, un aldarull de la milícia nacional contra el ministeri i la llei d'ajuntaments. Sebastià, reunit a casa de Sió,

SEBASTIÀ.-(...) Però ara volem vèncer l'Espartero i enderrocar la Constitució. D'ençà que la reina va arribar a Barcelona a celebrar el triomf, que han passat coses tan grosses que fins nosaltres, els republicans, ens hem fet esparteristes! Tot això d'avui, aquest passeig de la reina pels carrers, perquè la gent l'aplaudeixi, és una camama. Ahir van nomenar govern nou i la reina va firmar el decret esborrant articles de la Constitució atentatoris als Ajuntaments. Ara el govern serà qui nomenarà els arcaldes i això no pot ser! La gent de bé, els de livita i barret de copa volent demostrar que l'Espartero no és ningú han organitzat la d'avui. Com que ells són pocs, han llogat a tots els morts de gana i els han vestit de mamarratxos, amb barret de copa, perquè cridin: "Visca la reina i mori Espartero!"<sup>601</sup>

---

<sup>599</sup> . Ibid., pàg. 43.

<sup>600</sup> . Es pot trobar la genealogia de la peça al bloc Càntut <http://www.cantut.cat/canconer/cerca/item/313-la-marieta-de-l-ull-viu>. (enllaç consultat 25/4/2017).

<sup>601</sup> . Amichatis i Mantua, *op. cit.*, pàg. 52. Els dubtes i les confusions del personatge de ficció dramàtica "Sebastià" reproduïen bastant fidelment el que ens explica la historiografia sobre el període al voltant de la presa de consciència del proletariat barceloní envers a una definitiva alineació amb els republicans. Vegeu "Las primeras luchas obreras y la formación de una conciencia de clase" dins Josep Fontana, *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*, Barcelona: Ariel, 1983, 5a edició, pags. 86-95.

Marxen de la rebotiga els revolucionaris i arriba la Marieta, que es dol de l'absència del Pauet, retingut a l'exèrcit. Fet que aprofita la Sió per intentar convèncer-la de la bondat del partit del senyor Ramon. És una alcavoteria en pagament al Senyor Ramon pel serveis que aquest li ha fet amb les seves influències i diners per lliurar-la de qualsevol sospita en les operacions de contraban de les quals havia estat acusada. Però la Marieta es manté ferma en el seu amor al Pauet, malgrat la seva fragilitat i vulnerabilitat. Clemente apareix per fer-se càrrec de la noia. Clemente, però, és vidu i això reté Marieta d'acceptar la seva hospitalitat, *que si per anar a passejar amb en Pauet per la Font del Gat ja em van treure una cançó, conti quantes me'n traurien per anar-me'n a viure a casa de vostè...*<sup>602</sup>

Marieta, doncs, no accepta d'entrada la proposta de Clemente. Llavors entra a la rebotiga la Taneta que dona una pinzellada d'humor fins l'arribada del senyor Ramon, que aquesta vegada entra disposat a tot, primer amb bones paraules, però després per la força. Marieta, però, aconsegueix desfer-se del vell libidinos i fer entrar a la botiga al Sebastià, que, de fora estant, cridava auxili per alliberar-se de l'escomesa de les tropes repressores. L'entrada de Sebastià, però, ha impedit al senyor Ramon forçar la Marieta i satisfer el seu desig, per això el sàtir promet venjança en sortir d'escena. La seva revenja és la delació; Ramon denuncia la presència d'un revolucionari amagat a la rebotiga i els esdeveniments es precipiten perquè el soldat que entra a registrar la botiga és en Pauet, a qui el senyor Ramon ha esperonat perquè busqués a dins el Sebastià que estaria tenint relacions amb la Marieta.

En Pauet no creu la versió de la Marieta i marxa, i en Sebastià des del seu amagatall surt rabent disposat a exposar-se al carrer per defensar l'honor de la Marieta. Sebastià reclama l'atenció de la tropa tot proclamant la innocència de la Marieta i dirigint-se al Pauet, però només aconsegueix ser ferit de mort. En Sebastià mor als carrers de Barcelona defensant l'honor de la Marieta i la llibertat de la ciutat, les dues coses a l'hora. La identificació entre l'home digne i

---

<sup>602</sup> . Ibid. Pàg. 55

moral i la causa republicana esdevé definitiva amb la mort del Sebastià.<sup>603</sup> Les obres que s'estrenen al Paral·lel solen tenir entre els seus herois a personatges que advoquen per l'adveniment de la república. Els exemples són nombrosos, i més endavant els comentem en aquest estudi.<sup>604</sup> Com veurem, s'allarguen en el temps, però sempre en aquesta clau que cal interpretar com una cerca constant de l'empatia de la proposta escènica envers l'espectador mitjà del Paral·lel, entre els quals gosem dir que serien majoria aquells que tenien unes inclinacions obertament republicanes.

A l'epíleg, en Pauet i en Clemente es troben al pati de l'hospital. En Clemente explica a en Pauet que la Marieta no l'ha enganyat, que en Sebastià va morir per defensar el seu bon nom. Apareix la Marieta que ha tingut el seu fill (i d'en Pauet) a l'hospital. Té un diàleg amb una monja, que li recorda el seu deure sagrat de mare, *Pensi que no hi ha res al món com una mare i que tots els que no la coneixen van per el món cegos, perquè mai han vist la llum dels seus ulls. Adéu filla meva!*<sup>605</sup>

Però les tribulacions de la pobra Marieta encara no han acabat perquè la Sió, que li ha promès allotjar-la a casa seva, en realitat la vol per convertir-la en víctima de les seves alcavoteries, i guanyar diners tot recomanant-la a diferents senyors. Pau que ha escoltat el diàleg creu que la Marieta està perduda, però Clemente decideix allotjar-la a casa seva si ella no té a ningú més. És així com Clemente, el sant baró, allotja a casa seva la noia desvalguda i el seu plançó, com una mena d'obligació moral. No hi ha massa dubte que aquest personatge és proposa com a model de comportament masculí,

CLEMENTE.-Jo no he fet res. I si tens d'estar tota la vida fent-me reverències, recull els trastets i a corre món. Jo he fet lo que era la meva obligació. Que si cada home posés remei a una

---

<sup>603</sup> . L'elecció del nom de "Sebastià" no sembla doncs aleatòria: com és sabut Sebastià fou un soldat romà que esdevingué màrtir de la causa cristiana en negar-se a abandonar les seves creences. Condemnat a morir assagetat per Dioclecià, aquí les sagetes serien les bales.

<sup>604</sup> . Vegeu el punt "La república arriba primer al Paral·lel", dins del tercer bloc d'aquest estudi "La mirada de la revista *Mirador* sobre el Paral·lel. Historiar un rebuig."

<sup>605</sup> . Ibid., pàg. 68.

desgràcia, no hi hauria cap desgraciada al món. Tu ets la meva filla. Ell el meu fill. Déu, que és molt savi, me va deixar sol a la joventut, arrencant del meu costat els dos fills morts a la guerra, ara a la vellesa me dona a tu i al petit! Ja veus si n'és de savi! Ara, Marieta, a riure, a creixe el noi, a fer enveja a la gent...<sup>606</sup>

Aquest capteniment d'un dels personatges masculins és sovintejat en les peces d'Amichatis. És el cas del periodista Eugenio Luzbel, a *Los arlequines de seda y oro*<sup>607</sup>. Però també a *Les dones de tothom* –que esmentàvem en parlar del drama realista del Districte V. Recordem ara l'argument d'aquesta peça: Lulú és una cupletista que viu mantinguda per un senyor gran, Canals, que li paga tots els capricis. Quan Canals descobreix que és enganyat cedeix el seu lloc molt esportivament al jove Carles. Carles és un estudiant que s'agafa molt malament això de servir-se d'un plat ja tastat. Abandona abrandadament (per un temps) a la Lulú. Finalment la pobra noia, abandonada a la vida de cabaret, mor a mans de Carles que la mata en un rampell de gelosia. Abans del darrer acte criminal Canals, interpretat també per Josep Santpere, acusa l'entorn de Lulú:

CANALS.- Aquell primer, el primer que et va ensenyar a vendre amor, aquest és el culpable, que ell pagui el pecat de vendre una dona, una dona l'imatge de la mare.<sup>608</sup>

I encara va més enllà quan no pot evitar la mort de Lulú i com a parlament final de la peça diu,

CANALS.- No era seu el pecat sinó de tots. Era una dona...Un, la va vendre... Vosté la morta. Era el seu home, però no el seu amo. Era qui la va comprar...Agenollis! Agenollis! (les dones ploren, el Carles cau de genolls, emocionat. Quadre)<sup>609</sup>

---

<sup>606</sup> . Ibid., pàg. 71.

<sup>607</sup> . Josep Amich i Bert Amichatis, *Los arlequines de seda y oro*, op. cit., pàg., 32.

<sup>608</sup> . Josep Amich i Bert Amichatis *Les dones de tothom*, Tragicomèdia en tres actes. Barcelona: *Escena Catalana* núm. 22, 1918. Pàg. 20

<sup>609</sup> . Ibid., pàg. 21

Un quadre final força semblant ens els trobàvem a *Amàlia, la novel·la d'una cambrera de cafè*, on recordem que se'ns explica la història d'en Lluís, estudiant de medicina, que enreda l'Amàlia (Enriqueta Torres), una pobra noia que amb els seus ingressos manté pare i germà, dos vividors. El pare a més de gandul és un abusador sexual de la seva filla. Lluís, després de “perdre-la” amb promeses de matrimoni l'abandona. L'Amàlia queda prenyada i es veu obligada a la prostitució. El fill se li mor d'una febrada per manca de recursos. Tonini, de nou interpretat per Josep Santpere, l'únic home com cal, exculpa la dona i en la seva rèplica final exclama, *ploro de vergonya per ser home*.<sup>610</sup>

Tots aquests exemples, alguns extrets del subgènere anomenat drama realista del Districte V, que hem tractat en l'anterior punt, ens posen en situació d'entendre millor que és el que passa en el desenllaç de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, que si llegim a la llum de la trajectòria anterior d'Amichatis, tal vegada se'ns fa més entenedor, sobretot pel que fa als missatges morals que la peça pretén vehicular. Tal com firma Just Arevalo i Cortés, sobre l'obra d'Amichatis i Màntua,

Hi apareixen motius que remetent al corrent del teatre realista de baixos fons, el sempre present tema de la caiguda i la venda de la dona i l'aparició en escena de tipus populars com el senyor Ramon, el qual ara i aquí és ni més ni menys el pervertidor de dones, el que les paga i les compra.<sup>611</sup>

És força interessant el diàleg que se segueix a continuació entre el Rector i Clemente. El capellà ha cregut convenient fer una visita a l'alcalde del barri per recriminar la seva conducta acollint a casa seva una noia jove i el seu fill, ell que és vidu. Tot el barri estaria parlant del comportament del seu alcalde i el rector es veu amb l'obligació d'advertir-lo de la imperiosa necessitat de fer fora de casa

---

<sup>610</sup> . Josep Amich i Bert, Amichatis, *Amàlia. La novel·la d'una cambrera de cafè*. Tragicomèdia barcelonina de la vida de la gent de vici, dividida en tres actes i quatre quadres. Barcelona: *Escena Catalana* núm. 33, 1919. Pàg. 20.

<sup>611</sup> . Just Arévalo i Cortés, *op.cit.*, pàg. 212.

seva aquesta noia perduda. Reproduïm el fragment de diàleg perquè se'n deriven força qüestions prou substantives perquè hi parem atenció,

RECTOR.-Doncs, senyor Clemente, jo li tinc de dir que els seus sentits, la seva carn, les seves passions, l'han pertorbat.

CLEMENTE.-Senyor Rector...

RECTOR.-L'han pertorbat fins al punt de fer-li veure lo que és pecat com una virtut...Tot el barri està escandalitzat de la seva conducta.

CLEMENTE.-De la meua conducta?

RECTOR.-Sí. Vostè ha recollit una perduda a casa seva!

CLEMENTE.-A una enganyada.

RECTOR.-A una dona que es va deixar enganyar, que és igual! ...Una dona que es motiu d'escàndol...Les veïnes van esverades a dir-m'ho a l'església. Vostè viu amb una dona!...Vostè té a casa un fill que no és de vostè!

CLEMENTE.-Molt bé! S'escandalitza el barri! El barri! S'escandalitza el senyor Ramon, l'home que té per ofici la deshonra! S'escandalitza la senyora Sió, la mala dona que posa preu a totes les virtuts! S'escandalitza la Teresina, la mala llengua que taca tots els cors amb les seves cançons enverinades...Tots els que han perdut la vergonya i van a escandalitzar-se per a aparèixer sants, no poden veure com jo faig la virtut de recollir a una desgraciada, i em volen llençar a l'infern dels pecats...Doncs m'hi trobo molt bé a l'infern, mossèn Agustí! Si em tinc de condemnar per això, vingui la condemna! Si em tenen que treure l'alcaldia per això, llenço la vara! Tot abans de deixar al carrer una dona per a que l'escarneixin els virtuosos!

I davant l'astorament del capellà pren llavors una resolució inaudita,

CLEMENTE.-Que l'alcalde de barri don Clemente Garcia i Núñez, es casa amb la Marieta!

RECTOR.-(aixecant-se).-Però



CLEMENTE.-Aquest fill serà, davant de Déu, fill de la Marieta i de l'alcalde de barri!

RECTOR.-Alcalde! Vostè és un sant!

CLEMENTE.-Rector...Jo sóc un home!<sup>612</sup>

Podem resseguir aquí la proposta de la posició de la dona en l'obra d'Amichatis, que ja hem comentat en abordar el Drama realista del Districte V. La dona desgraciada no és una pecadora, sinó una víctima de les circumstàncies, però sobretot una víctima dels homes que envolten a aquesta dona, pares germans o, en aquest, cas pretendents. És l'ímpetu carnal del Pauet que ha portat Marieta a aquesta situació i després la deixadesa en les seves responsabilitats el que ha fet de la Marieta una desgraciada. L'acció de Clemente és tota una lliçó d'assumpció del que serien les responsabilitats de l'home enfront de la dona. El pecat, doncs, queda en segon terme, i el primer terme passa a ocupar-lo un concepte, "la responsabilitat" envers a les pròpies accions, que és un concepte molt més laic. Així hauríem d'entendre el "no sóc un sant, sóc un home", de Clemente.

La peça acaba amb un final del tot feliç, quan Clemente ja ha convençut tothom de la ferma voluntat de casar-se amb Marieta i dignificar la seva situació, apareix en Pauet, penedit del seu comportament i disposat a recuperar la seva família a qualsevol preu, tot i la reprovació del senyor Clemente. Òbviament és un *coup de théâtre*. Pauet demostra a Clemente que està disposat a tot per recuperar dona i fill i Clemente, després de posar a prova el noi, magnànim, entén que aquesta vegada no hi ha lloc al dubte i deixa pas a la unió dels dos joves, amb una rèplica final en forma de vers reveladora de la moral que la peça conté,

CLEMENTE.-I tu, Pauet, que has deixat /corre la infame cançó, /  
"Baixant de la Font del Gat"/ tens de matar el fibló / que la seva  
honra ha tacat. / Pensa, dolç i enamorat, / que es mare la teva

---

<sup>612</sup> . Ibid., pàgs 73-74.

dona; / cuida sempre del teu niu, / perquè és la dona més bona / la  
Marieta de l'ull viu!<sup>613</sup>

---

<sup>613</sup> . Ibid., pàg. 79.

## 2.2 Una seqüela i uns derivats

*La campana de Gràcia o el fill de la Marieta*, dels mateixos autors, Josep Amich i Bert (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Mantua), estrenada el 7 de juny de 1924 al Gran Teatre Espanyol, per la mateixa companyia Santpere-Bergés<sup>614</sup>, respon a la voluntat de perpetuar l'èxit repetint la fórmula. Una manera d'amortitzar la inversió de temps i diners en popularitzar un producte; és la repetició dels ingredients, per buscar la repetició de l'èxit anterior. És tot un precedent de les segones parts que es començarien a posar de moda amb el cinema sonor dels anys trenta<sup>615</sup>, però, en aquest cas, l'operació no va tenir ni molt menys l'èxit del precedent original, tal i com veurem en la informació de cartellera del següent punt i el muntatge amb prou feines va arribar a finals de juny.

No ens allargarem massa a comentar *La Campana de Gràcia*, però si en ressaltarem alguns elements perquè resulten prou significatius del que havia suposat l'èxit de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*. Al capdavant una peça és conseqüència d'una altra en un panorama teatral català prou mancat d'èxits d'aquesta envergadura com per fer del fenomen una autèntica singularitat. L'argument de la peça és bastant més embolicat que la primera: ambientada històricament tres dècades després, en mig de l'atmosfera que conduirà a la proclamació de la Primera República, la Marieta és vella i fa de portera en una fàbrica del Torrent de l'Olla. El seu marit (en Pauet) la va abandonar, el seu fill (Climentó, en honor al protector de la Marieta, el senyor Clemente) va marxar a Amèrica. L'amo de la fàbrica és un explotador sense escrúpols que ha enredat una pobra treballadora de la fàbrica, la Cinteta (l'Assumpció Casals), i el fill de l'amo és un brètol vividor que viu amistançat amb una *bailaora* flamenca. L'obra Cinteta, és acomiadada,

---

<sup>614</sup>. Josep Amich i Bert (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Mantua), *La campana de Gràcia o el fill de la Marieta*, Barcelona: *La Escena Catalana*, núm. 155, 1924.

<sup>615</sup>. Tal vegada la sèrie de Tarzan, *Tarzan the Ape Man*, protagonitzada per Johnny Weissmuller i dirigida per W. S. Van Dyke als anys 30 seria un dels primers exemples al respecte. Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona: Lumen, 2006, pàg. 244.

CINTETA. (...) Després que ha fet de mi el que ha volgut, ara em llença com un grapat de borra bruta d'oli que es tira a la munta dels parracs!<sup>616</sup>

L'empresari amb uns tipus que arriben de Madrid, i un pinxo del cafè de les flamenques provoquen la revolta per especular a la borsa. El fill de la Marieta es posa de la banda del poble,

CLIMENTÓ.-És clar! Ara és el moment de jugar a borsa amb la sang dels pobres!...Molt bé! No contents en fer-se rics amb la salut de les dones a la fàbrica, ara volen que els hi faci el negoci de borsa, al carrer!<sup>617</sup>

La Marieta, ja gran i ferida fa sonar la campana de Gràcia repetidament. Climentó, digne successor de l'home que va protegir el seu infantament (aquell alcalde de barri Clemente de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*), rescata de nou la dona humiliada per l'industrial, la Cinteta. Lloguen una masia i descobreixen la tranquil·la i fèrtil vida de masovers, acompanyats de la vella Marieta, la mare del noi. Però algú els delata. En Climentó havia escapat de les quintes i venen a detenir-lo. Però l'oficial encarregat de la detenció no és altre que en Pau, el Pauet de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, l'home de la Marieta i el propi pare de Climentó, a qui l'atzar ha portat a que hagi de detenir el seu propi fill. En Pau, magnànim, assegura que només faran fer el servei al xicot, sense cap condemna afegida. I a més, decideix deixar l'exèrcit i tornar amb la Marieta i viure tots dos, i la seva jove, la Cinteta, a la Masia, a l'espera del retorn del seu fill de les seves obligacions militars.

En l'argument s'endevina un posicionament al costat de les classes populars. Els dolents de la història són una altra vegada els ben posicionats socialment, però també una voluntat d'ordre i de respecte a la legalitat. No és endebades que en el lapse de temps entre les estrenes de *Baixant de la Font del Gat* i de la seva continuació es produeix el cop d'estat de Primo de Rivera i

---

<sup>616</sup> . Josep Amich i Bert (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Mantua). *La Campana...op. cit.*, pàg. 8.

<sup>617</sup> . Ibid., pàg. 22.

s'instaura una censura militar que totes les publicacions han de passar, i que és especialment punyent en el cas de les obres publicades o estrenades en català.<sup>618</sup> Però més enllà de la de la circumstància de la dictadura de Primo de Rivera, ens trobarem que aquesta voluntat de respectar un ordre i la voluntat de conduir per vies pacífiques qualsevol reclamació social serà un element sovintejat en aquest teatre català per a majories que s'ofereix al Paral·lel. En aquest sentit l'obra acaba amb un discurs revelador: un obrer davant d'un teló pintat amb l'antiga capçalera de la publicació *La Campana de Gràcia* i una il·lustració dels fets revolucionaris reproduïts en la peça dramàtica que el públic acaba de visionar,

OBRER.- I ja tens la història feta  
de la Campana de Gràcia  
uns, per llibertats, moriren;  
altres, varen fer sa ganga,  
que amb tots els valors del poble,  
si perden uns, altres guanyen.  
Un setmanari satíric  
recollint l'anomenada  
d'aquell antic campanar,  
ha esdevingut una tralla  
per a fuetejar polítics  
que tenen l'honra tacada.  
I així la vida segueix  
a la terra catalana;  
que sempre serà aquest poble  
el que sempre més treballa,  
el que sempre ha defensat  
la llibertat i la pàtria.  
el que passada la lluita  
torna molt prompte a la tasca  
i sobre de les ferides

---

<sup>618</sup>. Josep Termes, *De la Revolució de setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939)* Barcelona: Edicions 62, 2003 (segona edició en rústica). Pàg., 311.

posar roses perfumades.  
No oblida la tradició,  
però oblida la venjança.  
mira, avui, com cada any,  
al voltant de la campana,  
ballant i parlant d'amor  
els hereus dels del setanta.

I encara segueix en un epíleg on rebla el clau,

OBRER.-És el poble català  
que la tradició conserva;  
lluita, mor, pro resurgeix  
sota mortalla de cendres.  
En el lloc on van lluitar  
canten, ballen, es redressen,  
perquè en son cor hi ha l'amor  
de l'eterna mare terra!<sup>619</sup>

Aquest discursos no van agradar gens a Josep Maria de Sagarra en les seves funcions de crític teatral al diari *La Publicitat*, on, després de defensar la peça, tot i situar-la dins dels paràmetres d'un teatre de consum abocat al gran públic i absolutament allunyat de l'excel·lència literària, en criticava obertament aquest final,

(...) ara el final, amb aquell trosset de míting tronat, no em va agradar gens. (...) totes les escenes sentimentals, tots els moments dramàtics on s'hi volen posar quatre gotes de passió, confessem que ens varen fer pena i que són de qualitat infraliterària.<sup>620</sup>

---

<sup>619</sup> Ibid., pàg. 28.

<sup>620</sup> . Josep Maria de Sagarra, *La Publicitat*, 10/6/1924, pàg. 4.

Però allò que realment va molestar el dramaturg, en funcions de crític teatral, fou el pròleg de la peça, que mereix que hi parem atenció perquè ben bé sembla un passar comptes d'Amichatis i Màntua contra la seva consideració d'autors menors, tot i haver escrit la que segurament era l'obra teatral en català més vista fins en aquell moment. Un "Aficionat", que acaba d'arribar del Romea, i un "Home" fan de portaveu de les opinions dels dramaturgs,

AFICIONAT.-Ai, mare meva i com han posat el nostre teatre! Abans deien que el teatre català era d'espardenya i barretina. Però ara és un ball de disfresses! Un dia trobes els còmics vestits de rus, altre de polacs, altre d'anglesos, altre d'italians!...Fins i tot de turc han fet vestir aquells pobres còmics!...

HOME.-Així s'escriu la història. Entre els del centre i els de les afores, el teatre és una lluita de plaça de mercat. Un home fa un xisto, una escena que li agrada al públic, i tots els que tenen mà per agafar una ploma, posen barraca al davant!...Del teatre català n'han fet una fira. Tothom té d'ésser al taulell. Cadascú crida el seu "Senyors". Diu un "passin", "passin"...Les meves comèdies fan riure..." No tenen solta ni volta però són un cove plè de xistos millors que els de Muñoz Seca...I respon el de més enllà: "L'únic teatre sèrio de Catalunya és el meu. El meu és on van els intel·lectuals, les persones de seny. Jo sóc en Shakespeare". I respon l'altre: "sóc el Molière mediterrani" i el de més avall: "Passeu! Endavant! Jo tinc cinquanta Nandus al rebost! Jo sóc l'inventor del pagès". I de vegades el públic, sense escoltar als que criden, s'enamora del que diu aquell que no té barraca; el rodamón que veu uns ninots de cartró, però que tenen la gràcia universal que fa riure i sentir als pobles de tota la terra.<sup>621</sup>

L'èxit de *Baixant de la Font del Gat o el fill de la Marieta*, segurament havia fet pensar a Amichatis (i potser a Màntua) que li obriria les portes d'un reconeixement a la seva contribució al teatre català. De fet, alguna pista en

---

<sup>621</sup> . Ibib., pàg. 4

aquest sentit deuria tenir, com ara el dinar que la penya d'en Borralleras de l'Ateneu oferí en el seu honor al Restaurant de la Font del Gat, amb presència de Josep Maria de Sagarra, i després d'unes quantes desenes de funcions amb l'Espanyol a vessar,

El honor de Amichatis. La peña del Ateneo Barcelonés, integrada por Francisco Pujols, Mario Aguilar, Domingo Carles, José Ma. De Sagarra, Carlos Soldevila, Francisco Labarta, Francisco Camps Margarit, Joaquín Borralleras, Enrique Jardí y otros escritores y artistas organiza una fiesta en honor de nuestro estimado amigo Amichatis con motivo del éxito alcanzado por su tragicomèdia “Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu”, en la que con tanto acierto se refleja la vida barcelonesa de mediados de siglo pasado. El acto tendrá efecto, seguramente, el próximo domingo en el restorán de la Font del Gat.<sup>622</sup>

Però el reconeixement de debò no li fou mai brindat a Amichatis; és conegut que al Romea, per exemple, no se l'hi estrenà mai una peça. I això no deixà indiferent un sector de l'opinió teatral catalana, que de fet no va arribar a entendre mai que l'autor de més èxit del teatre català i en català, restés al marge de les programacions del Teatre Romea; és el cas d'Agustí Piracés que, des de les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*, assenyalava el greuge comparatiu arran de l'estrena de *Santa Isabel de Ceres*, un drama en castellà d'Alfonso Vidal y Planas, similar en factura a les peces d'Amichatis,

Ni el públic habitual de “Romea” s'ha retret d'assistir-hi, ni un cop dintre ha sentit ofès el seu pudor per les crueses que desfilen aquells quadres de la vida equívoca, i més de quatre senyorettes assídues d'En Folch i Torres i d'En Pous i Pagès s'ha sentit commogudes pel sacrifici d'Isabel, la pecadora que sapigué ofrenar sa vida per a no torçar la de l'home que l'arrencà per sempre de les urpes del vici. Se'ns permetrà ara que nosaltres, els

---

<sup>622</sup> . *El Diluvio*, 3/5/1922, pàg. 15



que aplaudim i encoratgem totes les renovacions, totes les valenties i tots els atreviments, hi estem un xic disconformes? Se'ns permetrà que un cop més parlem de l'abandó imperdonable en que jeu el nostre teatre nacional? La crítica ha estat unànime en reconèixer els defectes de l'obra (...) el primer cop que el Romea s'ha decidit a trencar "motllos", a deixar enrere prejudicis i falsos pudors, ha sigut per a donar a conèixer una obra castellana, posada en escena per una companyia de Madrid. (...) Allà on no pogué vèncer la tenacitat i l'energia de tota la nostra joventut literària (...) ha triomfat el teatre castellà. I tot això per a presentar un drama mediocre, molt inferior a les obres similars que l'Amichatis, En Capdevila i En Fontdevila (...) ens han donat a conèixer als escenaris del Paral·lel. Si llurs autors haguessin ofert a Romea *La Borda* o *La tragèdia del Xalet*, que hauria fet la direcció artística? Refusar-les. I, suposant que les acceptés, com les hauria rebut el públic? No hauria dit que allò sols era bò pel Paral·lel. (...) Ha calgut, per a introduir al Romea una obra realista, que vingués precedida de la *réclame* madrilenya.<sup>623</sup>

Dos anys més tard, Sagarra, però, des de la seva posició d'influent crític, i dramaturg emergent de la literatura catalana, no estava disposat a tolerar que uns autors tan literàriament inferiors aprofitessin el text d'una peça popular per carregar contra els autors que estrenaven als teatres del centre o al Romea, ni tampoc, és clar, contra aquells col·legues que es dedicaven a la traducció al català de drames en altres llengües. De fet comença la seva crítica a *La Campana de Gràcia* amb una condescendent mirada a l'èxit de la *Baixant de la Font del Gat*, per acabar amb una dura diatriba,

Ara els autors, engrescats amb l'èxit d'aquella obra, han volgut donar-ne una segona edició. Però en aquesta segona edició ja hi ha una mica més de pretensions. Nosaltres hauríem agraït els autors que es deixessin aquell pròleg al tinter. Per a fer una crítica

---

<sup>623</sup> Agustí Piracés "De *La Venta* focs a *Santa Isabel de Ceres*", *Esquella de la Torratxa*, 22/6/1922, núm. 2259, pàg. 406.

de teatre català, s'ha de tenir una certa solvència literària, s'ha de saber, si més no, escriure català; les persones que usen cada dos per tres la paraula *cariño* en una escena sentimental, que construeixen amb una sintaxi castellana, que quan volen tocar la corda del sentiment es converteixen en una mena de Campoamor del Torrent de l'Olla, em sembla que no està bé que posin càtedra de teatre popular, de teatre català, de cançó viva del poble. (...) <sup>624</sup>

Tot això òbviament forma part d'un combat llarg en el que té molt a veure la percepció de tot allò que produeix l'escena del Paral·lel per part de l'elit cultural catalana. Dediquem tot un extens punt a tractar aquest tema, específicament des de les pàgines de la revista *Mirador*. Aquí volíem però deixar constància que la lluita ve de lluny i que en aquest combat, un dels èxits més rotunds del Paral·lel *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, no és aliè, ans el contrari, és un definidor del que eren les produccions teatrals del Paral·lel, per a l'elit cultural aplegada a l'entorn de l'Ateneu. En el fons, com veurem més endavant, molesta molt que el que s'entén per “subproductes teatrals d'escàs o nul valor literari”, com *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, o anys després, *La reina ha rel·lisca* d'Alfons Roure i tants i tants d'altres, concebuts per agradar al públic que habitualment omplia les sales teatrals del Paral·lel, assoleixin el seu objectiu, aconseguen el favor majoritari del públic, i ho facin emprant la llengua catalana; per això la doble negació implícita en el comentari de Sagarra: quan parlem d'un èxit del Paral·lel, ni parlem de teatre que mereixi aquest nom, ni el vehicle que s'empra mereix el qualificatiu de llengua catalana. Sense anar més lluny el comentari sense signar que la peça mereix a *La Vanguardia*, tot i no ser absolutament positiu no conté ni la irritació ni la mala bava de les ratlles de Sagarra, perquè el combat al que

---

<sup>624</sup> . Josep Maria de Sagarra, *op. cit.* Sagarra era vist des del record llunyà de l'exili del 1939 per Rafael Moragas amb unes actituds que casarien perfectament amb el to d'aquesta crítica: *Josep Maria de Sagarra entrà a la penya de l'Ateneu quan encara era molt jove. Hi entra per dret propi, és a dir, pel prestigi dels seus primers versos (...) però a ell la ironia li amarguejava i se li transformava en mala llet. (...) Tot donant-se-les d'aristòcrata i d'home fi no solament es complaïa a mostrar el pit pelut, realment de goril·la, sinó que semblava tenir cura, si es pot dir així, a parlar grollerament.* Artur Bladé i Desumvila *El senyor Moragas, “Moraguetes”* Tarragona: Cossetània Edicions, 2009, pàg. 221.

fèiem referència no atenyia el gran mitjà monàrquic de la capital catalana que s'ho mirava tot amb uns altres ulls,

#### El Fill de la Marieta o La Campana de Gràcia

El éxito alcanzado por «La Marieta de l'ull viu» alentó a escribir, con arreglo al mismo ambiente, esta otra producción a los señores Amichatis y Mantua. Pero la frescura que aquella posee, y que la, imprime el encanto que tiene, no se halla en la flamante obra puesta en escena en el Paralelo. Tal vez peca de algo machacona, puede que sin detrimento del conjunto cabría eliminar algún personaje. El público recibe la obra, con todo, con aplausos. Verdad que en su desempeño ponen los actores muy buena voluntad y que en algún momento salvan el peligro que alguna escena ofrecería. Los señores Santpere y Capdevila hacen derroche de toda su experiencia teatral para recabar el asentimiento de los espectadores para la nueva obra. Con dichos actores hay que citar a las señoras Pla, Casals y López y a los señores Tormo, Bergés, Zanón y Jiménez.<sup>625</sup>

*Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* es va traduir al castellà, amb el títol de *Marieta*, i es va estrenar al Teatro Fuencarral de Madrid<sup>626</sup>, el 16 de desembre de 1924. La versió castellana era de Joaquín Dicenta, fill del famós dramaturg Joaquín Dicenta (autor de la famosa *Juan José*) i de Manuel Carballada. Tot i que la seva presència a Madrid no va aixecar massa polseguera, i que la peça sembla que va passar per la capital de l'estat Espanyol sense pena ni glòria, el comentari crític que va suggerir a les pàgines de l'*ABC* era bastant elogiós,

(...) la tragicomedia cuento popular vertido e unos moldes del folletín escénico, refleja la vida y costumbres barcelonesas de

---

<sup>625</sup> . *La Vanguardia*, 10/6/1924, pàg. 15, comentari sense signar.

<sup>626</sup> . El breu de *La Vanguardia*, *En el teatro Fuencarral se estrenó esta tarde la obra dramática de Amichatis y Mantua, titulada «Baixant de la Font del Gat», traducida al castellano y titulada «Marieta»*. *La obra obtuvo un éxito lisonjero. La Vanguardia*, 17/12/1924, pàg. 21

1840, con todo su encanto o ingenuo de las gentes humildes y todas las inquietudes por que atravesaba la Patria española. Después de haber asistido al estreno de “Marieta”, versión castellana, nos explicamos perfectamente el entusiasmo que despertara en Barcelona. En Madrid, i en el teatro Fuencarral, también gustará mucho. El público aplaudió ayer la sencillez de los procedimientos, lo esmerado de la interpretación y el cuidado con que la obra ha sido puesta en escena, especialmente en lo que a los trajes se refiere.<sup>627</sup>

Però el gran “mercat” per a *La Marieta*, nom amb el que popularment es parlava de la peça als mitjans, desestimant el llarg títol original, era a Catalunya. Per això els reflexos dels autors en fer una segona part que ja hem comentat, i posteriorment en contribuir a la realització d’una versió lírica, sota la producció de l’empresari actor i baríton Josep Llimona. Aquesta versió ja es va estrenar directament en un dels teatres del centre, el Tívoli, i val a dir que allà va obtenir una excel·lent acollida de públic, per després recal·lar, com veurem, al Paral·lel. De l’obra original també se’n va fer una versió cinematogràfica amb una molt ambiciosa aposta de producció, de la que malauradament no en queda cap còpia<sup>628</sup>. Veurem en el seu moment que aquests dos derivats, la peça lírica i la fílmica, tenen una repercussió en la premsa escrita que tractem en el punt sobre les repercussions en premsa del fenomen de *La Marieta*.

---

<sup>627</sup> . *ABC*, 17/12/1924, pàg. 27, comentari sense signar

<sup>628</sup> . Existeixen un conjunt de fotogrames de la pel·lícula que es van exhibir a l’exposició *El Paral·lel 1894-1939 Barcelona i l’espectacle de la modernitat*, Comissariada per Eduard Molner i Xavier Albertí al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que es va poder veure entre els mesos d’octubre de 2012 i febrer de 2013, i que va ser recollida en el catàleg de la mateixa exposició *Paral·lel 1894-1939 Barcelona*: CCCB i Diputació de Barcelona, 2012.

### 2.3 *L'auca del senyor Esteve*, el gran precedent, una tendència del teatre català

*L'auca del senyor Esteve* es va estrenar al Teatre Victòria el 12 de maig de 1917, la peça es va fer centenària al Victòria i després d'aquell estiu de 1917, en el que l'obra va fer gira per Catalunya, encara va fer una temporada al Novetats, també amb una magnífica acollida.<sup>629</sup> Anirem comentant diferents derivades de la repercussió de l'èxit de públic de *L'auca del senyor Esteve*, però aquí els que ens interessa, de moment, és que una de les conseqüències que es veuria en les properes temporades del Paral·lel seria l'aposta per produccions ambientades en el *vuit-cents* barceloní. No podem oblidar que Josep Santpere era al darrere de la direcció i dels papers protagonistes de *L'Auca* i després de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*; volem dir que al marge del rastre documental que ens queda per cercar punts de contacte entre les dues obres hi ha un fet que a nosaltres se'ns escapa, però no a l'espectador d'aquell moment: una manera d'interpretar que poc o molt deuria unificar la representació dels personatges de la Barcelona del XIX, tot i la diferència d'enfocament de les dues peces.

Paradox, pseudònim de Màrius Aguilar, signa un comentari a *L'Esquella de la Torratxa*, al voltant de l'èxit de públic de *baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, que equipara amb l'èxit de *L'auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol. De l'èxit de les dues obres en quedaria una imatge revaloritzada de la Barcelona del XIX. Tal vegada la representació ficcionada d'aquella societat desapareguda de la Barcelona de mitjans del XIX on els personatges es belluguen amb una transparència expositiva dels sentiments, o la lluita política s'expressa en bona mesura d'una manera honesta, sens dubte deuria semblar un al·licient, un model a seguir en una Barcelona paralyzada pel conflicte social, on es vivien o s'acabaven de viure els pitjors moments del

---

<sup>629</sup> . Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*, Barcelona: Institut del Teatre (Diputació de Barcelona), 1999. Pàgs 256-257. Sobre Rusiñol i la seva relació amb el Paral·lel, vegeu-ne un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 675.

pistolerisme que enfrontava patronals i sindicats.<sup>630</sup>Efectivament, tal i com esmenta Xavier Fàbregas<sup>631</sup>, es tracta d'una reconstrucció idealitzada del passat, si més no en els personatges de ficció que habiten aquest passat, però en qualsevol cas és una visió que fa forat. Aquí és on hauríem de parar l'atenció. En el comentari d'Aguilar s'endevina, però, un to que navega pel llindar de la fina ironia, molt propi de l'*Esquella*. No sabem del cert si està o no satisfet de deixar la imatge del vuit-cents barceloní en mans d'autors de vodevils del Paral·lel,

D'aquella Barcelona, en Rusiñol ens va donar la voluntat i la honradesa comercial en *L'auca del senyor Esteve*. D'aquella Barcelona l'Amichatis i en Màntua ens han ofert els sentiments, els de l'amor i els de la política, les xafarderies i els sacrificis, la joia i la malenconia. I com que'ns començaven a fer creure que aquella vida era absurda perquè era incoherent, i que era anguniosa perquè allò, amb tanta barricada, no era viure, nosaltres hem sentit un eterniment per aquells avantpassats nostres, tan fermes, tan enamorats i tan alegres. Ha estat com quan a un li surt un avi cavaller, generós i "galant home", li ensenyen el seu daguerreotip, veu que era guapo i, naturalment, se'n alegra.(...) Poc a poc anem escenificant aquells senyors i aquelles senyores que no sabíem qui eren, però que'ns seguien acompanyant les seves ombres: el senyor Ramon que empaita les minyones, la Marieta de l'ull viu, les tres Maries, i aniran sortint el senyor Canons i el "tio Nello", i el senyor Mariano, com sabrem les fonts de les cançons. Perquè des d'ara, per la pensa de l'Amichatis i d'En Màntua, ja existeix una nova llegenda, ja sabem que la cançó de la Font del Gat va sortir d'una animeta envejosa de la noia i el soldat.

---

<sup>630</sup> . Els anys que van entre l'estrena de *L'Auca del Senyor Esteve* de Santiago Rusiñol i *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* d'Amichatis i Màntua, són precisament el que a Barcelona es viu amb més cruïda el fenomen del pistolerisme, en altres paraules la conflictivitat social manifestada a través de violència armada. Vegeu Albert Balcells, *El pistolerisme. Barcelona (1917-1923)*, Barcelona: Pòrtic, 2009.

<sup>631</sup> . Xavier Fàbregas, *Aproximació a la història del teatre català modern*, op. cit., pàg. 125.

I continua amb una crítica al teatre pornogràfic dels vodevils; seria preferible, tal vegada, que aquests autors es dediquessin d'ara endavant a escriure aquests “drames del poble” que poden *rentar l'ànima del poble*,

El poble torna a recollir el seu teatre, ben català, parlat amb cançó de tradició i amb barcelonins llegendaris. Quan l'Amichatis fa un “vaudeville”, a l'endemà, quan seu al Cafè Espanyol, o a qualsevol bar del Paral·lel, se li acosta un obrer i li diu:

-Senyor Amichatis, però que fa? Vostè no ha de donar-nos “vaudevills” alegres, sinó drames del poble, drames que ens rentin l'ànima.

A França tot diuen que s'acaba amb cançons. Aquí tot comença amb cançons. Totes les nostres lletres venen d'unes cançons. Tota la nostra música, també. Tot el catalanisme, igual. Doncs, fem que el teatre que s'ha estroncat, torni a rajar com aqueixa cançó, com l'aigua de la Font del Gat.<sup>632</sup>

L'èxit, doncs, de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, té un precedent en l'obra de Rusiñol que segurament deuria estimular els seus autors per ambientar la seva peça en aquella Barcelona del XIX, però a la vegada suposa un estímul per a l'estrena de peces com *La Monyos* de Victorià Benedicto<sup>633</sup>, estrenada al teatre Circ Barcelonès l'octubre del 1922 o *El senyor Ramon empaita les criades* de Luis Planas de Taverne, estrenada al Teatre Apolo de Barcelona, el 25 de novembre d'aquell mateix<sup>634</sup>, una comèdia dramàtica en tres actes ambientada en la Barcelona de 1824, acabada l'experiència de

---

<sup>632</sup> . Màrius Aguilar (Paradox), *Esquella de la Torratxa*, 5/5/1922, núm. 2252, pàg. 283.

<sup>633</sup> . Victorià Benedicto, *La Monyos*, Reus: Imp. Vallverdú, (s.d.). L'obra fou destrossada literalment per una crítica de Josep Maria de Sagarra a *La Publicitat*, 10/10/1922, *Una cosa és allò popular i una altra és el popularisme xaró i poca-solta. A més, La Monyos és un cosit de desgràcies, no té cap novetat i fa pudor de ranci. Un melodrama d'aquells que es feien a l'Odeon quaranta anys enrere, posant-hi la salseta de tres o quatre elements històrics, fent-hi sortir la plaça de Sant Jaume i el pla de les Comèdies, i en Prim i el general Ortega, vet aquí el que és La Monyos*. Josep Maria de Sagarra, *Crítiques de teatre a La Publicitat, (1922-1927)* Barcelona: Institut del Teatre, 1987.

<sup>634</sup> . Luis Planas de Taverne, *El señor Ramon enganya les criades*. Dins *La escena catalana*, num. 180, 30/11/1922. Barcelona: Salvador Bonavia, llibreter, 1922.

l'anomenat trienni liberal, i protagonitzada per l'actor Joaquim Vinyas<sup>635</sup>. En aquest sentit també es pot entendre el comentari irònic aparegut a *L'Esquella de la Torratxa*,

L'art nou. Un art nou, popular, barceloní, triomfa en nostra ciutat. Primer fou *La Marieta de l'ull viu*, després *Què és gran Barcelona!*, ara és *La Monyos*. Demà que serà? *La dona que va de nit pel moll?*...<sup>636</sup>

*El senyor Ramon enganya les criades*, era també una obra teatral derivada d'una cançó popular que seria comentada amb humor a *L'Esquella*, en un moment en que en que s'acabava d'estrenar també *La Paula té unes mitges*, sarsuela catalana que també reuniria les dues característiques, ambientació al XIX i origen argumental en una cançoneta popular,

Sembla que hi ha entre els autors dramàtics una decidida predilecció pel vuit-cents. Aquesta predilecció els ha entrat des de l'èxit de *L'auca del senyor Esteve*, d'En Santiago Rusiñol. Vegi's sinó, d'aquella dada ençà les obres d'aquest ambient i caràcter estrenades a Espanya: *La Marieta de l'ull viu*, *la Monyos*, *El senyor Ramon enganya a les criades*, *Doña Francisquita*, *Sol de Sevilla*, *La Campana de Gràcia*, *La Paula té unes mitges*. A nosaltres no ens sembla malament aquesta predilecció, sempre que, además d'ambient, hi hagi drama. No hi ha cap època que

---

<sup>635</sup> . Joaquim Molas i Enric Gallén esmenten algunes peces comentades aquí i n'afegeixen algunes però també alarguen la tendència fins al segle XIX: *Altres autors com Lluís Planas de Taverne realitzen el que avui en diríem spinoffs*: *El senyor Ramon enganya les criades (1922) una evocació de la Barcelona de 1824 després de "l'alçament de Catalunya" o amb La Paula té unes mitges o el guapo dels Encants (1924), una sarsuela de costums barcelonins, musicada per Enric Morera, sobre les vicissituds d'una captaire vinguda a més. I encara, Amichatis i Màntua reïncidiren amb Santa Madrona de les Drassanes o les papallones de fang (1926), un altre melodrama barceloní inspirat en una novel·la d'Adolphe d'Ennery (1811-1899). Dins la mateixa tradició hem de ressenyar la recreació que Salvador Bonavia i Panyella (1907-1959) féu del poema de Manuel Ribot i Serra, La puntaire (1927), o el sàinet melodramàtic Marieta cistellera (1936), més pròxim al melodrama imposat a l'època per Adolfo Torrado dins el teatre espanyol. Joaquim Molas i Enric Gallén, op. cit., pàg. 318.*

<sup>636</sup> . *Esquella de la Torratxa*, 6/10/1922, núm. 2274, pàg. 644



doni de si un drama ni el Renaixement, ni el segle XVIII, ni el *Vuitcents*. Es a dir, no s'ha d'escriure mai una obra pel gust de col·locar-la en una època determinada. *Terra Baixa* o *El abuelo* poden col·locar-se a l'època que es vulgui.

Continua evocant els drames sorgits de cançons populars i comenta el poc que se'n pot treure de:

La Paula en té unes mitges  
Comprades als encants  
Li arriben a Figueres  
I encara li són grans

Per a convertir aquesta lletra en obra cal molt imaginació i Planas Taverne la tindria, especialitzat ja en aquest gènere d'apurar la imaginació: recordi's *El senyor Ramon enganya les criades*, cançó popular també pertanyent al gènere que no diu res o diu ben poca cosa.<sup>637</sup>

De fet el mateix Santiago Rusiñol escriví un glossari, signant amb el seu habitual pseudònim de Xarau, elogiant l'obra d'Amichatis i Màntua, dues setmanes després de l'estrena de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*,

La cançó ha inspirat una obra dramàtica plena de vida i de bellesa. I l'escena més emocionant i més enlairada d'aqueixa obra és, precisament, tal com havia d'ésser, l'escena del naixement de la cançó. (...) La cançó neix d'un llavis engelosits envejosos, i la cançó s'escampa, avassalladora, dominadora; i esdevé canallesca en les boques de la gent baixa, i el poble se la fa seva; i l'espectador reb una forta emoció, sentint d'una manera plena definitiva, tota l'elegia trista i grandiosa de la cançó popular.

---

<sup>637</sup>. BOB dins la secció "Teló enlaire" *Esquella de la Torratxa*, 12/5/1922, núm. 2253, pàg. 309.

Cançó que perdura a través dels anys i perdurarà a través dels segles. I a aqueix perdurar –tasca de glòria- hi hauran contribuït amb el seu gran amor a les coses de la terra, el sortosos autors d'aqueixa exquisida escenificació que s'està representant amb el més falaguer dels èxits en el cor mateix de les belles hortes de Sant Bertrán.<sup>638</sup>

És clar doncs que Rusiñol se sent solidari (i tal vegada se sent també particip o bé iniciador de la tendència) d'aquest teatre popular en català que recrea la Barcelona del vuit-cents, els seu hàbits, costums, tipismes i paisatges i que farà que ens els propers anys més d'una i dues vegades vegem equiparar com a símbols d'aquella Barcelona, el personatge de la Marieta i el del Senyor Esteve.

Efectivament, més enllà de la constatació historiogràfica d'una tendència en el teatre català popular a recrear el vuit-cents barceloní, hem pogut trobar rastres a la premsa de l'època de la vinculació dels dos grans personatges de ficció, d'una banda el Senyor Esteve de Rusiñol, que, com ha estat demostrat per Margarida Casacuberta, tal vegada arrenca de la tradició, però que l'obra *teatral* (més que no pas la novel·la precedent, original del 1907) russinyoliana projecta fins a esdevenir un arquetipus perfectament identificable,

Per més que la figura del Senyor Esteve provingui d'una tradició que arrenca de molt més enllà de l'obra russinyoliana, la pluridimensionalitat simbòlica i la projecció popular que va arribar a assolir el personatge difícilment haurien arribat a un grau tan elevat sense el concurs de l'elaboració literària que en va fer Santiago Rusiñol a *L'auca del senyor Esteve*. També és cert, però, que sense l'adaptació escènica de la novel·la el ressò hauria estat molt més feble, ja que la conjunció dels factors que intervenen en la creació del mite del senyor Esteve conflueix arran de l'estrena de l'obra al Teatre Victòria, un dels èxits més

---

<sup>638</sup>. Santiago Rusiñol, Xarau, "Glossari" 28/4/1922, núm. 2251, pàg. 271.

impressionants, segons es desprèn de les crítiques, de la història del teatre català.<sup>639</sup>

Però d'una altra banda, i amb tota la seva modèstia, s'escola "la Marieta". Al capdavant és un personatge d'una peça teatral que gaudí igualment d'un enorme èxit de públic (com veurem a continuació) i que s'acaba de perfilar als escenaris, tot i que també, com el senyor Esteve, prové d'una tradició que precedeix a la configuració del personatge dramàtic.

En el setmanal satíric *Papitu* en una mateixa crònica sense signar de la secció habitual d'aquella època "Les hores d'amor serenes" ens apareixen dues referències que tenen a veure amb els esmentats personatges. D'entrada es parla del creixement demogràfic accelerat de Barcelona, i aquí entra en joc la figura del burgès català que tot ho fa créixer,

Aquelles quatre casetes que va aixecar Amílcar Barca ja fa anys, s'han convertit, per obra i gràcia del Senyor Esteve, en una urbs que dona goig de mirar –sobretot de lluny; de la vora, no tant.<sup>640</sup>

I més endavant continua per esmentar les innombrables *Marietes d'avui* o el que és el mateix, la proliferació de la transgressió sexual en aquesta nova Barcelona, que ja no té res d'aquella ciutat de 1840,

L'any 1840 –abans d'ahir- només hi havia a Barcelona una xicota cap-verd, la Marieta de l'Ull viu, i, naturalment, un dia que la noia va fer la francesilla d'anar de juerga a Montjuic, tothom ho va saber i li van treure aquella cançó de "Baixant de la Font del Gat", que tots vostès poden sentir cada nit si van a l'Espanyol a veure la cèlebre comèdia de l'Amichatis i en Màntua. Ara, vuitanta anys després, Barcelona està plena de Marietes de l'ull viu, que si no van a la Font del Gat van a can Verdura o a can Masquefa, i ningú se n'entera, ningú, a excepció d'aquell home

---

<sup>639</sup> . Margarida Casacuberta, *op. cit.*, pàg. 254.

<sup>640</sup> . "Les hores d'amor serenes", *Papitu*, 31/5/1922, núm. 689, pàg. 339.

que hi ha que es cuida de donar la clau i les tovalloles, i que té pastilles de sabó per haver fet el fet i pintes per a pentinar-se les dones a les quals els homes han fet el fet (...) Si les males llengües d'avui en dia, en vista de què, per ésser males llengües, no serveixen per a res útil a l'home, s'haguessin de dedicar a criticar i a treure cançons de les Marietes de l'ull viu que ara s'estilen, a Barcelona no ens entendríem. Això semblaria un agregat de boigs. A cada carrer hi hauria un orfeó –secció de xafarderes- cantant poc més o menys:

“baixant del Ràpid-Bar  
una noia, una noia  
baixant del Ràpid-Bar  
una noia amb un salta-taulells”

Aquest últim vers no ve bé, però és veritat. I qui diu “Ràpid-Bar”, diu “Casita Blanca” o “Buenos-Aires”, etc. El nombre de cases a Barcelona on es permet blasfemar, és també extraordinari.<sup>641</sup>

Tanmateix l'estereotip de la Marieta sembla fixat, malgrat que se'n faci sàtira a les pàgines de *Papitu*: una noia, o dona, de condició social senzilla, que s'hauria saltat la norma de *no* practicar el sexe abans del matrimoni.

A les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa* ens els trobem en una cita que saluda la coincidència dels dos personatges a la cartellera *Dimarts aparegué La Marieta amb l'èxit de sempre, a quina, segons tenim entès, acompanyarà El senyor Esteve. Bona parella.*<sup>642</sup> Més endavant un breu, un comentari sobre una exposició artística, reuneix els dos personatges per significar “l'antiguitat” d'un determinat pintor des d'una ironia fina, que lògicament parteix de la base de compartir un codi comú amb el lector,

---

<sup>641</sup> . Ibid.

<sup>642</sup> . *Esquella de la Torratxa*, secció “Teló enlaire” 7/7/1922, núm. 2261, pàg. 442

El senyor Ricart, em sembla una mena de Senyor Esteve de l'art, té traça, manetes i cop d'ull, però li manca empenta i la seva pintura ens recorda el temps de *La Marieta de l'ull viu*. I potser ell també se'n recorda.<sup>643</sup>

Certament ambdues obres comparteixen uns determinats trets que les equiparen i sembla bastant demostrat que el precedent de *L'auca del senyor Esteve*, i el seu èxit, haurien estat al darrera de la concepció *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*. En conseqüència Josep Amich i Bert i Gastó A. Màntua, haurien tractat de traslladar a la seva peça alguna de les claus que a parer seu haurien donat l'èxit a *L'auca*, tot i que les relacions humanes i sentimentals de l'obra de Rusiñol són del tot tallades pel perfil economicista i fred de l'interès pel guany, mentre que a la peça d'Amichatis i Màntua les passions es desborden i entren en joc elements com l'amor, l'honor i la dignitat que a *L'auca* pràcticament no hi són presents, sinó és per assenyalar-ne la seva *inutilitat* en termes econòmics. Segurament més que el retrat del gran burgès català el senyor Esteve intenta reproduir un botiguer que ha fet diners, però que és més a prop del menestral que del senyor que va a veure òperes al Liceu: el senyor Esteve no té vida social més enllà de la seva pròpia botiga i defineix la seva vida sencera al voltant de l'economia d'aquest negoci. Una concepció que el nét Estevet, hereta de l'avi,

AVI.-Escolta i apunta. A la que serà la teva muller, tracta-la sempre amb molts miraments, però fes sempre lo que et convingui. Tingues la clau de la caixa, i deixa-li tenir la del rebost. Cuida't tu mateix de comprar, i ensenya-li an ella de vendre. No li diguis altres secrets que lo que a tu et convingui que sàpiga, i mana, sobretot, mana sempre. Si tens raó mana amb bons modos, si no en tens, mana amb uns bons crits, que així semblarà que en tinguis. I ara el darrer. Sies la bàscula, i que ella sia la guardiola. Apa, a declarar-te.<sup>644</sup>

---

<sup>643</sup>. *Esquella de la Torratxa*, 6/12/1923, núm. 2335, pàg. 812.

<sup>644</sup>. Santiago Rusiñol, *L'auca del senyor esteve*, Barcelona: Edicions 62, 2010. Pàg. 64. Estrenada al Teatre Victòria 12/5/1917.

De fet és en la línia del que expressa al seu nét quan de fet li comunica la necessitat d'invertir en el matrimoni, *Jo no et diré que t'enamoris, perquè això de l'enamorar-se dóna molt gasto i molt poc pa, i no és de persona enraonada.*<sup>645</sup> I més endavant el mateix avi rebla el clau amb la seva freda visió sobre el matrimoni, *que fet i fet el matrimoni no és més que un plat més a taula, i eixamplar el llit...interinament.*<sup>646</sup> Una idea de matrimoni que és absolutament heretada per un nét que, més que estar perfectament instruït en el tema el que sembla és compartir absolutament una determinada manera d'entendre el món, començant per la relació que cal tenir amb la pròpia dona, com es deriva de les seves declaracions d'intencions a la promesa, Tomasetta a la famosa escena dels Jardins del General,

ESTEVET.-I com anàvem dient, avui per demà que jo em casi em portaré bé amb la dona, que estimaré tant com el negoci. Jo seré un casat amb mida, i un pare de família amb mida, i tot lo que faci serà amb mida.<sup>647</sup>

Els personatge més negatiu de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, és un home que viu de rendes, que no viu del seu treball, el senyor Ramon, i que dedica el seu temps a empaitar noiets, minyones, blancs fàcils per a la seva luxúria, com hem vist més amunt. Mentre que l'antic pretendent de la Marieta, el Sebastià, és descrit com un home digne i treballador per part de Clemente, el personatge que reuneix tota l'autoritat moral de la peça d'Amichatis i Màntua. Podem deduir doncs que el treball és un valor compartit per part dels personatges de les dues ficcions comentades. Com veurem més endavant a peces com els sainets *Bernat Xinxola*; *A l'arma a l'arma fills del poble* d'Alfons Roure (1930 i 1931), el vodevil sonor *Deauville, port de París* de Gastó A. Màntua (1932), les tragicomèdies *La Gloriosa* (1934) o *La Taverna dels valents* (1934) de Miquel Poal-Aregall, estan totes poblades de personatges principals, o força importants, que són botiguers o menestrals. Ja en una peça de

---

<sup>645</sup> . Ibid., pàg. 56

<sup>646</sup> . Ibid., pàg. 95

<sup>647</sup> . Ibid., pàg. 71.

revista com *¡Arriba el telón!*, un èxit del Paral·lel de 1913, Joaquín Montero idealitzava la Barcelona del segle XIX a través del diàleg entre el Pau i la Paueta, una parella de menestrals que es lamenten dels canvis soferts per la urbs, *Tot allò ja ha passat; avui les feines / la competència, les moltes vagues*, diu en Pau.<sup>648</sup> I en una obra força posterior com *Clavé*, estrenada a l'Espanyol el 19 de maig de 1923, es relata el segle XIX com una centúria gloriosa per a Catalunya plena de grans homes que caldria tenir sempre presents a la memòria.<sup>649</sup>

La reivindicació d'aquesta classe social d'altra banda, no ens hauria d'estranyar en un panorama social barceloní de les primeres dècades del segle XX en el qual l'obrer industrial no és ni molt menys el grup social dominant dins les classes populars de la ciutat, segons els estudis de Pere Gabriel,<sup>650</sup> en contra de la visió que determinada historiografia va mostrar de la ciutat de Barcelona com una immensa fàbrica i poca cosa més<sup>651</sup>. El pes de la menestralia en les tres primeres dècades del segle XX és present en obres de reflexió com *L'Aptitud econòmica de Catalunya* de Carles Pi i Sunyer,<sup>652</sup> escrita pocs anys després de l'estrena d'aquestes obres teatrals que estem comentant, en la qual la menestralia se situa en el centre del canvi social necessari per aconseguir el floriment definitiu del país, ja que seria el grup social posseïdor de totes les virtuts i característiques del ciutadà català, resumides en seny, treball i estalvi. Però també és present en obres de ficció que tot i haver estat escrites molts anys després recreen la Barcelona dels anys vint i trenta del segle XX: quan Mercè Rodoreda pensa en el marit de la seva Colometa, una parella que es forma entre els anys vint i trenta del segle XX, a *La plaça del diamant*, no pensa en un obrer,

---

<sup>648</sup> . Joaquín Montero, *¡Arriba el telón!* *op. cit.*, pàg. 26.

<sup>649</sup> . Joaquim Montero *Clavé*, *op.cit.*, pàgs. 13-21.

<sup>650</sup> . Pere Gabriel a "Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920", en GARCÍA DELGADO, J. L. (dir.), *Las ciudades en la modernización de España*. Madrid: Siglo XXI, 1992, pp. 61-94, descriu l'evolució barcelonina i catalana però matisa alguns aspectes, com la tradicional concepció de Barcelona com una ciutat, ja al tombant dels segles XIX i XX, absolutament obrera i industrial i assenyala el pes dels oficis i de la menestralia en la ciutat que inaugura el segle XX.

<sup>651</sup> . Una visió perfectament recollida en l'exposició de Catalunya, la fàbrica d'Espanya, dirigida per Jordi Nadal (1983).

<sup>652</sup> . Carles Pi i Sunyer, *L'Aptitud econòmica de Catalunya*, Barcelona: Barcino, 1927-1929

pensa en un menestral amb ofici, en un fuster, un treballador per compte propi, que d'altra banda, però, s'afegeix amb entusiasme a la revolució del 1936.<sup>653</sup>

Així doncs, botiguers i menestrals ens apareixen com uns personatges que trepitgen fort en la ficció dramàtica de les obres estrenades al Paral·lel i, tal vegada com apuntem més d'una vegada en aquest estudi, això ens ha de donar pistes sobre quina era la composició social majoritària dels espectadors d'aquest teatre. Sebastià Gasch ens ho assenjala des del seu llibre sobre *El Molino*, on refereix tot un seguit de records sobre el panorama social del Paral·lel dels primers trenta anys del segle XX que tan bé va conèixer,

Porque eso era lo malo del Paralelo, su leyenda, su literatura. Enclavado en la mismísima frontera del llamado Barrio Chino, era una especie de antesala inevitable de los juerguistas nocturnos que recorrían los cafés conciertos de la gran vía barcelonesa, sus teatros de revista y de comedia ligera, sus bares y sus cafés de abigarrada y variopinta clientela, antes de cruzar el límite de la Calle del Conde de Asalto hacia las tabernas y cabarets, y las llamadas cuevas de arte, entonces tan abundantes. Con ello se confundía el rábano con las hojas, pues también en el Paralelo encontraban su diversión sana y placentera, un público menestral y pequeñoburgués, que, sin buscarle tres pies al gato, lo pasaba alegremente con los vodeviles del Español, las revistas del Cómico, los melodramas del Apolo y los cuplés del Arnau. O, sencillamente, sentándose en las terrazas de los cafés o de los bares en pacífica tertulia.<sup>654</sup>

El que tenim clar, perquè així ho manifesten, és que des dels personatges de Rusiñol fins als de les obres dels anys trenta estrenades al Paral·lel, les esmentades i d'altres, tots els protagonistes opten per la moderació política, tot i que evolucionen des de les preferències per Narváez fins a l'ordre republicà.

---

<sup>653</sup> . Mercè Rodoreda, *La plaça del diamant*. Barcelona: Club Editor, 1982.

<sup>654</sup> . Sebastià Gasch *El Molino*. Barcelona: Dopesa, 1972. Pàg. 39.



Si fem la comparativa que ara ens ocupa, entre *L'auca* i *La Marieta*, políticament el Senyor Ramon, l'Avi o el Senyor Graner de *L'auca* són personatges d'ordre, defensors de la propietat, tal com manifesta el pare de l'Estevet.

SENYOR RAMON: *Ideies*, eh! Això et darà pa! Corren uns temps de desfici, que si en Narvàez no hi intervé, ens en anem al precipici, amb vetes, amb capses i amb trenzilles! Jo no ho veuré; però vindrà temps que el comerç de la merceria serà un comerç d'esvalotats.<sup>655</sup>

Que no és massa lluny de l'origen de la nissaga, l'Avi, de qui emana tota la mentalitat que imbueix els propietaris de La Puntual,

L'AVI.- Amb Constitució, però prudent. Llibertat, *bueno*, però ben entesa; i un ben entès, ja em podeu entendre: unes balances equitatives que caiguin de la part de l'amo.<sup>656</sup>

Ni tampoc del futur sogre de l'Estevet que, en mig de la celebració del casament i envoltat d'autoritats administratives que li parlen d'honor en la perspectiva castellana o espanyola (en la perspectiva de la literatura del Segle d'Or), ell expressa el que de debò preocupa al botiguer, l'àmbit en el qual es mou i el que realment el motiva,

GRANER.- I què honors! I qui parla de l'honor! Mengi el congre i no s'encaparrí, que l'honor del nostre braç no és com el seu, senyor guerrer. El nostre honor és al calaix.<sup>657</sup>

El Clemente de *baixant de la Font del Gat*, comença l'obra llegint l'edecte que proclama la victòria d'Espartero i que recomana guarnir els balcons

---

<sup>655</sup> . Santiago Rusiñol, *op. cit.*, pàg. 52.

<sup>656</sup> . *Ibid.*, pàg. 81.

<sup>657</sup> . *Ibid.*, pàg. 87.

per celebrar la victòria dels partidaris d'Isabel II<sup>658</sup>, i poc després el sentim cridar un “Visca Espartero”, o sigui està feliç per la victòria contra la reacció carlina, però més aviat pel que suposa de pacificació, ordre i tranquil·litat. Així hem d'entendre el perquè més endavant se'n rigui del republicanisme del Sebastià,

CLEMENTE.-Sempre m'he pensat que això de la República a la moda de França, era cosa de cançons.<sup>659</sup>

El personatge masculí que té un comportament moral impecable amb la Marieta, Clemente, és doncs un constitucionalista, partidari de l'ordre i de la constitució vigent. Tal vegada seria un pèl més agosarat en termes de gradació liberal respecte a la nissaga de La Puntual de Rusiñol, però molt poca cosa més. Clemente no deixa de ser un veterà de les lluites patriòtiques contra el francès, i ja sabem que en el bàndol antinapoleònic s'hi amagava també molt conservadorisme refractari a qualsevol innovació.

La majoria dels personatges de les dues obres comparades aquí, viuen en la moderació política. Els joves, el Ramonet per una banda que serà artista, tot i reconèixer que si ho pot ser és gràcies a la feina dels seus progenitors i avantpassats, i el Sebastià que mor defensant la llibertat a les barricades de Barcelona, són els personatges que proposen canvi o la transformació del seu entorn. Ara bé, res ens fa sospitar que el Ramonet no sigui realment el que fou un sector important del modernisme català, un esteticista, un partidari de l'art per l'art; mentre que en Sebastià és directament un revolucionari, tot i que allò que era un programa radical i de màxims a mitjans del segle XIX podia el 1922, ser compartit per una majoria de la platea dels espectadors de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*.

L'èxit de *L'auca del senyor Esteve* converteix Santiago Rusiñol en un mite de la cultura catalana, un personatge venerat a partir d'aquest moment que fins i tot es guanya el favor d'antics adversaris. Luís Guevara Cabañas parla

---

<sup>658</sup> . Josep Amich i Bert (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Màntua), *op. cit.*, pàgs. 6-7.

<sup>659</sup> . Ibid. Pàg. 10

l'Apoteosi de l'auca del senyor Esteve i d'un homenatge a Santiago Rusiñol, a iniciativa de l'empresari que havia produït l'obra, per celebrar les 100 representacions amb una processó des de Santa Maria del Mar fins al teatre Victòria on es representava la peça,

Llegó el momento esperado, la procesión, y comenzaron a desfilar personajes barceloneses, y el público a señalarlos y celebrarlos, riendo. Abría la marcha el “cavaliere” Peipoch, de mozo de la escuadra, y a su lado Bagaría, de municipal. Enrique Borrás vestía de sacerdote, el maestro Morera de abanderado de gremio, llevando los cordones de la bandera Jaime Pahissa y Salvador Vilaregut; Martínez Sierra, acompañado de Julio Camba, lucían uniformes de maestrantes de Granada, desfilando cirio en mano. Sostenía un pendón de cofradía el doctor Turró, y los cordones Mauricio Vilumara y Mariano Ventosa, hermano de Ventosa y Calvell. De comerciantes agremiados pasaron, con sus cirios, los escenógrafos Salvador Alarma y Olegario junyent, y de frac y con monumentales chisteras los pintores Joaquim Mir y Eliseo Meifren. De “angelito” iba Ramon Reventós; de marineros, a los que no faltaban patillas, Ricardo Canals y Javier Nogués; de contraamaestre, Alejandro Soler y Rovirosa, y majestuoso, con su perilla y su uniforme de almirante, don Juan Parés. No extrañe tanta gente de mar en aquella procesión, ya que el barrio del señor Esteve era el barrio de Marina, y atendiéndose a esto, Arturo Pedrals se colgó un traje de “viejo pescador”; Vives Pastor, abandonando por aquella noche sus soledades de Pedralbes, acudió trajeado de oficial de la Marina mercante, y el periodista ramón Bori, de “pescatero”. Ramon Casas, con su amigo Moragas, actuaban de arregladores, y José María Roviralta, con traje blanco, una gran cadena de oro y jipijapa, de “tío de la Habana”. Y seguían otros y otros...Desde la tienda de “La Puntual” presenciaba el desfile, con otras señoras, Catalina Bárcena, con su traje isabelino. Cerraba la procesión Santiago Rusiñol, alzando una suntuosa bandera gremial. Para estar más en

caràcter se havia recortado la barba. A su lado, en calidad de cordonistas, y también, como él, de frac 1860, corbata de tres vueltas, camisa con chorreras y chaleco charro, Julio Marial, contratista de obras y exconcejal, y Antonio López, editor de *L'Esquella*, Cuesta poco, ahora, unir estos dos nombres; pero entre los dos había habido una lucha enconada, de caricaturas por parte del editor, y por la de Marial, de bofetadas aplicadas en pleno Tívoli, a Antonio López. Y allí estaban, sellando su pacto de paz, reconciliados por Rusiñol, para que aparecieran en torno de la bandera. Rusiñol habló, haciendo apología de Mossén Pedragosa. Habló Catalina Bárcena, habló Martínez Sierra. Se abrazaron don Santiago y don Gregorio. Recitó Borrás los inevitables versos de *El místico*. El teatro se llenó de aplausos, de vivas, de pañuelos voladores. Se vió incluso, alguna lágrima de emoción y una gran corona quedó allí, a los pies de Rusiñol, símbolo de aquella noche triunfal. Todo aquello tenía un saborcillo de siglo XIX, ¿y que era Rusiñol, sino la supervivencia del siglo muerto? Todavía aquella procesión venía del “Molino”, de París, y de la sala de los “IV GATS”.<sup>660</sup>

Rusiñol té en cartell simultàniament el sàinet *A casa de l'antiquari* al Novetats i abans d'acabar l'any estrenarà amb èxit *Gente bien*<sup>661</sup>, sàtira contra els nous rics. Guevara Cabañas assegura que també coincideix a l'Espanyol l'any 1917 *El senyor Josep falta a la dona*. A partir d'ara doncs, Rusiñol esdevé símbol i mite, una figura de consens de la cultura catalana; en els propers anys se succeiran reconeixements de tot tipus que així ens ho deixen veure i les raons profundes per aquest “procés de consagració” serien múltiples, però totes de prou pes com per contribuir al fenomen,

---

<sup>660</sup> . Luis Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar), *Cuarenta años de Barcelona*, op. cit., pàgs. 85-86. L'homenatge també el podem trobar descrit a Mario Verdaguer, *Medio siglo de vida barcelonesa*, Barcelona: Editorial Barna SA, 1957, pàgs. 360-361.

<sup>661</sup> . *Gente bien*, fou intepretada per Enric Borrás al Còmic en una de les seves aparicions al Paral·lel. Vegeu si us plau un resum biogràfic d'aquest actor a l'apèndix d'aquest estudi, pag. 623. L'obra ha estat objecte d'una reposició per la companyia *La Cubana*, durant la temporada 2016/2017.

No es pot oblidar que aquests eren uns moments òptims per a la fixació de la imatge pública de Santiago Rusiñol: l'esfondrament del noucentisme, la manca de valors culturals sòlids, la desconexió amb el públic lector i espectador, feien que Santiago Rusiñol aparagués com un punt de referència no pas negligible per una intel·lectualitat que necessitava, per damunt de tot, establir ponts de diàleg entre els diferents estrats socials. La seva dilatada trajectòria artística, literària i intel·lectual, la seva connexió amb el gran públic, la projecció de la seva imatge, la seva contribució –ara començada a considerar estimable– a la construcció d'una llengua literària productiva, convertien Santiago Rusiñol en un model consensuable, ni que fos circumstancialment.<sup>662</sup>

L'homenatge que se li fa a l'autor de *L'auca* a Sitges a les acaballes de 1925 és impulsat per Josep Maria de Sagarra i Josep Pla s'hi afegeix des de les pàgines de *La Publicitat*<sup>663</sup>, amb unes paraules que agraeixen la construcció del personatge del senyor Esteve com un signe inequívoc de la identitat catalana.

En les properes planes tractarem de seguir el rastre de l'impacte de l'èxit de *baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* i veurem que la Marieta també es fa present en el territori i en la societat catalana, però el que podem avançar ara és que aquesta irradiació de l'obra i el seu personatge no anirà acompanyada, com en el cas de Santiago Rusiñol del reconeixement als seus autors, que, tal vegada, ells haurien esperat. Com hem vist, un dinar de la Peña d'en Borralleras a la Font del Gat, però poca cosa més. Així hauríem d'entendre el pròleg sobre el teatre català, però específicament contra la programació del Romea a *La Campana de Gràcia o el fill de la Marieta*. Però potser també hauríem d'entendre en aquesta direcció el fet que en motiu de la 150ena representació de *La Marieta* (com es conegué popularment la peça ben aviat)

---

<sup>662</sup> . Margarida Casacuberta, *op. cit.*, pàg. 264.

<sup>663</sup> . Ibid.

Amichatis oferís una conferència al teatre Tívoli.<sup>664</sup> Per això hem de suposar que, passats els anys, deuria omplir d'orgull a Amichatis i a Màntua la programació de la seva peça en un homenatge a l'escenògraf Maurici Vilomara.

En aquest esdeveniment celebrat el dilluns 11 de juny de 1929 al Novedades l'escena professional catalana en pes va homenatjar el gran escenògraf del teatre català i es va escollir, entre el repertori més representatiu dels treballs de Vilomara, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, al costat de Pitarra, *El monjo negre*, Àngel Guimerà, *Terra Baixa*, i Santiago Rusiñol, *L'auca del senyor Esteve*, i a més s'anunciava com un esdeveniment social que "Santiago Rusiñol i els autors de *La Marieta de l'ull viu* assistirien al festival". En el cas d'Amichatis i Màntua doncs, sembla evident que la seva obra superava la fama dels seus autors, però, en qualsevol cas, figuraven a l'acte,

La comisión organizadora del homenaje a Mauricio Vilomara nos ruega participemos al público que para la función que en honor del ilustre artista se celebrará el próximo lunes, no serán válidos ni los pases ni se darán vales de ningún género, dados los pedidos de localidades que han llegado a la contaduría del teatro Novedades. No es un acontecimiento corriente poder admirar, en una sola noche, las cuatro compañías catalanas: la de Claramunt-Adrià ha hecho de «L'auca del senyor Esteve» una creación; Asunción Casals, la heroína de los dramas populares, hizo de la «Marieta» una interpretación emocionante, y José Santpere y José Bergés manifestarán de nuevo su valor artístico; María Vila consigue en la «Marta» de «Terra baixa» uno de sus éxitos; Pío Daví, en «Manelic», adquiere un tono de actor excelente; Alajandro Nolla, en «L'avi Tomás», manifiéstase como un buen actor; Enrique Borrás, en «Lo monjo negre», presta su genio al brillo de la escena catalana, y las huestes que dirige Joaquín Montero cooperan al éxito de la obra de Federico Soler. Añádase

---

<sup>664</sup> . *La Veu de Catalunya*, 5/8/1922, núm. 8.225-8.226, pàg. 12

a esto las palabras que dirá Adrián Gual y la visión, de cinco maravillosas decoraciones, de Mauricio Vilomara, y se comprenderá el alto significado artístico que tiene la fiesta del lunes próximo. Santiago Rusiñol y los autores de la «Marieta de l'ull viu» asistirán al festival.<sup>665</sup>

En un anunci de cartellera de *La Veu de Catalunya*, tenim el detall dels actes, les escenes i els quadres representats de cada escena.<sup>666</sup>

---

<sup>665</sup> . *La Vanguardia*, 9/6/1928, pàg. 19, comentari sense signar.

<sup>666</sup> . *La Veu de Catalunya*, 9/6/1928, pàg. 11.

## 2.4 Repercussions en la premsa. Deducció de la seva petjada en l'imaginari popular

### 2.4.1 Uns quants números

*Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* va tenir una existència extraordinàriament duradora a la cartellera de Barcelona i una repercussió més que notable més enllà de la capital catalana; de fet, com veurem tot seguit, entre la peça teatral original d'Amichatis i Màntua i les diferents versions, una teatral, una lírica i l'altre cinematogràfica, més la segona part teatral, *La Campana de Gràcia o el fill de la Marieta*, es pot assegurar que centenars de milers de barcelonins i catalans van entrar en contacte amb l'imaginari proposat per aquesta obra.

Anem a pams, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* es va estrenar al Gran Teatre Espanyol el 15 d'abril de 1922<sup>667</sup> i s'hi va estar, segons informació de la cartellera en premsa, fins el 29 de juny d'aquell mateix any.<sup>668</sup> Posteriorment va fer estada al Tívoli entre el 5 de juliol del 1922 i fins el 4 d'agost del mateix any; en el dia de la seva estrena al Tívoli s'anunciava que l'obra portava ja 111 funcions.<sup>669</sup> Cal assenyalar que aquesta és una de les poques peces que farà el camí a la inversa, del Paral·lel a un teatre del centre. Recordem que grans fenòmens teatrals com el vodevil o el melodrama (per exemple el clamorós èxit de *Los dos pilletes*, de Pierre Decourcelle que hem tractat en el capítol anterior), havia fet exactament un recorregut a la inversa, dels teatres del centre (el Novedades en el cas de la peça de Decourcelle) al Paral·lel. *Baixant de la Font del Gat* faria la primera incursió al Teatre Bosque de Gràcia amb funcions dobles els dies 14 i 15 d'agost,<sup>670</sup> en el marc de la festa major del barri. Encara tornaria aquell mateix estiu al Paral·lel, però no a l'Espanyol, sinó al

---

<sup>667</sup> . *La Vanguardia*, 15/4/1922, pàg. 10.

<sup>668</sup> . Ibid. 29/6/1922, pàg. 13.

<sup>669</sup> . Ibid. 4/7/1922, pàg. 15 i 4/8/1922, pàg. 9.

<sup>670</sup> . Ibid. 13/8/1922, pàg. 10



Teatro España, el 31 d'agost i s'anunciava en aquest moment que el muntatge comptava 170 representacions.<sup>671</sup>

A partir d'aquest moment l'obra s'integra en el repertori de la Cia. Santpere-Bergés i es representa en forma de reestrenes, o bé se'n fan reposicions en motiu de festivitats assenyalades o bé de beneficis dels actors de la companyia. A banda la peça comença un recorregut per el país, del que veurem alguns exemples més endavant a partir de les notícies reproduïdes en la premsa escrita, i que aquí no quantifiquem. Però, reprenent el fil del seu periple barceloní, la peça torna a l'Espanyol el 23 de juny de 1923<sup>672</sup>, per fer-hi una estada de tres dies; i al Tívoli el 27 de juliol del mateix any, un any després de la seva temporada<sup>673</sup>. L'obra es tornaria a veure a l'Espanyol el maig de 1924, i de fet es veuria en combinació amb l'estrena de la continuació de la peça, *La campana de Gràcia o el fill de la Marieta*, dels mateixos autors, Josep Amich i Bert (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Mantua), com hem esmentat abans, estrenada el 7 de juny al Gran Teatre Espanyol,<sup>674</sup> però que faria una vida al teatre molt més breu, com comentàvem més amunt: a la tarda s'oferia la reposició de la peça d'èxit, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* i al vespre s'oferia la nova peça.<sup>675</sup> Les dues peces també es van oferir en sessió continua en ocasió de les festes de Gràcia<sup>676</sup> el 17 d'agost de 1924 al Bosque.

*Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* encara es va poder veure a l'Espanyol, en diverses ocasions, al llarg de la dècada dels vint: al maig de 1925,<sup>677</sup> per espai d'uns dies, un mes després en un benefici en favor de Josep Santpere i més tard en un altre benefici a favor dels actors de la seva companyia Alfons Tormo i Lluís Zanon.<sup>678</sup> Encara el 1928 durant el mes de maig

---

<sup>671</sup> . Ibid. 31/8/1922, pàg. 7

<sup>672</sup> . Ibid. 23/6/1923, pàg. 9

<sup>673</sup> . Ibid. 27/7/1923, pàg. 14

<sup>674</sup> . Josep Amich i Bert (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Mantua), *op. cit.*

<sup>675</sup> . *La Vanguardia*, 3/6/1924, pàg. 6 i 28/6/1924, pàg. 19.

<sup>676</sup> . Ibid. 16/8/1924, pàg. 4

<sup>677</sup> . Ibid. 21/5/1925, pàg. 22

<sup>678</sup> . Ibid. 20/6/1925, pàg. 15 i 25/6/1925, pàg. 4

s'ofereixen un seguit de funcions que s'inicien amb la festa del treball de l'1 de maig.<sup>679</sup>

Cal esmentar que en motiu de la celebració de l'Exposició Internacional de 1929, la Companyia Santpere-Bergés ofereix una reposició de la peça, amb un quadre al·legòric a l'Exposició, entre els dies 26 i 29 d'octubre de 1929.<sup>680</sup> És remarcable que una companyia de teatre d'entreteniment, molt encarada a la representació de vodevils i sainets, representi *Baixant de la Font del Gat* com un emblema de la pròpia entitat, i a l'hora com la seva gran contribució a la representació de la identitat de la ciutat de Barcelona en les dates d'un esdeveniment que presenta la ciutat al món, però també és clar, als visitants del rerepaís que fan estada a la ciutat. És un “nosaltres som això” després de més de set anys de la seva estrena. No acabarà l'any 1929 sense una altra tanda de representacions al novembre i desembre.<sup>681</sup> Més endavant quan la companyia de Josep Santpere fa una estada a l'agost de 1930 al Teatre Barcelona, que causa sorpresa entre el col·laboradors de *Mirador*<sup>682</sup>, programa un seguit de funcions entre el 10 i el 23 d'agost de 1930.

*Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* va tenir una versió lírica amb música del mestre Enric Morera estrenada al teatre Tívoli el 29 de gener de 1926, on es va poder veure fins el 28 de febrer de 1926, després de 50 funcions.<sup>683</sup> Aquest muntatge es va traslladar posteriorment al Teatre Bosque, on es va poder veure per espai de tres dies durant el mes de març<sup>684</sup>, per acabar fent una temporada al Paral·lel, concretament al Teatre Nou durant els mesos de març i abril del mateix 1926<sup>685</sup>; en la cartellera del 27 d'abril es parla de la 75ena funció de l'obra. Puntualment la peça s'aniria representant en reposicions breus com ara la del Tívoli d'abril de 1930<sup>686</sup>, i també s'oferí en funció de tarda

---

<sup>679</sup> . Ibid. 1/5/1928, pàg. 22

<sup>680</sup> . Ibid. 27/10/1929, pàg. 26

<sup>681</sup> . Ibid. 13/11/1929, pàg. 17 i 6/12/1929, pàg. 22

<sup>682</sup> . Vegeu el comentari de Domènec Guansé a *Mirador* “Un experiment al Barcelona” *Mirador*, núm. 85, 11/9/1930, pàg. 5

<sup>683</sup> . *La Vanguardia*. 26/1/1926, pàg. 20 i 27/2/1926 pàg. 14

<sup>684</sup> . Ibid. 21/3/1926, pàg. 9

<sup>685</sup> . Ibid. 30/3/1926, pàg. 15 i Ibid. 27/4/1926

<sup>686</sup> . Ibid. 1/4/1930, pàg. 25

durant unes quantes setmanes del mes d'aquell mateix abril, com a complement de la programació del teatre Nou, que en aquells moments oferia un altre èxit del gènere líric català *La legió d'honor*<sup>687</sup>. L'obra es va sentir en diversos programes de ràdio d'Unión Ràdio i Ràdio Barcelona<sup>688</sup>, o bé en un programa de "romanzas" a càrrec d'Emili Vendrell el mateix mes de maig de 1926<sup>689</sup> al teatre Olympia, que ens diu força coses al voltant de la popularitat de la peça, dels seus cantables, dels seus personatges i del seu argument. Cal esmentar que aquesta la versió lírica de la tragicomèdia d'Amichatis i Màntua va ser enregistrada i comercialitzada per la coneguda discogràfica La voz de su amo, el mes de març de 1926.<sup>690</sup>

La versió cinematogràfica del drama es va estrenar el mes de juny de 1927 en el que llavors era el teatre més gran de Barcelona i de l'Estat espanyol, el Teatre Olympia, situat a la Ronda Sant Pau a tocar de l'avinguda del Paral·lel<sup>691</sup>, amb una inversió publicitària important que es manifesta a les pàgines de la cartellera del diari de més difusió en aquell moment *La Vanguardia*. L'Olympia tenia 6.000 localitats i segons informació de cartellera<sup>692</sup> la pel·lícula es va projectar entre el 4 i el 12 de juny en aquesta sala enorme, per després passar al Teatre Bosque (en funcions de sala de cinema) i al Capitol, iniciant un periple per diferents cinemes de la ciutat, com el Pathé Palace i Salón Reina Victoria<sup>693</sup>, Sala Imperio i l'Odeón Cinema<sup>694</sup>, Splendid Cinema<sup>695</sup>, Salón Fregoli i Trianón.<sup>696</sup>

Alguns visionats de la peça teatral, lírica o cinematogràfica més enllà de Barcelona els comentem en el proper capítol on mirem de documentar l'impacte de l'obra en el país. Però en qualsevol cas, només amb el que acabem de referir a

---

<sup>687</sup> . *La Veu de Catalunya*, núm. 10.559, 9/4/1930, pàg. 10

<sup>688</sup> . *La Vanguardia*. 26/2/1925, pàg. 15o 19/3/1925, pàg. 14 o bé el 2/12/1928 pàg. 15

<sup>689</sup> . *Ibid.* 25/5/1926, pàg. 7

<sup>690</sup> . *La Publicitat*, 7/3/1926, pàg. 4

<sup>691</sup> . *La Vanguardia*. 31/5/1927, pàg. 21

<sup>692</sup> . *Ibid.* 12/6/1927, pàg. 22

<sup>693</sup> . *Ibid.* 19/10/1927, pàg. 5

<sup>694</sup> . *Ibid.* 19/2/1928, pàg. 24

<sup>695</sup> . *Ibid.* 11/8/1928, pàg. 4

<sup>696</sup> . *Ibid.* 12/7/1928, pàg. 18

la capital catalana queda documentada la presència més o menys regular de la tragicomèdia *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* i dels seus derivats en la cartellera durant més de vuit anys.

Les xifres que donarem a continuació només poden ser aproximades: pel que fa a la peça original dramàtica, en les dues temporades a l'Espanyol va fer 111 funcions, i després 59 al Tívoli, a les quals caldria sumar 4 funcions al Bosque i una funció al Teatre España. Si calculem una assistència d'un 75% a les funcions<sup>697</sup>, vol dir que a l'Espanyol deuriem veure l'obra uns 208.125 espectadors i 73.101 al Tívoli, més uns 7.500 espectadors al Bosque i uns 1.125 al Teatre España del Paral·lel. Tot plegat ens dona una xifra de 289.851. espectadors en el primer any d'explotació del muntatge. En la temporada que es feu el 1924, en ocasió de l'estrena de *La Campana de Gràcia o el fill de la Marieta* en la que també es va poder veure en funció de tarda *Baixant de la Font del Gat*, més les funcions esparses en motiu de beneficis o bé la reposició de l'obra el 1929, ens ve a dir que entre 1923 i 1929, l'obra va ser vista per 102.489 espectadors més.

Així doncs des de la seva estrena i estrictament referint-nos a la peça original teatral el muntatge el deuriem veure prop de 400.000 espectadors entre la data de la seva estrena el 1922 i el 1929. Si volem ser molt més conservadors i prudents i totes aquestes xifres les rebaixem a una assistència del 50% dels aforaments dels teatres on es va representar el muntatge, el resultat seria de 260.310 espectadors.<sup>698</sup>

---

<sup>697</sup> . Aquesta aproximació a vegades es quedarà curta i a vegades llarga, tot i que hem de tenir present que al Paral·lel mai romanien en cartell les obres que en la seva explotació no cobrissin totes les despeses i deixessin un marge als seus promotors. Això vol dir que difícilment es feien funcions per assistències inferiors al 50% de la capacitat de la sala. Els aforaments dels teatres esmentats estan extrets de la monografia de Carme Tierz i Xavier Muniesa, *Barcelona, ciutat de teatres* (1597-2013) Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Viena edicions, 2013.

<sup>698</sup> . Ens atindrem al nostre comptatge sobre la cartellera de Barcelona, tot i que en motiu de la seva estrena a Madrid, en versió castellana, el desembre de 1924, a l'*ABC* es parla de que l'obra venia precedida per 600 representacions, car que en aquest nombre tal vegada hi figuren les funcions fora de la capital catalana que aquí no han estat comptades. *ABC*, 17/12/1924, pàg. 27, comentari sense signar. Molt més endavant en un breu de *La Vanguardia* es parla de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* com de l'obra que *se hizo tres veces centenaria*. *La Vanguardia*, 23/10/1929, pàg. 19. Pensem que de manera simultània a la temporada d'estiu al

Però, a tot això, cal afegir els espectadors de la versió lírica, de la qual també n'hem fet el recorregut calculant d'entrada unes assistències del 75%: 50 funcions al Tívoli, 6 funcions al Bosque i 25 funcions aproximadament al Nou, tot plegat ens dona una xifra d'uns 120.075 espectadors. Si fem el mateix càlcul amb una ocupació del 50% dels aforaments ens donaria la xifra de 80.050 espectadors. I en darrer terme, pel que fa a la versió cinematogràfica, hem de comptar les 18 sessions de l'enorme Teatre Olympia, que ens donarien uns 81.000 espectadors als quals cal afegir el periple per diverses sales de Barcelona que segurament ens aproximen a la xifra de 90.000 espectadors per a la versió cinematogràfica de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, (54.000 al 50% d'ocupació a l'Olympia més uns 6000 espectadors més que visionarien el film en el seu periple per diferents cinemes de Barcelona).

Estem parlant doncs, que només a la ciutat de Barcelona entre 1922 i 1929 més de 600.000 espectadors d'alguna de les versions, teatral, lírica o cinematogràfica haurien entrat en contacte amb l'imaginari escènic proposat a *Baixant de la Font del Gat*, o si es vol 400.000 si fem tot el càlcul amb una ocupació del 50% dels aforaments. Òbviament entre aquests espectadors hi deuria haver molts “repetidors”, i també força gent vinguda de fora de Barcelona –recordem que el Paral·lel era un gran centre receptor d'espectadors de comarques-, però, en qualsevol cas, és una xifra impressionant tenint en compte que segons els cens/padró de la ciutat, Barcelona compta amb 710.335 habitants el 1920 i que només supera el milió en acabar la dècada 1920-1930.<sup>699</sup> A les acaballes dels anys vint deuria ser molt difícil trobar una ciutadà o ciutadana de Barcelona que no sabés de què parlàvem si fèiem referència a l'obra que

---

Tívoli, Amichatis i Màntua varen muntar una companyia que començà una gira intensa per diverses localitats catalanes. En aquesta gira del mateix 1922 hi participaren intèrprets de gran volada com Emília Baró o Joaquim Montero que representaren l'obra en diferents localitats del Principat de manera simultània a la presència de l'obra en la cartellera barcelonina, vegeu si us plau un resum biogràfic d'Emília Baró (Barcelona, 1884-1964), a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 617.

<sup>699</sup>. Vegeu si us plau el cens municipal, població de la ciutat 1900-2014, <http://www.bcn.cat/estadistica/catala/dades/anuari/cap02/C020101.htm> (enllaç consultat 25/4/2017).

comentem, o algun dels seus personatges. Més enllà del voluntarisme d'aquestes dades, i encara que les llegim molt a la baixa, estem parlant d'un autèntic fenomen de masses que fins i tot va més enllà dels sectors estrictament populars de la ciutat i que ateny pràcticament la societat entera d'aquell moment. No ens ha d'estranyar doncs, que alguns elements d'aquest imaginari hagin perdurat fins avui; en qualsevol cas en el següent punt intentem reflectir la seva petjada en algunes de les capçaleres més significades del període i d'aquesta manera documentar l'abast de la irradiació d'un producte originari del Paral·lel.

#### **2.4.2 La petjada de “La Marieta”**

En les pàgines que segueixen hem intentat escatir la petjada de la peça *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, i dels seus derivats –la versió i lírica i la filmica- en la societat catalana dels anys vint i trenta del segle XX, a partir del sondeig de diferents capçaleres periodístiques d'aquelles dues dècades. Hem indagat en les capçaleres de *La Vanguardia*, *La Publicitat*, *El Diluvio*, *L'Esquella de la Torratxa*, *La Veu de Catalunya* i *Papitu* en un període que va des de l'estrena de la peça l'any 1922 fins a la Guerra Civil que esclata el 1936, tot i que hem volgut rescatar alguns documents anteriors a aquesta data per tal de demostrar la presència del mite de la Marieta, basat en la cançó popular *Baixant de la Font del Gat* i en el cuplet que se'n derivà.

Som conscients però que tot plegat no pot ser altra cosa que una aproximació a la incidència real en la societat catalana d'una producció que s'estrenà a l'avinguda del Paral·lel i va esdevenir un èxit d'aquesta magnitud; en primer lloc perquè la recerca tot i que abasta algunes de les capçaleres més importants del període, no compren, la totalitat de la premsa publicada de l'època a Barcelona i comarques, però en segon lloc, i més important encara, perquè hi ha multitud d'esdeveniments i activitats de tot tipus que de segur deurien tenir lloc al voltant de l'imaginari i dels personatges de l'obra en qüestió que no varen deixar rastre documental de cap tipus i avui, en conseqüència, són impossibles de fer aflorar.

Tanmateix la documentació que podem aportar ens sembla prou il·lustrativa d'allò que ens proposem demostrar aquí: el teatre originat al Paral·lel va tenir una fonda petjada en la societat catalana en el seu conjunt, més enllà dels límits urbans de la ciutat de Barcelona i sí això va ser així hem de deduir que fou perquè les seves propostes assoliren l'empatia d'un públic popular que en compartia, en bona mesura, els valors estètics i morals.

#### 2.4.2.1 La Marieta abans de pujar a l'escenari

Com hem esmentat abans *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, la peça de Josep Amich i Bert i Gastó A. Màntua es basa en la cançó popular que circulava per Barcelona, com a mínim des de la segona meitat del segle XIX. En el bloc *Cantut*<sup>700</sup>s'explica que la cançó popular es força coneguda, fins i tot avui en dia, però que no ha estat localitzada en cap cançoner antic, només queda anomenada al *Cançoner musical popular català* de Rossend Serra i Pagès<sup>701</sup> de 1918, com a cançó "per anar ben de pressa" i feia així,

Baixant de la Font del Gat, / una noia, una noia, / baixant de la Font del Gat, / una noia i un soldat. / Pregunteu-li com es diu: / -Marieta, Marieta. / Pregunteu-li com es diu: / -Marieta, de l'ull viu. / Que portes en el cistell? / -Figues de moro, figues de moro. / Que portes en aquest cistell? / -Figues de moro i un clavell. / I el clavell per a qui serà? / -Pel meu nòvio, pel meu nòvio. / I el clavell per a qui serà? / -Pel meu nòvio anar a ballar. / Pregunteu-li on s'està: / -A la Rambla, a la Rambla. / Pregunteu-li on s'està: / -A la Rambla a festejar.

---

<sup>700</sup> . *Cantut. op. cit.*, <http://www.cantut.cat/canconer/cerca/item/313-la-marieta-de-l-ull-viu>. (enllaç consultat 30/4/2017) Les lletres i la informació sobre l'origen d'aquestes pèces musicals estan extretes d'aquest portal.

<sup>701</sup> Rossend Serra i Pagès, *Cançoner musical popular català*, Manresa: Impr. i Enquadernacions de Sant Josep, 1918

També hem esmentat més amunt que la compositora olotina Cànida Pérez Martínez<sup>702</sup> basant-se en la cançó popular en feu un cuplet amb lletra de Faust Casals.<sup>703</sup> Com veurem a continuació la lletra desenvolupa dramàticament el personatge de la Marieta de la cançó anònima popular,

Jo sóc aquella noia que havien bescantat / els joves que avui tenen  
el cap tot platejat. / Jo sóc la Marieta que anava amb el soldat, / de  
qui en cantaven cobles les dones del veïnat. / La més mortificant  
cançó que em varen fer / va ser la que a tothora sentia pel carrer.  
(Música instrumental amb la melodia de la cançó popular)

Jo sóc la criticada Marieta, / que retreu aquest cant amb picardia, /  
i amb el mateix soldat, si no hi hagués anat, / jo encara tornaria a  
anar a la Font del Gat. / Solia ser a les festes el meu divertiment /  
anar a beure aigua fresca, com feia molta gent. / La Font del Gat,  
doncs, era grat lloc d'esbargiment, / on el soldat jo veia si era o no  
valent. / Perquè un dia em van veure que ens fèiem un petó, /  
alguna mala llengua va treure'ns la cançó.  
(Música instrumental amb la melodia de la cançó popular)

Jo sóc la criticada Marieta, / que retreu aquest cant amb picardia, /  
i amb el mateix soldat, si no hi hagués anat, / jo encara tornaria a  
anar a la Font del Gat. / Després va l'amor nostre tenir un nou  
incentiu, / i pel fillet guarnírem el nostre alegre niu. / Com que,  
d'aquestes coses, la gent sempre se'n riu, / de mi se'n reien dient-  
me la noia de l'ull viu. / Aquells que no comprenguin lo que és  
estimació, / que riguin tant com vulguin i cantin la cançó  
(Música instrumental amb la melodia de la cançó popular)

Jo sóc la criticada Marieta, / que retreu aquest cant amb picardia, /

---

<sup>702</sup> . Cànida Pérez Martínez (Olot, 1893-1989) Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 670.

<sup>703</sup> . Joaquim Molas esmenta aquest autor en el seu article "Notes sobre la cançó popular moderna: el cuplet" dins Jordi Bruguera i Josep Massot i Muntaner (ed.), *op. cit.*, pàg. 342.



i amb el mateix soldat, si no hi hagués anat, / jo encara tornaria a  
anar a la Font del Gat.

Segons la informació de *Cantut* el cuplet apareix per primera vegada documentat en un breu de *La Vanguardia*, del 17 de novembre de 1920, de fet era només el començament de l'enorme popularitat de la peça de Cándida Pérez que com documentarem més endavant va tenir una extraordinària difusió. Però aturem-nos una mica més en la construcció del mite de la Marieta, perquè segurament ens pot donar claus sobre la seva penetració en la societat catalana del seu temps. Hem trobat a les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa* un llarg relat que explica, de manera divertida, com no pot ser d'altra manera en aquesta publicació, el que s'amaga al darrere de la cançó popular *Baixant de la Font del Gat*, l'origen de tot plegat. L'article sense signar és de 1914, fet que demostra com comentàvem abans, que el mite prové del XIX, i descriu l'itinerari que porta cap a la *Font del Gat*, precisant que el camí per arribar a la Font del Gat s'inicia al Paral·lel,

(...) ens dirigirem a aquella plaça que el Paral·lel al juntar-se amb  
la Ronda de Sant Pau.

No té pèrdua possible, perquè en ell s'hi destaca aquell cau de  
perdició nomenat "Petit Moulin Rouge".<sup>704</sup>

El camí, doncs s'inicia en el carrer del pecat per excel·lència. I després d'entretenir-se a descriure la font esmenta que s'hi pot veure un gat *gros com un tigre*; als seus costats uns *lletreros*, record fatídic dels temps de la *Colla de l'Arròs*. Aquesta és una referència clara de l'autor a la literatura de Juli Vallmitjana, que va reflectir l'ambient de Montjuic, quan encara era espai de refugi per a delinqüents i marginalitat social de tota mena, com hem comentat més amunt. Descriu també el taulell on se serveixen begudes de l'època com ara la menta, i el desgrat que provoca el restaurant i cafè que s'ha situat al davant de la font que hauria fet evident la definitiva arribada de la civilització a l'indret. Però llavors descriu de debò l'autèntica funcionalitat de l'espai,

---

<sup>704</sup> . "La Font del Gat", *Esquella de la Torratxa*, 17/7/1914, núm. 1855, pàg. 468. Vegeu el relat sencer a l'apèndix documental, pàgs. 699-700

La gent que va a la font per anar a la font i prou, sèu dignament en uns bancs pintats de verd; els que hi van per apagar-se els fogots no seuen ni res. Arriben de bracet i amb les galtes enceses, beuen, fent ells molts compliments en ella, i, quan marxen, el senyor gras, hoste obligat de totes les fonts, començà la cèlebre corranda, que coregen desseguida dònnes i quitxalla:

“Tornant de la Font del Gat,  
una noia, una noia,  
tornant de la Font del Gat,  
una noia i un soldat”

Però els enamorats no hi paren compte i baixen camí avall, ensopegant ella de tant en tant, i arrapant-se, com és natural, més fort al galàn, a cada trampassa.

Els de dalt, com si fossin del poble, segueixen les corrandes:

“Pregunteu-li com se diu,  
Marieta, Marieta,  
Pregunteu-li com se diu,  
Marieta, de l’ull viu”

La parella ni els sent. Amb els caps junts fiten els llums que s’encenen a la ciutat, un dels quals és, segurament, el far que’ls conduirà al port de l’Amor.<sup>705</sup>

El relat ens permet veure el mite popular fixat, molt abans de la composició del cuplet de la Càndida Pérez i Faust Casals i molt abans de l’estrena de la peça dramàtica que ens ocupa d’Amichatis i Màntua. És un relat que deriva directament de la cançoneta popular que circulava a la Barcelona d’aquell moment i que segurament ho feia des de dècades abans. Més endavant trobarem una altra referència al mite popular vinculada a la famosa cançó a la

---

<sup>705</sup> . “La Font del Gat”, *op. cit.*

mateixa *Esquella*, en un article titulat “A la Rambla de Catalunya”, un text de M. G. Mir que descriu una passejada Rambla de Catalunya amunt,

De sobte em desperto, creient haver oït una veuassa metàl·lica que'm em deia: “Ep home, no dormiu! En aqueix lloc fosc i solitari com una espècia de cuc molt fart...s'ha de tenir l'ull viu...com la Marieta de la cançó”. M'aixeco i com que em trobo davant per davant del monument a Clavé, dirigeixo una mirada a la geganta estàtua de bronze, dient-li a l'ensem: “Mercès mestre immortal! Bona nit tingueu”<sup>706</sup>

Un acudit de *Papitu* l'hauríem d'interpretar en la mateixa direcció: una noieta jove de comarques anomenada *Marieta* que se'n va a servir a Barcelona i tasta de bon grat la vida nocturna de la ciutat, les seves festes i balls i quan torna a casa, torna prenyada,

Sa mare, quan la va veure, ja va pensar mal.

-Noia...a tu t'ha passat alguna cosa estranya...

-Ai, no, mare, que era ben natural...

-Bé, però on aniràs ara amb aquest farcellet pel món?

-Esperaré que passi la tongada...

-Però, filla, per què et deixaves carregar?

-Com que vosaltres vàreu dir-me que vos portés algun record de ciutat! Més record...!<sup>707</sup>

En parlar del cuplet hem comentat l'emergència del cuplet català, gràcies a uns compositors, lletristes i sobretot, intèrprets de gran nivell que, de fet, dignificaren el gènere, a ulls de les classes mitjanes, i el situaren en espais centrals de l'espectacle en viu d'arreu de Catalunya, l'estat Espanyol i fins i tot més enllà. Per això no ens ha d'estranyar que publicacions com *La Veu de*

---

<sup>706</sup> . M. G. Mir “A la Rambla de Catalunya”, *Esquella de la Torratxa*, 8/4/1921, núm. 2196, pàg. 246.

<sup>707</sup> . *Papitu*, 20/4/1921, núm. 631, pàg. 251.

*Catalunya*, es fessin ressò de l'èxit del cuplet de la compositora olotina,

En el mateix escenari de Madrid en el qual la Mari-Focela no pogué fer ovacionar –contraban del seu art escàs- el “Viva España”, la nostra Pilar Alonso, tota modosa i suau, genial i natural, ha fet triomfar *Les Caramelles*. (...) *La marieta de l'ull viu* ha vingut de seguida eixorivida, i la Font del Gat ha regalimat la seva temptació. Tot això a la bombonera, al teatre del senador senyor Yañez, ha vingut a tenir no pas la ressonància dels intents ardits ni la dificultat de les coses atrevides. Senzillament: la naturalitat de les coses de cada dia.<sup>708</sup>

És clar, però, que ningú pot treure el mèrit a *Papitu* d'haver estat des del primer moment promocionant el cuplet i més concretament, el cuplet català, com hem referit al tractar el gener en el capítol anterior. De fet, *Papitu* és un extraordinari difusor del Paral·lel per tot el país, ja hem vist la difusió que feia dels vodevils de l'Elena Jordi a l'Espanyol; era una publicació amb lectors clarament masculins, que va arribar a tenir una tirada de 40.000 exemplars, però caldria multiplicar potser aquesta xifra per 10 per obtenir-ne els lectors reals, perquè les cròniques ens diuen que era present a la majoria de barberies del país<sup>709</sup>. El *Papitu*, de fet, feia atenció a tot el que s'esdevenia en l'espectacle popular (especialment aquell que tenia un biaix eròtic o “picant”),

Al “Novelty” la gentil Mary Fe deixa sentir cada nit l'espantant i popular cuplet català “La Marieta de l'ull viu”. Mentre no perdin la Fe, els del “Novelty” aniran amunt, els ho prometo. Dijous debutaren les germanes Rechi, que són *rechi* simpàtiques, per a celebrar quin aconeximent la R.D.T. va donar tres volts més al llombrigo. Amunt i crits, i al “Novelty”, minyons!<sup>710</sup>

---

<sup>708</sup> . Lanuza, “Pilar Alonso a Madrid”, *La Veu de Catalunya*, 27/1/1921, núm. 7.757, pàg. 11.

<sup>709</sup> . Lluís Solà, *op. cit.*

<sup>710</sup> . *Papitu*, 16/3/1921, núm. 626, pàg. 166. Vegeu la peça periodística sencera a l'apèndix documental, pàg. 701.

Qualsevol excusa es bona per fer broma a *Papitu* i és evident que els cuplets, encara que fossin aquests cuplets cantats en català força més metafòrics, on s'usava més la insinuació que no pas la frase explícita, també eren matèria per a les seves facècies. Veiem com la Marieta de l'ull viu s'escola en un text que vol parodiar l'altre gran cuplet de l'època *Les caramelles*. *Les Caramelles*, a banda del nom que rebien les cançons cantades per Pasqua segons la tradició popular, era un cuplet amb lletra de Joan Misterio i música de Càndida Pérez, que cantaven les grans cupletistes del moment com la Pilar Alonso i d'altres i que feia així,

Al segon dia de Pasqua anàrem  
a Badalona a menjar-se el be  
i en tornar al vespre tots ells passaren  
formats com sorges pel meu carrer.  
Amb grans forquilles a molts se'ls veia,  
i el meu tocava l'acordiό  
i fent-se el murri l'ullet em deia:/ tot el que vulguis et toco jo.  
I així cantava molt dolçament  
fent filigranes amb l'instrument.<sup>711</sup>

I *Papitu* arran del popularíssim cuplet publicà el següent acudit,

Germans caríssims,  
Altra setmana de Quaresma; altra setmana de dejuni, de privacions, de recolliment espiritual –la única cosa que en aquests temps calamitosos es pot recollir-. Així, l'una darrera l'altra, passaran totes les setmanes quaresmals i arribarem al desitjat dissabte de Glòria i cantarem “Les Caramelles” i “La Marieta de l'ull viu”, i anirem a Badalona a menjar-nos el be (...)<sup>712</sup>

La Marieta donarà molt més joc encara a *Papitu* com mostren aquestes

---

<sup>711</sup>. Lletra procedent del web <http://www.ccma.cat/catradio/alacarta/el-parallel-1894-1939/les-caramelles/audio/677929/>. (enllaç consultat 25/4/2017).

<sup>712</sup>. *Papitu*, 9/3/1921, núm. 625, pàg. 147.

dues facècies publicades al mateix número, la primera al voltant del cuplet, la segona al voltant de l'èxit d'Amicahtis i Màntua a l'Espanyol, les dues amb una forta càrrega sexual,

(Una recent casada diu a l'altre:)

-Sap totes les cançons del dia, ahir, al tornar de la plaça, encara me'l vaig trobar al llit, que estava xiulant *La Marieta de l'ull viu*. Avui s'ha fet un tip de xiular *La Nena* d'en Zamacois.

-Noia; vaja uns capricis el teu marit.

-I que no li puc pas dir res, hi ha xiulada que la fa durar mitja hora; de vegades a mitja nit es desperta i se'm posa a xiular.

-A mi em sembla que ja tindria el seu xiulet ficat al cap, si és com tu dius.

-A tu se't ficaria al cap, oi? Doncs, mira: hi ha dies que a mi se'm fica per tot arreu; perquè de vegades creu que el té ben fort el xiulet.<sup>713</sup>

“La Marieta de l'ull viu” segueix omplint l'Espanyol on hi acuden cada nit les noies que volen prendre experiència: aquelles que no han vist mai el món per un forat i fins les que ja tenen tots els forats coneguts.<sup>714</sup>

Veiem el seguiment que se li fa tot comentant els concerts que protagonitza la Pilar Alonso, cantant els cuplets de Càndida Pérez,

Saben la Pilar Alonso? Doncs ha debutat a Sevilla i ha tingut grans èxits cantant...saben què? Doncs “les Caramelles”, “Els focs” i “La Marieta de l'ull viu”.

Què hi dirà *Doña María* la Cursi?<sup>715</sup>

I de fet s'afegeix als homenatges que es fan a la compositora, *Papitu* s'associa de tot cor a l'homenatge de la Font del Gat, dedicat a Dama Càndida

---

<sup>713</sup> . *Papitu*, 7/6/1922, núm. 690, pàg. 365.

<sup>714</sup> . *Papitu*, 7/6/1922, núm. 690, pàg. 366.

<sup>715</sup> . *Papitu*, 23/2/1921, núm. 623, pàg. 126.

*Pérez Martínez, la genial compositora que ha sapigut amb les seves notes donar vida a tantes cançons catalanes, devingudes populars. Per Catalunya i avant!*<sup>716</sup> Aquesta compositora aconseguí un ampli consens de suport entre la premsa catalana. Ja hem vist com tractava *La Veu de Catalunya* el concert de la Pilar Alonso a Madrid, ara podem esmentar com el mateix diari publica un breu de la notícia sobre la gira europea de la mateixa Càndida Pérez interpretant els seus propis cuplets en català, i entre les peces del seu repertori la celebèrrima *Baixant de la Font del Gat*, que encara era un cuplet ben viu el 1926,

Una compositora interpreta les seves cançons

Càndida Pérez és l'autora de “Les caramelles”, de “El noi de la mare” i de “La Marieta de l'ull viu”, tres cuplets famosos. Ella els compongué i ara ella els canta, amb una pulcra i intensa dicció dramàtica. De París anirà a Roma, realitzant una “tournee” per Itàlia.<sup>717</sup>

Un cuplet que gràcies a la, llavors nova tecnologia de la radiodifusió s'escoltà durant molt de temps a les ràdios catalanes,<sup>718</sup> com a Unión Ràdio o Ràdio Barcelona<sup>719</sup> interpretada per Pilar Alonso, qui en feu un dels enregistraments més venuts de l'època.

#### **2.4.2.2 Un èxit de magnitud inesperada**

En qualsevol cas veiem com Amichatis i Màntua tenien matèria, tant en la cançó anònima popular original com en el cuplet posterior, per elaborar la seva literatura dramàtica en la direcció de l'argument de la seva obra que hem comentat en iniciar aquest capítol. Però a més la seva intuïció sobre la capacitat del mite popular d'esdevenir un personatge dramàtic d'èxit segurament va venir

---

<sup>716</sup> . *Papitu*, 3/8/1921, núm. 646, pàg. 491.

<sup>717</sup> . *La Veu de Catalunya*, 4/8/1926, núm. 9.415, pàg. 4.

<sup>718</sup> . *La Vanguardia*, Dimecres 2/7/1930, pàg. 4

<sup>719</sup> . *La Vanguardia* 26/10/1930 pàg. 17.

recolzada per l'èxit rapidíssim que la composició de Càndida Pérez va obtenir en escenaris d'arreu, com hem vist, amb gires que van anar més enllà de l'àmbit català. Tal i com hem vist en l'apartat de la cartellera que hem pogut documentar, el muntatge de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* ràpidament esdevé un èxit de magnitud absolutament inesperada. Poc després de la seva estrena al Teatre Espanyol el 15 d'abril de 1922 comença a cridar l'atenció de la premsa, val a dir, d'un sector de la premsa, que es fa ressò de l'èxit de maneres ben diferents. *Papitu* és dels primers a fer broma a costa dels autors,

-Qui és vostè?

-Sóc el porter de l'escenari de l'Espanyol

-Vol dir a l'Amichatis que es posi a l'aparell?

-En aquest moment no pot.

-I en Màntua?

-Tampoc.

-I doncs, que passa?

-Que fa mitja hora que estan sortint a escena a recollir les ovacions del públic que assisteix a l'estrena de "Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu"

-vaja, doncs: felicití'ls de part meua i que l'ull de la Marieta no se'ls hi estronqui.<sup>720</sup>

*El Diluvio* per la seva banda, rep calorosament l'èxit de la producció i es fa ressò, com comentàvem més amunt, dels homenatges que es deparen a Amichatis<sup>721</sup>, uns homenatges que tornen a ser motiu de broma, per a *Papitu*, que no perd l'oportunitat de carregar contra els "prohoms" de l'Ateneu, encapçalats per l'Eugeni d'Ors,

-I dels apats que donen a l'"Amichatis" per l'èxit de "La Marieta de l'ull viu", no en sap res?

-Sí: m'han dit que li'n fan un els elements del districte cinquè, de

<sup>720</sup> . *Papitu*, 19/4/1922, núm. 683, pàg. 251.

<sup>721</sup> . *El Diluvio*, op. cit.



caràcter eminentment popular, i un altre els ateneistes, amb un menú especial.

-Què el sap?

-Prou! Volien començar amb uns ous, però han cregut que no els hi esqueia. S'han decidit per l'Ors –*Ors d'oevres*–: -seguirà un peixet-tira peixet!-llagostins a la Paco Madrid; una verdura: bledes; botifarra de Pagès i Rueda, i un be; un be per tots. Hi haurà escuradents i postres.

-Apunti-m'hi!

-Ca, barret! No és prou intel·lectual vostè!<sup>722</sup>

*L'Esquella* se suma a aquest clima de sorpresa general, també des de l'humor; Una dona i un soldat es miren un cartell Baixant de la Font del Gat, ell, un soldat, l'agafa per la cintura.

-No va per mi, que jo no me'n dic, de Marieta.

-No; però tens l'ull viu i vas amb un soldat.<sup>723</sup>

---

<sup>722</sup> . *Papitu*, 10/5/1922, núm. 686, pàg. 299.

<sup>723</sup> . *Esquella de la Torratxa*, 12/5/1922, núm. 2253, pàg. 309.

Molts diuen que això és obra dels Rojo, Guixà, Guàrdons i Companyia.

Han cregut que aixecant-nos un doble cadafal Catalunya semblaria més espanyola.

Es a dir, més *provincia* de la clàssica Espanya Negra.

Mal profit els faci.

Els Jocs Florals d'enguany han resultat uns jocs eclesiàstics, doncs els tres premis ordinaris han caigut en mans de capellans: Mossèn Anton Navarro ha pescat la «Flors» i la «Viola», i Mossèn Andreu Caimari, un capellà de *Mallorques*, l'«Englantina». Ademés, Mossèn Navarro fou proclamat Mestre en *Gai Saber*, i Mossèn Riber se'n emportà un premi extraordinari.

L'ex *ministresa* Maria de Despujols de Ventosa i Calvell, resultà una reina de primera. Està clar: veient tan d'aprop a la reina d'Espanya, quan el seu marit era ministre, pogué apendre el paper. El discurs presidencial d'En Ruyra, de primera.

Recordem als estimats col·laboradors artístics i literaris de L'ESQUELLA, que per al dia 26 d'aquest mes preparem un NUMERO EXTRAORDINARI dedicat a la *Dança Nacional de Catalunya*.

Sobre el tema «La Sardana», poden enviar, doncs, originals fins al dia 20.

I mercès, per endavant.



—No va per mi, que jo no me'n dic, de Marieta.  
—No; però tens l'ull viu i vas amb un soldat.

*Papitu*, com veurem tot seguit, se'n riu de la moralitat de la peça d'Amichatis i Màntua. A partir d'aquí podríem mirar d'escatir que és el que realment podria interessar d'aquesta història. Al capdavant la Marieta és una noia que se salta la norma -de *no* haver sexe fora del matrimoni- per amor, però la peripècia del personatge i de l'obra desemboca en un desenllaç feliç malgrat la transgressió. Som humans i podem fer compatible un error —una rellescada en el llenguatge del Paral·lel— amb la continuació i celebració de la vida. De fet el Casinto i la Taneta (la versió còmica de les relacions d'amor de la peça dramàtica) també la fan la rellescada, o sigui, fan sexe abans del matrimoni, però després es casen i el problema desapareix, el seu episodi esdevé humorístic i no

és sancionat per la resta de personatges i, no cal dir-ho, és celebrat per els espectadors com un dels moments més entretinguts de la peça. Per això podem dir que la peça fa comèdia i tragèdia d'una mateixa situació. Podem deduir doncs, que els autors són coneixedors que estan davant d'un públic que no només accepta la possibilitat del sexe fora del matrimoni, sinó que a més té assumit que aquest és un fet bastant natural entre els comportaments dels grups socials populars l'any 1922. La situació dramàtica s'esdevé en el cas de la Marieta quan en Pauet no està disposat a assumir la seva responsabilitat, la conseqüència del sexe, l'embaràs de la seva parella. Aquí és on falla el capteniment en el rol que s'espera de l'home. Per això *Papitu* dona per amortitzada la moralitat carrinclona que es podria deduir d'una primera lectura de la peça en el sentit de considerar *digne de condemna* el comportament de la Marieta, en una societat, en una Barcelona, on les Marietes (les dones que fan sexe fora de la institució matrimonial) són pertot.<sup>724</sup>

*L'Esquella de la Torratxa* també fa humor, però des d'un altre vessant. A l'entrevista de ficció que segueix feta al personatge de la Marieta es posa en contrast la seva *veritat* amb la mentida dels autors. Per a *L'Esquella* Amichatis i Màntua no haurien tingut massa escrúpols a l'hora d'extrafer un personatge pur de la mitologia popular, aquell que es presenta a través de la cançó que es cantava al carrer i n'haurien fet diners,

L'altre dia vam celebrar una entrevista amb la Marieta de l'ull viu.

Entre altres coses ens va dir:

-La de l'ull viu no sóc jo sola, no senyor. Per ull viu els senyors Amichatis i Màntua. Mentre m'anaven engiponant, jo els sentia riure molt fortament mentre deien: *¡Què sinvergüenzas somos! ¡Cómo se lo tragarà el público!*

-En castellà?

-Si senyor, en castellà. Cregui que no menteixo. Jo pensava: A quines mans has anat a caure! Aquests senyors són capaços de fer-m'ho fer tot per guanyar ells alguns milers de pessetes...

---

<sup>724</sup> . *Papitu*, op. cit., 31/5/1922, núm. 689, pàg. 339.

-I està contenta vostè de com l'han tractada?

-Ja veurà: jo tenia molta por veient que se'm tractava sense gaires escrúpols. Em dolia molt ésser objecte d'un negoci, perquè jo, després de tot, sóc una noia honrada, però...

-Però?

-La cosa ha anat bé per a tots, i posats al ball hem de ballar...

-Vol dir...?

-No parlem més, cregui. Els de l'ull viu són ells. Jo no sóc més que una pobra noia.<sup>725</sup>

Un altre breu interessant sobre la manipulació del personatge sorgit de la cultura popular el trobem al mateix diari un mes més endavant. *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* ha estat un èxit esclatant al Teatre Espanyol i la companyia en comptes de fer el procés habitual amb un èxit del Paral·lel, això és, fer gira per Catalunya durant els mesos de juliol i agost per tornar al setembre i acabar l'explotació de la peça, decideix fer temporada al Teatre Tívoli. Doncs bé, després de l'èxit esclatant del dia de l'estrena al teatre de carrer Casp, la companyia dirigeix unes paraules al públic després de les ovacions, en les quals dedica la funció a la ciutat de Barcelona i "en representació d'aquesta al seu ajuntament". *L'Esquella*, sempre disposada i amatent a l'oportunitat de fer crítica política, especialment dirigida contra el consistori barceloní, retreu el gest de la companyia, però també aprofita per atacar la política urbanística a la muntanya de Montjuic,

Ara fan al "Tívoli" la Marieta de l'ull viu. La primera representació fou dedicada al poble de Barcelona, i en representació d'aquest a l'Ajuntament. Bé, vaja, per pescar un lleno no calia fer aquesta ridiclesa! Una cosa són els honors i l'altre les pessetes. Què té que veure l'Ajuntament amb la Marieta? Es a dir, pot ser sí. L'Ajuntament la podria adoptar com a patrona. Perquè també té l'ull viu, perquè també ha perdut certes coses per la muntanya de Montjuich, perquè també és un

---

<sup>725</sup> . *Esquella de la Torratxa*, 9/6/1922, núm. 2257, pàg. 373.

enganya-pagesos. No es concebeix que el nostre Ajuntament tingui tractes amb *La Ben Plantada*, per exemple, però amb la *Marieta* sí. La Font del Gat els uneix.<sup>726</sup>

Aquestes dues darreres frases són interessants perquè es contraposa el model de dona d'Eugeni d'Ors, expressat perfectament en la seva obra *La Ben Plantada*, al model de dona que representa la Marieta de l'ull viu. De manera voluntària, o no, *L'Esquella* està parlant de la materialitat d'una, la Marieta, i de l'abstracció que representa l'altre; *La Ben Plantada* seria un abstracció transcendental, però la Marieta una construcció ben terrenal amb la qual "si s'hi pot tenir tractes", vindria a dir el comentari de *L'Esquella*. És clar, però, que aquesta construcció ideal de la dona modèlica que representa *La Ben Plantada* hi ha una evident voluntat d'intervenció social, de contribuir a la direcció dels capteniments i a la implantació d'uns determinats valors.<sup>727</sup>

La reestrena de la peça en un dels grans teatres del nou centre de Barcelona, a l'Eixample, descol·loca, de fet, les dues publicacions més combatives que analitzem aquí *L'Esquella de la Torratxa* i *Papitu*, dues

---

<sup>726</sup> . *Esquella de la Torratxa*, 7/7/1922, núm. 2261, pàg. 436.

<sup>727</sup> . No ens estendrem aquí sobre la voluntat de construcció del model social del noucentisme, però si cal assenyalar que no cal dir que aquestes "desviacions" sobre la moralitat del capteniment de la dona que manifesta el personatge de la Marieta i que tenen lloc en una ciutat en transformació com és la Barcelona del XIX –que es representa a l'escenari- i del segle XX on es posen en circulació aquestes recreacions ficcionades del *vuitcents* barceloní xocaven de front amb la ciutat ideal pretesa pel noucentisme on hi ha absència de conflicte, en el pla social, per la acceptació acrítica d'un determinat *status quo* per part de les classes socials subalternes i en el pla moral per l'assumpció dels valors sancionats per la tradició. Una excel·lent síntesi de la figura d'Ors, tan controvertida per a la societat catalana, la trobem en aquest recull d'entrevistes contingudes en la pàgina *Jornada Eugeni d'Ors. Potència i resistència*. de l'IEC <http://www.lletrescatalanes.cat/ca/homenatges-i-commemoracions-c/item/897-jornada-eugeni-d-ors-potencia-i-resistencia> (enllaç consultat 25/4/2017).

En qualsevol cas Eugeni d'Ors no era pas una figura estimada pels defensors de la cultura popular que es manifestava al Paral·lel. Artur Bladé Desumvila recull l'opinió que de l'intel·lectual del noucentisme per excel·lència en tenia Rafael Moragues, Moraguetes, (Eugeni d'Ors) *s'erigí en apòstol del noucentisme. O sigui d'una cosa de la qual avui no resta res, mentre el modernisme perdura, impàvid, en obres com la Pedrera i el Palau de la Música Catalana, en els retrats de Ramon Casas, en les escultures de Josep Llimona, en la reforma ortogràfica de Pompeu Fabra i àdhuc en les anècdotes d'Els IV Gats*. Artur Bladé i Desumvila, *op. cit.*, pàg. 154.

publicacions que feien un seguiment més o menys sovintejat, de la producció escènica que sorgia del Paral·lel. No era gens habitual que una peça estrenada al Paral·lel es reestrenés a l'Eixample, perquè generalment a l'Eixample les produccions teatrals tenien una altra volada que començava per una literatura dramàtica de més nivell, i continuava amb unes estètiques d'ambició artística més elevada, dirigides a un públic més refinat. Doncs bé, d'aquest públic més *refinat*, *Papitu* en fa befa,

(...) suposo que tindran curiositat per tenir notícies de la famosa “Marieta de l’ull viu” que se’n va anar a viure a l’*Ensanche*...  
Doncs bé: *continúa sin novedad en su importante salud* i guanyant-se les garrofes al “Tívoli” amb el mateix afany amb que ho feia al Paral·lel.<sup>728</sup>

Cal notar el canvi de llengua al castellà quan es fa referència a un públic burgès i més fi, propi de l'Eixample barceloní. La Marieta però té una repercussió que va més enllà del públic habitual del Paral·lel. En aquest sentit hem d'assenyalar la representació de l'obra al barri de Sant Gervasi de la qual se'n fa ressò *La Veu de Catalunya*<sup>729</sup>, la primera vegada que en parla aquesta publicació, més enllà dels anuncis de cartellera; veurem que el tractament que *La Veu* fa de la versió lírica, estrenada directament al Tívoli, serà tot un altre. *Papitu*, malgrat els seus sarcasmes anteriors, felicitarà el retorn de la peça a l'Espanyol al cap d'un any considerant-la ja una mena de clàssic,

Els de l'Espanyol ens van donar beguda. Primer un mal trago en dos actes titulat “El secret de les noies” i a darrera un got ple de vi bo, o sia “La Marieta de l’ull viu”, que, com tots els vins de qualitat, com més vells es fan, més bon gust tenen.<sup>730</sup>

Sobre la penetració de *Baixant de la Font del Gat* o *la Marieta de l’ull viu* en la societat catalana, la transversalitat d'aquesta penetració, tenim uns

---

<sup>728</sup> . *Papitu*, 19/7/1922, núm. 696, pàg. 481.

<sup>729</sup> . *La Veu de Catalunya*, 7/9/1922, núm. 8.255, pàg. 10.

<sup>730</sup> . *Papitu*, 27/6/1923, núm. 745, pàg. 11.

quants exemples documentats. D'entrada una curiositat prou significativa; s'organitza un concurs infantil per carnestoltes al Teatre Novetats i entre els participants hi trobem un nen, un tal Manuel Martínez, que es presenta a l'esdeveniment vestit de *Marieta de l'ull viu*,

#### EN EL NOVEDADES

En el teatro Novedades se realizó ayer por la tarde con gran brillantez y extraordinaria y distinguida concurrencia, el tradicional certamen infantil día trajea que con tanto éxito anualmente celebra la casa Aurigema-Canado. Desde mucho antes de las tres y media, hora señalada para el- comienzo del baile, numeroso público se situó en la calle de Caspe y en el paseo de Gracia, para presenciar la llegada de las pequeñas máscaras. La tarde se presentaba esa extremo desapacible. El teatro presentaba brillante aspecto estando adornado muy artísticamente y luciendo una espléndida, iluminación. Los niños que al baile concurren fueron los que siguen: (...) Manuel Martínez, Marieta de l'ull viu,<sup>731</sup>

També el fet que s'utilitzi la Marieta per a qualificar un pintor, com a categoria d'una Barcelona antiga, en un breu de *L'Esquella* en la secció dels comentaris a les exposicions d'arts plàstiques (repetim la cita que empràvem per documentar la filiació entre *L'auca del senyor Esteve* i *Baixant de la Font del Gat: El senyor Ricart, em sembla una mena de Senyor Esteve de l'art, té traça, manetes i cop d'ull, però li manca empenta i la seva pintura ens recorda el temps de La Marieta de l'ull viu. I potser ell també se'n recorda.*<sup>732</sup>)

Per la seva banda *El Diluvio* no havia fet massa seguiment de l'obra en el moment de les seves estrenes a l'Espanyol i al Tívoli, però si que farà atenció a

---

<sup>731</sup> . *La Vanguardia*, 9/2/1923, pàg. 8. Gabriel Cañardó àlies “Bielet” segons Luís Cabañas Guevara (pseudònim de Màrius Aguilar i de Rafael Moragas) era l'organitzador dels balls Aurigema de disfresses i un dels fundadors de la tertúlia de La Punyalada a la qual hi assistia amb regularitat Santiago Rusiñol. Luis Cabañas Guevara, *Cuarenta años de Barcelona, op.cit.*, 1944. Pàg. 122.

<sup>732</sup> . *Esquella de la Torratxa*, 6/12/1923, núm. 2335, pàg. 812.

l'estrena de *La Campana de Gràcia o el fill de la Marieta* el 7 de juny de 1924. La presentació prèvia de l'obra és motiu d'un comentari elogiós<sup>733</sup> i la crònica de l'estrena, que fa més incidència en l'autoria d'Amichatis que en la de Màntua i al mateix moment fa un comentari del tot pertinent en aquella circumstància històrica, ja que Amichatis va dedicar un parlament al públic al final de l'obra *felicitándose de escribir en catalán en los actuales momentos*, tal com recull la literalitat de la crònica,

Los aplausos que comenzaron en el prólogo y fueron justa y merecidamente tributados al actor señor Jiménez que dijo impecablemente su parlamento, siguieron durante toda la representación acreciendo a medida que la obra se acercaba al desenlace. (...) Amichatis ha triunfado una vez más. Su éxito ha sido esta vez rotundo y sin que pueda dejar el menor asomo de duda, pues no hubo un solo momento en el que el público manifestas cansancio. Puede decirse que “La Campana de Gracia” ha superado si cabe el éxito de la Marieta de l'ull viu. (Parla dels actors principals i del seu bon nivell) Las ovaciones que se tributaron a los autores, obligaron a que Amichatis i Mantua se presentasen en el palco escénico al final de los actos tercero y cuarto. Amichatis, al finalizar la representación, pronunció, requerido por las voces de muchos espectadores, que así lo reclamaban, unas palabras, felicitándose de escribir en catalán en los actuales momentos. (...) La empresa del Español ha encontrado en “El fill de la Marieta” el filón que le proporcionó

---

<sup>733</sup> . Hoy se estrena “El fill de la Marieta” en el Español. (...) Los reputados escenógrafos señores Bulbena y Girbal han pintado para “La Campana de Gràcia” unas magníficas decoraciones, reproducción fiel de históricos lugares, sobradamente conocidos por todos los barceloneses, que acrecentaran, si ello fuera aún posible, su merecida fama. También habrá vestuario de época nuevo (...) En cuanto a los notables intérpretes, que con tanto acierto dirigen los popularísimos actores Santpere y Bergés, basta decir que todos están dispuestos a que su labor en esta obra responda con creces al prestigio y renombre tan legítimamente alcanzados en su felices y brillantes campañas teatrales. *El Diluvio*, 7/6/1924, pàg. 25.



“La Marieta”.<sup>734</sup>

Catalunya patia el procés de consolidació del règim de Primo de Rivera, i el governador civil de Barcelona, el general Losada, fidel a les directrius de l'home de Primo de Rivera a Catalunya, Emilio Barrera, imposà una dura repressió a tot els signes d'identitat catalans.<sup>735</sup> Curiosament un diari d'expressió castellana com *El Diluvio*, fa un incís en el tema, prou valent tenint en compte les circumstàncies, mentre que ja hem vist el tebi tractament de *La Publicitat*, on el seu crític teatral, Josep Maria de Sagarra es carregava l'obra i no només no li reconeixia cap servei a la difusió de la llengua catalana, sinó que pràcticament titllava els autors de la peça d'analfabets en aquesta llengua. Per a Sagarra i la gent de la seva corda Amichatis o Màntua feien un flac favor a la llengua catalana amb unes obres, que, tot mirant d'imitar el llenguatge del carrer, eren plenes d'incorreccions lingüístiques de tota mena i desobeïen, ara i adés, el flamant català normatiu que Pompeu Fabra maldava per imposar des de l'Institut d'Estudis Catalans.

El paper de *La Veu de Catalunya* també mereix un comentari. *La Veu* va passar de puntetes per l'èxit de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* a l'Espanyol i al Tívoli i també per l'estrena de la seva continuació *La Campana de Gràcia o el fill de la Marieta* el juny de 1924, però quan arriba el moment de l'estrena a Madrid de la versió castellana de la primera de les dues peces, *Baixant de la Font del Gat* sota el títol de *Marieta* dedica un gran article a l'esdeveniment, una peça a mig camí entre la crítica teatral i la crònica d'estrena. Paga la pena que en hi aturem, fixant-nos primer en aquests extractes que posteriorment comentem,

Pot ben dir-se amb tota lloança que, en aquest sentit, en Mantua i l'Amichatis han fet una bona tasca. Perquè tan pregonament i de tan assenyada faisó han escenificat l'element popular que han

---

<sup>734</sup>. *El Diluvio*, 8/6/1924, pàg. 47

<sup>735</sup>. *El general Losada, des del govern civil de Barcelona, s'encarregà de tancar societats de tota mena, d'imposar l'ús del castellà a les corporacions públiques, de posar través a les ballades de sardanes i de fer retirar banderes. Veia la llengua catalana i el catalanisme com a fets artificiosos, antinaturala a més de pertorbadors.* Josep Termes, *op. cit.*, pàgs. 311-312.

redimit el melodrama. En llur obra, ara curiosament traduïda al castellà per En Dicenta i en Carballeda, la *popularitat* és una cosa substancial i no merament pintoresca; real i no estafeta. Es a dir, l'element popular que arrela i pren ufana en el tipisme té una raó d'universalitat. Les categories humanes hi són respectades, inalterables i precises. (...) Està clar que, per aquesta mateixa circumstància, algunes vegades, el teatralisme de l'obra és d'un cert rudimentarisme primitiu. Però potser és aquesta una de les gràcies més escaients de què presum. (La Marieta no és, naturalment, essencialment, una de les criades que el senyor Ramon enganya.) La donzella i l'obra tenen massa vigor natural perquè els caiguin artificials penjaments. Ni la Marieta sol sortir-se del que és i ha sigut sempre (és endebades que li ofereixen joies, pobre senyor Ramon!) ni l'obra té a veure amb la psicologia. Perquè res hi manqui en aquest procés sentimental de la Marieta la fatalitat hi té la seva intervenció i podríem ben dir que s'hi barregen amb natural seqüència les lleis biològiques. Perquè tot això que hi ha en la meravellosa i ensems senzilla història de la Marieta de l'ull viu, gravita i influeix en l'obra de l'Amichatis i en Màntua, sense que hagin caigut aquests en la vana pedanteria de fer-ho veure, crec lloable, bella i honesta l'obra. (...) *I canta*.- Sí, canta dolçament en català. I la meravella de l'idioma, aspre i dolç a l'ensems, fet per a la dolçor i la vigoria, plau a tothom i a tothom meravella. És un bell moment, creieu-me, aquell en què llavis madrilenys intenten recollir la melodia i la paraula catalanes per a repetir-la en veu alta i acordada...La Marieta ha fet aquesta obra amb la mirada clara de l'ull viu. Ull viu Marieta que per la gràcia s'assoleix de vegades el que no es pot per força! Adéu!-Adéu Marieta! Ara te'n vas camps enllà. La Font del Gat te l'han canviada. Però sempre, per gràcia teva i de la teva cançó, la Font del Gat serà com tu has cregut que sia. Al cap i a la fi, tot és com és sense que ni baladreig de valent cridaner, ni despit d'home enutjat puguin mai canviar-ho. Va! Més, com exemple, el plaer de la sinceritat serena, que la baixa

satisfacció de la venjança. Tu ho saps Marieta de l'ull viu, i els qui penseu que és debilitat la teva bonesa van ben errats. Tu que ho saps, Marieta, digues-ho de part meva.<sup>736</sup>

L'autor d'aquestes ratlles Rafel Marquina i Angulo (Barcelona, 1887-L'Havana, 1960), germà d'Eduard Marquina, fou redactor de *La Publicidad*, *La Veu de Catalunya* i posteriorment d'*El Imperial* a Madrid, autor de diverses obres de teatre en castellà i d'una breu biografia de Francesc Cambó (1926), que segurament no refeu la mala imatge del personatge a Catalunya –recordem que la república es proclama als carrers de Barcelona el 1931 al crit de *Visca la República i mori Cambó!*. El seu comentari a les pàgines de *La Veu* té un biaix absolutament ideològic que cal posar en el context de la situació històrica del moment. En primer lloc es fa esment de l'honestedat de l'itinerari sentimental de la Marieta i la intervenció de la *fatalitat* en que s'hi barregen les lleis *biològiques* (hem de llegir l'embaràs de la Marieta pel Pauet, fora del matrimoni), sense que els autors *ho hagin fet veure de manera pedant*. El triomf dels autors seria total perquè haurien exonerat el seu personatge de qualsevol responsabilitat en els seus actes. I això pot tenir dues lectures la consideració de la condició de dona com a un ésser incapaç de prendre decisions pròpies (no adulta) i a mercè de l'entorn, o bé la consideració que l'entorn, els homes de l'entorn de la Marieta, serien els principals responsables de la seva situació.

Però a banda d'això, en una altra vessant política, l'obra d'Amichatis i Màntua es representa a Madrid en el moment de la consolidació de de la dictadura militar de Miguel Primo de Rivera, que va fer especial incís en reprimir qualsevol signe d'identitat catalana, com comentàvem més amunt. Marquina subratlla el fet que a l'obra es canta la famosa cançoneta *Baixant de la Font del Gat* en català amb absoluta naturalitat i que és rebuda de forma plaent per els espectadors madrilenys, que segueixen la tonada des de les seves localitats. La Marieta doncs, és ambaixadora d'una catalanitat de rostre amable,

---

<sup>736</sup> . Rafel Marquina, "De Madrid estant", *La Veu de Catalunya*, 24/12/1924, núm. 8.906, pàg. 7. Vegeu l'article sencer a l'apèndix documental, pàg. 702.

partidària de l'acord, a partir de la bondat i a partir de l'abandonament de qualsevol voluntat de revenja. No ens ha d'estranyar que aquest sigui la lectura que es faci des de l'òrgan de la *Lliga*, des de l'àmbit d'opinió de Cambó. Recordem que el governador civil de Barcelona, el general Carlos de Losada y Canterac, un home profundament anticatalanista, ocupà interinament el càrrec de president de la Mancomunitat de Catalunya des del 18 de gener de 1924 per deixar-la després en mans d'Alfons Sala i Argemí que presidí la institució fins el seu desmantellament definitiu el març de 1925.<sup>737</sup>

L'obra a Catalunya però, continua bellugant. En un benefici a favor de Josep Santpere organitzat a l'Espanyol, tres anys després de la seva estrena, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* forma part d'un cartell pensat per atreure el màxim de públic habitual de l'avinguda del Paral·lel, on hi ha vodevil, un apartat líric i un melodrama a l'estil del vuit-cents, com era la peça que ens ocupa, tot en una sola sessió. Més endavant veurem altres beneficis d'aquest estil i comprovarem la permanència de l'obra d'Amichatis i Màntua en el temps.

#### 2.4.2.3 La Marieta lírica

Molt aviat després de l'èxit de la peça l'agost de 1922 ja va començar a circular la notícia de la seva possible conversió en sarsuela. En un breu de *La Publicidad*<sup>738</sup> d'agost de 1922, ja podem llegir que s'ha encarregat la versió castellana de *La Marieta de l'ull viu* a Tomasito Borres, que en farà una sarsuela espanyola amb la música del compositor Pablo Luna. Sembla, però, que el projecte no va tirar endavant, i per contra si que esdevindria realitat el projecte de convertir-la en una sarsuela catalana, o si voleu, en una peça de teatre líric català. El projecte despertà força expectació perquè ja a l'agost de 1925 apareixia la notícia a *La Veu de Catalunya*,

---

<sup>737</sup> . Josep Termes, *op. cit.*, pàg. 312.

<sup>738</sup> . *La Publicidad*, 1/8/1922, pàg. 3.

Segons noves que ens arriben de Sant Pol de Mar aquests darrers dies han tingut lloc unes entrevistes entre el músic Enric Morera i diferents i conegudes persones de teatre, i entre aquestes les que prengueren part en la darrera temporada de Teatre Líric Català al Tívoli que volen tornar-la a fer, mitjançant l'exclusiva de "la Marieta de l'ull viu" que diferents empresaris pretenen i que el dit mestre ja té acabada de la qual persones que l'han sentida asseguruen que es tan popular com el Serrallonga. També s'assegura que el dit mestre està treballant actualment en una obra de gran espectacle, en tres actes d'En Segarra. No cal dir com es esperada tractant-se de dos autors que ja són una realitat al Teatre Català i fa preveure que aquest hivern tindrem una bella temporada de teatre líric.<sup>739</sup>

L'actor, baríton i empresari Josep Llimona va confiar en el títol d'Amichatis i Màntua per bastir tota una temporada de Teatre Líric català que tindria lloc al Tívoli. L'aposta era arriscada perquè la despesa de producció del teatre líric era força més elevada que la del teatre de text, no cal dir-ho. A banda d'encarregar una partitura a un compositor de prestigi com Enric Morera (autor de la celebèrrima sardana *La Santa Espina*), calia preveure la contractació de tot un quadre d'intèrprets lírics amb un cert nom i és clar el cost d'explotació de l'obra amb una orquestra sencera i un mestre que cada dia de funció l'havia de dirigir. Veurem que el seguiment que *La Veu* de la versió lírica de *Baixant de la Font del Gat*, serà notablement superior al que dedicà en el seu dia la versió teatral de la tragicomèdia, tot i que ja veurem el sentit que dona en aquesta cobertura.

A mitjans dels anys vint del passat segle, en mig d'un règim polític com la dictadura de Primo de Rivera absolutament hostil als trets identitaris catalans ens trobem que la llengua catalana s'obre pas als escenaris del país. L'historiador Pere Gabriel ho manifestava en un article, on després de constatar que la primera emergència del Paral·lel conté uns trets clarament espanyols i espanyolitzadors,

---

<sup>739</sup> . "Pel Teatre líric català", *La Veu de Catalunya*, 13/8/1925, núm. 9.102, pàg. 5.

als anys vint la tendència fracassa davant el cosmopolitisme i el catalanisme que s'escampa a l'avinguda a l'ombra de la resistència contra la dictadura de Primoriverista.<sup>740</sup> Però si tornem als testimonis coetanis als esdeveniments vegem el parer de Martí Martell a les pàgines de *La Veu* que té la generositat d'acceptar que un dels motius d'aquesta presència creixent de la llengua catalana és l'èxit de *La Marieta de l'ull viu*.

Ja els dos èxits de públic més remarcables de l'anterior temporada foren els que assoliren la comèdia “Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu” en l'Espanyol i “La Ventafocs” en el Romea, comèdies que arribaren a un nombre de representacions veritablement extraordinari i desacostumat a Barcelona. (...) Al Tívoli havia de començar una temporada de líric català (... dificultats varies) han obligat a començar aquesta temporada potser a començaments de l'any entrant. L'empresa compta a més a més d'altres obres, amb tres del mestre Morera, una d'elles “La Marieta de l'ull viu”.<sup>741</sup>

La versió lírica, la sarsuela o l'opereta basada en *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* rep un tractament molt engrescador per part de capçaleres com *La Vanguardia*, *L'Esquella de la Torratxa*<sup>742</sup> o *El Diluvio*, que veuen en l'estrena de la producció l'inici de la normalització del teatre líric català en la cartellera de Barcelona. De fet, com hem comentat a l'hora de tractar el teatre líric català en l'anterior punt, la bona acollida d'aquesta producció seria un abans i un després en la trajectòria d'aquest gènere escènic, que amb l'èxit seguit de *Cançó d'amor i de guerra* del mestre Martínez Valls es posicionaria

---

<sup>740</sup> . Pere Gabriel, “La Barcelona obrera y proletaria” dins Alejandro Sánchez (dir.) *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada* Madrid: Alianza editorial, 1994. Pàg. 101.

<sup>741</sup> . Martí Martell “l'idioma català i la música de la terra guanyen les sales d'espectacles de Barcelona”, *La Veu de Catalunya*, 13/10/1925, núm. 9.164, pàg. 5. Podeu llegir l'article sencer a l'apèndix documental, pàg. 703.

<sup>742</sup> . Comencen amb “La Marieta de l'ull viu”, la bella comèdia de l'Amichatis i en Màntua, que ha musicat superbament en Morera. Ja és un bon començament. No cal desitjar-los un bon èxit, perquè és més que segur que el tindran. *Esquella de la Torratxa*, 29/1/1926, núm. 2432, pàg. 76.

per a uns quants anys en la cartellera catalana<sup>743</sup>. És en aquest sentit que *La Vanguardia* avança projectes que en alguns casos es veurien en els propers anys,

Pueden hacerse públicos ya algunos pormenores de la temporada que la compañía catalana de arte cómico-lírico desarrollará en el Tívoli, a partir del próximo día 28. Dirigirá el elenco artístico el primer actor José Llimona y se presentará la compañía con el estreno de «La Marieta de l'ull viu», cuya partitura ha compuesto el maestro Morera. Están ya contratadas las tiples Josefina Bugatto, Tana Lluro, Mercedes Casas, Salud Rodríguez, Fondevila y Marco; los primeros actores Nolla y Vidal: tenores Pineda y Godayol; barítonos Fuster, Masanés, Midero y Claramunt y los tenores cómicos Alberto Cosin y Bofill. Otros artistas habrá que añadir a los citados. El repertorio con que contará la compañía lleva las mejores firmas: Ignacio Iglesias dará a conocer «La baldufa d'or», con música del maestro Balcells; el ilustre compositor Amadeo Vives, «Rosas de passió», cuyo libro es de Pous y Pagés; el maestro Lambert también ofrecerá una nueva producción teatral e igualmente los maestros Martínez Valls y Zamacois.<sup>744</sup>

*El Diluvio* una vegada estrenada la peça se suma a aquest entusiasme amb dos articles que parlen de l'excel·lència de la proposta, publicats amb una setmana de diferència l'un de l'altre, un primer

El éxito que ha obtenido la zarzuela “baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu” de Mántua y Amichatis, para la que ha compuesto una bella y graciosa partitura el maestro Morera, ha coronado los esfuerzos desde hace tiempo realizados por la dirección artística de la compañía catalana de arte comico lírico,

---

<sup>743</sup> . Vegeu el punt “Un apunt sobre el teatre líric català: cançó d'amor i de guerra” dins d'aquest estudi.

<sup>744</sup> . “Música y Teatros”, *La Vanguardia*, 9/1/1926, pàg. 22.

para que la temporada que ha dado comienzo en el teatro Tívoli revistiera excepcional importancia. El público ha acogido la nueva producción catalana con gran entusiasmo y los llenos registrados en dicho coliseo desde el día del estreno son la más elocuente prueba de ello. Igualmente ha otorgado el público su aplausos a las otras obras catalanas “Marina” y “La Rosons”, representadas por las tardes. Dentro de poco daremos a conocer otros detalles del plan artístico que abarcará esta temporada en el gran local de la calle Caspe, bajo la dirección del primer actor José Llimona y el notable compositor J. Lambert.<sup>745</sup>

Que segueix amb aquest altre comentari que preveu una llarga estada de l’obra en cartell, tal i com es va esdevenir,

Las actrices que interpretan la celebrada obra lírica catalana están ajustadísimas en el desempeño de sus respectivos papeles, sobretodo la popularísima y excelente tiple cómica Salud Rodríguez, que amolda su “Teresina” a la realidad más asombrosa de lo que debe ser el personaje que representa. Con su peculiar modo de dar vida a los tipos que se le confían, sabe hacer de la peinadora intrigante y desenvuelta una creación que sobresale al valor que pudieron imaginarse sus autores. También los actores están atinadísimos en los papeles que desempeñan, pues parecen hechos adrede para lucirse conforme cuadra a comediantes de buena cepa. Llimona, Cosín y Paco Vidal, excelentes en los personajes que interpretan, y los elementos cantantes cada día más aplaudidos por la justeza con que interpretan sus “particellas” y por la popularidad más creciente que va alcanzando la obra a medida que transcurren sus representaciones. A juzgar por el éxito que sigue obteniendo tan celebrada producción, es de presumir que haya obra para días.<sup>746</sup>

---

<sup>745</sup> . *El Diluvio*, 3/2/1926, pàg. 21

<sup>746</sup> . *El Diluvio*, 11/2/1926, pàg. 20.



Un èxit que el rotatiu republicà arriba a comparar amb una de les peces més famoses d'Amadeu Vives, *Doña Francisquita*, *Con esta nueva zarzuela catalana está ocurriendo como ocurrió con la madrileña "Doña Francisquita", que el público va en aumento cada día a medida que se populariza la paprtitura y van descubriéndose las excelencias de cada uno de sus números. Ello ha aconsejado a la empresa mantener "La Marieta de l'ull viu" en el cartel, tarde y noche, durante las presentes fiestas.*<sup>747</sup> Com veiem *El Diluvio* no dubta de situar *Baixant de la Font del Gat* en la categoria de sarsuela (una denominació rebutjada per alguns sectors de la crítica teatral i musical catalana de l'època i d'avui<sup>748</sup>). En les seves pàgines veiem com apareix un anunci de l'aparició del disc de la peça enregistrada per un dels tenors més famosos de l'època, Emili Vendrell.<sup>749</sup>

En les notícies que apareixen a *La Vanguardia* de finals de febrer relacionades amb la producció del líric es parla de l'èxit aconseguit per la peça,

A la treinta representación, en el Tivoli, de «Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu» se agotaron las localidades y el éxito fue aún mayor que el día del estreno. La partitura del maestro Morera ha correspondido al triunfo que sin ella alcanzaron con el libro Amichatis y Mantua, y ello unido a la interpretación que obtiene la obra por el conjunto de artistas a cuyo frente figuran la tiple Josefina Bugatto y el primer actor José Llimona, ha hecho de la zarzuela barcelonesa «La Marieta de l'ull viu» el mayor éxito registrado en el teatro lírico desde hace

---

<sup>747</sup> . *El Diluvio*, 17/2/1926, pàg. 22.

<sup>748</sup> . Vegeu el capítol que li dedica Francesc Curet en la seva *Història del teatre català*, "El teatre líric", pàgs. 403-443. Sens dubte la voluntat de separar el líric català de la forma escènica anomenada "zarzuela" d'origen espanyol, però sobretot madrileny estaria al darrera de la voluntat de diferenciar-se amb una denominació pròpia, més enllà de la traducció literal del nom al català "sarsuela". Certament, però, molts compositors catalans estan més influïts pel model de l'opereta centreeuropea o vienesa que no pas pels models madrilenys.

<sup>749</sup> . *El acontecimiento de la temporada La Marieta de l'ull viu, impresionada por Emili Vendrell, se pondrá a la venta el próximo sábado (20/6/1926). Pídanlo en todos los establecimientos del ramo. El Diluvio*, 18/2/1926, pàg. 12.

tiempo.<sup>750</sup>

En la noticia publicada aproximadamente una setmana més tard apareix la mateixa informació<sup>751</sup>, i en el darrer article s'aprofita per comentar l'interès que la producció ha despertat en les empreses de fora de Barcelona interessades a contractar la producció,

Las últimas representaciones de «Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu», están anunciadas en el Tívoli para hoy y mañana domingo, tarde y noche. El éxito alcanzado por esta obra no tiene precedentes y lo prueba el gran número de empresas de fuera de Barcelona que han solicitado vaya la compañía de Pepe Llimona a las respectivas poblaciones para dar a conocer la música del maestro Morera, pues el libro de Amichatis y Mantua, recorrió triunfalmente toda nuestra región. La despedida de la compañía en el Tívoli, constituirá sin duda un gran acontecimiento a juzgar por los programas que la empresa presenta. Por la tarde, antes de la 50 representación de tan formidable éxito «Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu», se pondrá en 'escena el chistosísimo sainete de José Burgas, música de Bosch Humet «La lliga de protestans o el Lutero de la Reforma» y por la noche, después de la grandiosa obra del maestro Morera, tendrá efecto un escogido acto de concierto.<sup>752</sup>

Aquest anunci de la contractació oberta per a les empreses de fora de Barcelona està també reflectit en un breu d'*El Diluvio*<sup>753</sup>; i en el gran anunci de cartellera a *La Vanguardia*<sup>754</sup> publicats ambdós el mateix dia.

Aquesta recepció tan esplèndida per part de *La Vanguardia* i *El Diluvio*

---

<sup>750</sup> . *La Vanguardia*, 19/2/1926, pàg. 13.

<sup>751</sup> . *La Vanguardia*, 24/2/1926, pàg. 13.

<sup>752</sup> . *La Vanguardia*, 27/2/1926, pàg. 15.

<sup>753</sup> . *El Diluvio*, 28/2/1926, pàg. 4.

<sup>754</sup> . *La Vanguardia*, 28/2/1926, pàg. 15.

contrasta amb la crítica severa de *La Veu de Catalunya* de Frederic Lliurat, una crítica que estaria en la mateixa línia que d'altres comentaris de l'elit cultural catalana sobre la producció escènica originada al Paral·lel,

En crear la seva darrera producció és evident que l'autor de "Don Joan de Serrallonga" no ha volgut fer altra cosa que una ben franca sarsuela. I és així des d'aquest punt de vista que l'havem de judicar. L'artista, l'aficionat superior, el bon català, amador incansable de l'art nostrat i de la nostra superior i ben característica cultura, tots haurien preferit, indubtablement, veure el mestre Morera –una dels nostres més altes i més innegables valors musicals- lluitant ardid (com altres vegades) per tal de dotar el nostre teatre líric, d'una obra ferma, d'una obra ben pensada, ben sentida, ben bastida, de les que queden...i caracteritzen, a més, l'art ben típic, ben representatiu d'un poble. L'autor de "Nit de reis" ha preferit, però, escriure aquest cop una simple sarsuela. Obra que es representarà probablement –i ho desitgem- infinitat de vegades, però de la qual, després de la vida curta d'aquests dies, no en restarà, segurament cap rastre veritablement lluminós. Amb "La Marieta de l'ull viu" l'admirat mestre Morera ha escrit, doncs, facilíssimament, un sarsuela més, sarsuela fet amb fórmules ben conegudes, ja ben gastades, i amb la qual, malgrat l'ambient nostrat aconseguit algun cop ben fàcilment mitjançant cançons conegudíssimes ("El gegant del Pi", "A setze, a setze, a setze el vi", "El senyor Ramon", etcètera), evoca amb tot, principalment, el record de sarsueles d'altres terres, i fins de vegades, l'efectisme, ja rebregat, de certes obres de Mascagni.<sup>755</sup>

Continua lloant certs aspectes de l'obra ben resolta des del punt de vista musical però acaba la crítica lamentant haver de parlar d'aquesta obra com una peça menor d'un compositor capacitat per a molt més. Fins i tot esmenta que

---

<sup>755</sup> . F. LL. (Frederic Lliurat i Carreras Barcelona-1876-1956) "Teatres", *La Veu de Catalunya*, 30/1/1926, núm. 9.258, pàg. 2. Vegeu article sencer a l'apèndix, pag. 704.

l'obra seria inferior a l'anterior èxit *Don Joan de Serrallonga*. En aquest estudi podrem veure com la cultura catalana *oficial* o bé amb voluntat de construir estat, és absolutament exigent amb la producció escènica popular, i aquí veiem un exemple més en aquest sentit. De la mateixa manera que hem vist com Francesc Curet rebutjava de pla els vodevils del Paral·lel perquè eren indignes de la llengua catalana, també hi haurien composicions musicals indignes de portar de portar el títol de “teatre líric català”. Veurem aquestes opinions repetides gairebé de forma mimètica entrada ja la dècada dels trenta i des de les pàgines de la revista *Mirador*. L'obra no se salva pel fet de ser representada en un teatre del centre com el Tívoli i de fet sobre ella descansa l'estigma d'haver estat estrenada com a peça dramàtica al Paral·lel.

A *El Diluvio* per contra se celebra l'estrena de la producció al Teatre Nou del Paral·lel (després de fer temporada al Tívoli, el muntatge feu temporada al Nou, com hem documentat més amunt en fer el seguiment de la producció a la cartellera de *La Vanguardia*). Cal notar que el diari subratlla que ara el muntatge es podrà veure a preus populars.<sup>756</sup> Però encara el 1926 se celebra un benefici en favor d'Amalia Palau i Bonetty al Teatre Còmic, al costat del Nou on acaba de tenir lloc la temporada al Paral·lel de la versió lírica de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, i no ens podem estar d'especificar el programa d'aquella sessió perquè és un compendi del bo i millor del Paral·lel a mitjans de la dècada dels vint, i entre aquest bo i millor no hi pot faltar el número còmic de la peça d'Amichatis i Màntua,

Ha quedado ultimado el programa del festival que se celebrará mañana, por la noche, en el teatro Cómico, en honor y a beneficio de los artistas Amalia Palau y Bonetty. Tomarán parte en el festival el tenor Taxés, la tiple cantante Mercedes Casas, el barítono Matías Ferret, los duelistas Rafael and Mikel, la tiple del Gran Teatro del Liceo Filomena Suriñach, las estrellas de varietés Eugenia Boca, Áurea Cruz y Ramoncita Rovira; la tiple cómica Pepita Fontdevila y el primer actor cómico Ricardo Fuentes, que interpretarán el número cómico de «La

---

<sup>756</sup> . *El Diluvio*, 7/4/1926, pàg. 12.

Marieta de l'ull viu»; la companyia Claramunt-Adrià que interpretarà la comèdia en un acte, de Folch y Torres, «Dissabte de Gloria». Amalia Palau cantarà el cuplé del «Alirón» y Bonetty farà una exhibició de ventriloquia y ambos cantaràn las mejores canzonetas de su repertorio. Además se representará la zarzuela «Chateau Margaux», por Salud Rodríguez, Carmen Losada, Bonetty, Baldomerito y Sierra. La función comenzará con una selección de las revistas «Yes—Yes» y «Oui—Oui».<sup>757</sup>

#### 2.4.2.4 La Marieta filmada

Al voltant de la versió filmica de la peripècia de la Marieta ens tornem a trobar amb una situació similar en la premsa barcelonina: *La Vanguardia* i *El Diluvio* s'aboquen amb entusiasme en la recepció i la difusió de la pel·lícula que va dirigir Josep Amich i Bert que ja comptava amb una certa experiència en el món del cinema. Sense anar més lluny el seu èxit teatral *Los arlequines de seda i oro*<sup>758</sup> es va convertir en pel·lícula el 1919 sota la direcció de Ricardo de Baños i amb guió del mateix Amichatis. Tal vegada per aquests antecedents de l'autor de la producció cinematogràfica de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, bona part de la premsa barcelonina creu que realment s'està davant l'oportunitat de relançar de manera definitiva la producció nacional fins a situar-la si més no, en els estàndards europeus. És el cas d'*El Diluvio* que saluda l'estrena amb una frase ben explícita, *Puede ser la película, que, su ejemplo, se levante el letargo que se cierne sobre Barcelona respecto a la producción nacional.*<sup>759</sup>, però també de *La Vanguardia* que publica una prèvia carregada d'il·lusió,

A las órdenes de Amichatis como director artístico y de nuestro amigo Luis R. Alonso, como director técnico, se está filmando en nuestra ciudad, la adaptación de la conocida obra. «La Marieta del

---

<sup>757</sup> . *La Vanguardia*, 1/8/1926, pàg. 13.

<sup>758</sup> . Comentem la peça en la introducció del drama realista del Districte Vè.

<sup>759</sup> . *El Diluvio*, 27/5/1927, pàg. 14.

ull viu, cuyo argumento nos es a todos familiar. Son sus principales intérpretes Teresa Planas, Marina Torres, Blanca Muñoz, señora Argumbau, James Devesa, Javier Ribera, señor Rojas, señor Artega, Alberto Cosin, señor Nolla, señor Oliveros y señor Alís (campeón de boxeo). Auguramos a la nueva producción mayor éxito si cabe, que el conseguido en el teatro Español, cuando se estrenó como comedia. Nuestra felicitación a Ediciones Alonso, por el acierto en la elección, tanto en la dirección escénica como artística.<sup>760</sup>

Però de fet, i en aquest reportatge de *La Vanguardia* s'explicita, el que es vol comunicar al lector i potencial espectador era que s'estava davant d'una producció d'enorme envergadura, d'unes dimensions inusuals en les produccions nacionals i més aviat pròpies de la indústria nord-americana del cinema,

De nuestra producción realizando una película catalana  
A la manera yanqui, los editores de la película «Marieta de l'ull viu» no han puesto trabas a Amichatis, el novel director. Para dar al film catalán verdadero carácter así como para poder trabajar holgadamente, se han construido con yeso y cemento en la vieja plaza del Raspall—hoy Roque Barcia,—de la popular barriada de Gracia, dos casas de dos pisos con arcos y porches, habitables, reproduciendo exactamente, según dibujos de la época, la plaza de San Agustín Viejo, rincón barcelonés que fue teatro de la vida de la popular Marieta. Los vecinos de la simpática barriada han estado estos días de fiesta, pudiendo observar desde terrados y balcones, las incidencias de un carnaval del 1840, las peripecias del motín de los sombreros de copa, desfile de tropas victoriosas y revolucionarios iracundos, lluvia de flores y una batalla en la que se cruzaron centenares de disparos. Miles de curiosos han contemplado desde las bocacalles estas escenas y dando buen ejemplo de civismo han prestado su ayuda sin molestar a los

---

<sup>760</sup> . *La Vanguardia*, Dissabte 12/3/1927, pàg. 15

realizadores de la conocida obra que está siendo recogida en la cámara del hábil operador L. Alonso. En los conjuntos de esta plaza han intervenido 300 guardias nacionales, 500 comparsas de gente del pueblo, 1.800 vecinos vestidos con trajes facilitados por la dirección artística, 50 segundas tiples de los teatros de zarzuela y revistas de Barcelona que se han agrupado en torno de las primeras figuras Pepe Santpere, Alejandro Nolla, Devesa, Pepe Alfonso, Ribas, Rivera, Heras, Chapi, Pepe Rodríguez, Salomé Extrems, Guitart, Marina Torres y Rosa Hernáez, que después de crear «la pentinadora» en el teatro, se acredita como estrella al plasmarla en la pantalla; las hermanas Salazar, bailarinas del Gran Teatro del Liceo, Blanca Muñoz, Arquimbau y otras. Los editores y la dirección nos suplican hagamos constar su agradecimiento a las autoridades por el servicio de orden prestado durante las aglomeraciones de público. Antes de ser derribadas las casas del decorado, los vecinos disponen una fiesta nocturna en honor de los intérpretes de la película.<sup>761</sup>

A *El Diluvio* Amichatis és entrevistat i la salutació de l'autor dramàtic en el nou rol de director de cinema és tota una declaració d'amistat al rotatiu. Per a Amichatis, que no cal dir-ho, es deuria sentir força maltractat per un gran sector de la premsa que es publicava a la ciutat de Barcelona *El Diluvio* era premsa amiga que reflectia sense ambages els seus triomfs de taquilla. Aquesta entrevista ens dona l'oportunitat de poder llegir les seves opinions de manera directa, i el que ens apareix és un home prou sincer, que no amaga que amb la seva producció el que cerca és el gran públic; l'ambició artística hauria quedat en segon terme,

-¡No! ¡Nada de obras maestras! ¡Es una obra sin grandes “ases”!  
Algo popular, vivo, palpitante, como el corazón del pueblo del que está tomado el asunto. Puedo anunciarle que es algo singular como no se ha hecho en la pantalla – me refiero a su aspecto

---

<sup>761</sup> . *La Vanguardia*, 25/5/1927, pàg. 12

pintoresco- no he seguido ninguna escuela. Es un trozo de alma catalana. Ni “super”, ni “extra”, ni “asombrosa”...Una ráfaga optimista y cálida...Un sainete con sus risas y lágrimas...<sup>762</sup>

Realment la pel·lícula va suposar un esforç de producció molt gran i al darrere del projecte hi havia, si més no l'esperança de reflotar una indústria nacional del cinema que en paraules de Miquel Porter i Moix, travessava moments força crítics, però que la injecció de diners a la ciutat de Barcelona en motiu de l'Exposició Internacional de 1929 havia recuperat tímidament.<sup>763</sup> De fet *La Vanguardia* torna a la càrrega una setmana després de la publicació del llarg reportatge que acabem de llegir, per tornar a subratllar, una vegada més, les característiques espectaculars de la producció de la pel·lícula i el fet que els productors han llogat el teatre Olympia, de lluny la sala d'espectacles més gran de l'Estat espanyol, situada a la Ronda Sant Pau, a tocar del Paral·lel i amb una capacitat per a 6.000 espectadors.<sup>764</sup>

Aprofitant l'estela de la presència de *Baixant de la font Gat o la Marieta de l'ull viu*, en versió cinematogràfica a la premsa, el teatre Espanyol organitzà un benefici en favor de Rosa Hernáez, amb la programació del muntatge teatral, una vegada més (i ja som al 1927). Hernáez, l'actriu que interpretava el paper de

---

<sup>762</sup> . *El Diluvio*, 22/5/1927, pàg. 17. Es pot llegir l'entrevista sencera a l'apèndix documental, pàg. 705.

<sup>763</sup> . Miquel Porter i Moix, *Història del cinema a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1992, pàgs. 171-175.

<sup>764</sup> . LA MARIETA DE L'ULL VIU. *Como lo suponíamos, el anuncio del inmediato estreno de la película “La Marieta de l'ull viu» ha despertado una gran expectación. El interrogante de si en Barcelona no pueden editarse películas, ha vuelto a aparecer en todos los labios. Gente animosa han querido contestar a este interrogante con una afirmación. En pocos meses, con celeridad yanqui, «Aimchatis», el conocido escritor, ha levantado decorados y agrupado artistas. A su lado artistas de la valía de Rivera, Marina Torres, Devesa, Santpere, Nolla, Alfonso, han trabajado con fe y entusiasmo. No ha quedado pintoresco rincón de Cataluña que no haya sido recogido en la pantalla. Con el más exquisito cuidado se ha atendido al vestuario y a la selección de los 1.500 comparsas que desfilan por la escena en la evocación de un Carnaval del 1840, el célebre motín dels «barrets de copa», desfiles de tropas victoriosas y escenas de la guerra civil. Los editores de «Baixant de la Font del Gat» tratan de levantar el espíritu cinematográfico catalán, lo que no dudamos conseguirán si prosiguen la técnica empleada en esta cinta. Confiando en su producción, no han vacilado en alquilar el teatro Olympia para dar a conocer la obra en buenas condiciones, antes de empezar su «tournée» por Cataluña y España. *La Vanguardia*, Dissabte 1/6/1927, pàg. 13.*



Teresina a la peça original d'Amichatis i Màntua i també a la pel·lícula, intentava fer un ple amb un cartell que és expressió de les apetències de públic habitual de l'avinguda del Paral·lel, com en el cas del benefici per als artistes del Còmic que comentàvem més amunt.

La simpàtica i excel·lent actriu del Teatro Espanyol, Roseta Hernaez celebrara demà, dijous, el seu benefici. Tant el cartell de la tarda, compost de la gran obra "Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu"; l'estrena del sàinet "La Caía" i la representació de "Don Joan Serrallonga", com el de la nit, "Els allotjats", concert pels populars cantants Emili Vendrell i Frederic Caballé i l'exhibició del cèlebre ballarí negre Feliu Ardine, una de les més grans atraccions del Carnegie Hall, constitueixen veritables atraccions.<sup>765</sup>

Les projeccions al Teatre Olympia s'acabaven el 14 de juny de 1926 i la notícia que publicava *La Vanguardia* sobre el tema parla de "nutrida concurrència"<sup>766</sup>; estariem parlant doncs, d'una bona acollida per part de públic barceloní que les impressions de l'historiador del cinema català Miquel Porter i Moix subratllen,

Josep Amich i Bert, "Amichatis", continuava utilitzant els coneixements dels gustos populars, apresos al Paral·lel barceloní, quan realitzà *La moza del cántaro* (1927), basat en la lletra d'un cuplet, i tot seguit, en col·laboració amb Gastó A. Màntua, adaptà

---

<sup>765</sup> . *La Publicitat*, 1/6/1927, pàg. 4

<sup>766</sup> . *El domingo tuvieron lugar en el popular teatro Olympia las dos últimas representaciones de la interesante película filmada en Barcelona «La Marieta de l'ull viu» viendose favorecido por una nutrida concurrència que, como en las proyecciones anteriores, prodigó abundantes y entusiastas aplausos. Con gusto hemos observado un cambio notable en la proyección que en los primeros días y especialmente en la noche de estreno fue defectuosa debido a deficiencias de la máquina ya corregidas. Cabe, por lo tanto, consignar esta circunstancia para desvanecer cualquier impresión desfavorable que por aquellas causas hubiera producido aquel film que ahora se nos presenta en forma mejorada, lo que celebramos muy de veras, deseando que este esfuerzo productor que está prometiendo abundantes frutos sea estímulo para que en nuestra ciudad encuentra un buen campo comercial la edición cinematográfica.* BELFEGOR. *La Vanguardia*, 14/6/1927, pàg. 21

la seva comèdia de més èxit, estrenada teatralment l'any 1924, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, amb bona part de la companyia que l'havia representada a l'escena. L'èxit de la cinta fou extraordinari, potser a causa de la cançó que servia de motiu i que s'havia popularitzat, esdevenint una de les tonades que tothom sabia i que ha restat viva fins al present, com a cançó lúdica.<sup>767</sup>

Porter no s'equivocava perquè el contingut d'un breu de *La Vanguardia* del mes de setembre del mateix 1927 informa de la realització de còpies de la cinta d'Amichatis als laboratoris Cyma sota la direcció de Ramon de Baños.<sup>768</sup> La cinta comença a recórrer el país i són nombrosos els breus que ens informen de la seva distribució, en primer lloc a cinemes de Barcelona,

La proyección en los salones Reina Victoria, Pathé Palace y los de la empresa Monumental de la película «La Marieta de l'ull Viu» ha constituido un verdadero acontecimiento, siendo aplaudida en cada sesión y debiendo cerrar las taquillas por agotarse el papel. Este nuevo triunfo que se apunta aquella cinta, servirá sin duda, de buen estímulo para nuestros capitalistas, pues evidencia que el público responde francamente en las producciones españolas que lo merecen.<sup>769</sup>

Però com veiem en aquest buidatge de premsa del 1928 la cinta es veu a

---

<sup>767</sup> . Miquel Porter i Moix, Pàg. 174. Noteu l'errada en la data de l'estrena de la tragicomèdia a l'Espanyol que com hem esmentat en iniciar aquest capítol s'esdevingué el 15 d'abril de 1922.

<sup>768</sup> . **De nuestra producción.** *En los importantes laboratorios «Cyma» y bajo la dirección de don Ramón de Baños, se están editando buen número de copias de las siguientes películas: «Los vencedores de la muerte», «La chica del gato» y «Los ases del toreo», de don Antonio Calvache, de Madrid. «La ilustre fregona», de los señores Zomeño Hermanos, de Madrid. «Los primeros pasos», de don Luie Couderc, de Barcelona. «La Marieta del ull viu», de don Juan Alfonso, de Barcelona. «¡Toros!... ¡Toros!,,,», de don Pablo Grau, de Valencia. «El único testigo», de don J. Barreiro, de Valencia. «La malcasada», «Latino Film», de Madrid. «Gent y paisatjes de Catalunya», de Ediciones Ginesta de Barcelona. «De Barcelona a Alicante en avión», de don José Gaspar, de Barcelona. «El saco encantado», de don José Parera, de Barcelona. «Los niños del Hospicio», de «Fervallduch», de Valencia. «La revoltosa», de don Juan Figuera, de Madrid. Y otras. *La Vanguardia*, 10/9/1927, pàg. 13.*

<sup>769</sup> . *La Vanguardia*, 23/10/1927, pàg. 27.

Arenys de Mar<sup>770</sup>, Mora d'Ebre<sup>771</sup>, Sant Pere de Ribes<sup>772</sup>, Berga<sup>773</sup>, Canet de Mar<sup>774</sup> i encara en una data tan tardana respecte a la seva estrena com és el 1932 la podíem veure programada de nou en un cinema de Barcelona.<sup>775</sup> És clar que les notícies del territori sobre projeccions cinematogràfiques a la premsa de Barcelona són més aviat escadusseres i en conseqüència hem de pensar que tota aquesta informació és poca comparada amb la distribució real de la cinta que hauríem de suposar que fou molt àmplia, si més no, al Principat.

En paral·lel a la febre per la versió filmica en el teatre continuen passant coses. Gastó A. Màntua, que no es va involucrar en la realització del film, tal i com manifestava Amichatis al periodista de *El Diluvio*, -*Yo solo, mi compañero y colaborador señor Mantua, se ha limitado, en esta ocasión, a firmar y cobrar. Tiene gran confianza en mi y ni ha "vigilado" mi actuación.*<sup>776</sup>-, continuaba escrivint teatre i estrenava al Teatre Romea un sàinet que esdevindria un èxit, *Un milionari del Putxet o la vestidura no fa la figura*. Ens interessa aquí assenyalar que encara a les acaballes de 1927 Màntua es presentat per *La Veu de Catalunya* com "l'aplaudit autor de *La Marieta de l'ull viu*",

Tot fa pensar que aquesta nit aconsegueixi un gran èxit en el teatre Romea l'estrena d'"Un milionari del Putxet o la vestidura no fa la figura", sàinet barceloní en quatre actes, de Gastón A. Màntua, aplaudit autor de "La Marieta de l'ull viu".<sup>777</sup>

Però també cal assenyalar el fet remarcable que *La Veu* considera que la consagració de l'autor es produiria ara, que estrena al Romea,

---

<sup>770</sup> . *La Vanguardia*, 13/1/1928, pàg. 19.

<sup>771</sup> Notícia de la projecció de la pel·lícula *La Marieta de l'ull viu* a Mora d'Ebre amb motiu de les festes de sant Antoni el 17 de gener. *La Vanguardia*, 25/1/1928, pàg. 20.

<sup>772</sup> . *La Vanguardia*, 24/3/1928, pàg. 24.

<sup>773</sup> . *La Vanguardia*, 23/5/1928, pàg. 29.

<sup>774</sup> . *La Veu de Catalunya*, 18/11/1928, núm. 9.870, pàg. 3.

<sup>775</sup> . *La Veu de Catalunya*, 13/12/1932, núm. 11.389, pàg. 12.

<sup>776</sup> . *El Diluvio*, op. cit.

<sup>777</sup> . *La Veu de Catalunya*, 22/10/1927, núm. 9.795, pàg. 3

Teatre català. Un gran èxit de Màntua. Gastón A. Màntua, l'excel·lent i aplaudit actor, revelà les seves bones disposicions d'autor en estrenar-se amb èxit memorable "La Marieta de l'ull viu", en col·laboració amb l'Amichatis. Posteriorment donà al teatre altres produccions que tingueren molt favorable acollida i que contribuïren a crear-li una personalitat literària. Però l'èxit gran, el definitiu, el que el consagra com autor de primera fila és l'obtingut al teatre Romea, amb l'estrena del sànet e quatre actes, "un milionari del Putxet o la vestidura no fa la figura", al qual tota la premsa, sense cap distinció, tributa grans i merescuts elogis.<sup>778</sup>

El comentari és sucós per vàries raons: l'escriptura de la *La Marieta de l'ull viu*, probablement l'èxit de públic més gran del teatre català durant els anys vint del segle passat, només serví a Màntua per mostrar "les seves bones disposicions". És l'estrena al Romea d'*Un milionari del Putxet o la vestidura no fa la figura*, un senzill sànet, un gènere tradicionalment considerat fàcil i inferior literàriament, l'obra que havia de consagrar a l'autor. Es defineix, doncs, el Romea com el temple examinador de l'autoria catalana del moment i a l'hora ens interroga sobre el perquè Amichatis mai va estrenar al Romea. Veiem una línia de continuïtat en les opinions sobre el Paral·lel, i l'excel·lència exigida a la cultura expressada en català que ve marcada també per el seu lloc d'estrena, tot plegat s'intenta documentar en el punt d'aquest estudi al voltant de l'opinió de la revista *Mirador* sobre el Paral·lel.

*Papitu*, lluny de la solemnitat de *La Veu*, fa befa de l'èxit d'en Màntua i continua recordant l'autor al seu lector com el creador de *La Marieta de l'ull viu*, en una entrevista al "Grau" empresari del Romea arran de l'èxit de *El milionari del Putxet*

-Creu en l'èxit?

-Sí. Estic segur que després d'aquesta obra, l'autor de *La Marieta de l'ull viu* passarà a la posteritat.

---

<sup>778</sup>. *La Veu de Catalunya*, 25/10/1927, núm. 9.798, pàg. 4.

-Per obra i gràcia dels indignats espectadors?

-Potser ho endevina.<sup>779</sup>

#### 2.4.2.5 Permanència de La Marieta

No ens hauria d'estranyar aquestes referències a Màntua com l'autor de *La Marieta* perquè la presència de la peça original en la cartellera barcelonina, si bé de forma puntual, i en el territori català és constatable fins a l'adveniment de la Guerra Civil. *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* havia creat un univers referencial propi, un imaginari present en la ciutadania del país que feia que la reposició de l'obra sempre fos molt ben acollida per a l'espectador català, sigui aquest veí del Poble Nou, barri de Sant Martí de Provençals a Barcelona o sigui de Santa Coloma de Queralt, i fos aquesta reposició una posada en escena dels professionals que en el seu dia la varen estrenar, la companyia de Sanpere-Bergés, o fos el muntatge voluntariós d'una companyia amateur.

En motiu de la festa del treball de l'1 de maig de 1928 s'organitzà una funció a l'Espanyol amb finalitats solidàries, a benefici de la caixa d'invàlids de la Asociación de Socorros Mutuos de Obreros Cocheros, prèvia a la funció un passi de tarda de *Baixant de la Font del Gat*,

Ultimados ya los programas del día 1.º de mayo, festividad del Trabajo, pueden hacerse públicos en la seguridad de que han de tener gran aceptación. Se pondrá en escena la obra de «Amichatis» y Mantua, «Baixant de la Font del Gat o la Marieta del ull viu», por la tarde, y por la noche, la anunciada función benéfica, representándose «El tec de Pasqua».

*La Marieta*, el nom popular que rep la tragicomèdia d'Amichatis i Màntua, no marxava de la cartellera barcelonina. Més endavant en motiu de

---

<sup>779</sup> . *Papitu*, 19/12/1928, núm. 1031, pàg. 28

l'Exposició Internacional del 1929 es tornava a posar en escena el muntatge, amb la inclusió d'un quadre al·lusiu a l'Exposició,

El domingo, por la tarde, irá la reposición de «Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu», sainete basado en un motivo popular que batió el record de las representaciones, y al que se le ha añadido un cuadro alusivo a nuestra Exposición.<sup>780</sup>

La companyia de Santpere-Bergés, més de set anys després de l'estrena d'aquesta obra, presentava als espectadors de Barcelona i als forasters que en aquests moments eren presents a la ciutat en motiu de l'Exposició Internacional (i entre ells hi havia molta gent de comarques, de Catalunya endins); l'obra que, no només li havia donat més públic, sinó que entenia, era la que representava millor el seu potencial dramàtic i el que podia abastar un públic més divers, més que no pas els vodevils que habitualment representava la mateixa companyia, i més per suposat que els drames realistes que tractaven la marginalitat del Districte V. *La Marieta*, es convertia així en una mena de carta de presentació de la Companyia Santpere-Bergés però a més en una mena de manifestació del passat de la ciutat, una “mostra” de la seva identitat, en motiu de l'exposició.

Quan la companyia fa estada el mes d'agost de 1930 al Teatre Barcelona a la Rambla de Catalunya, un dels teatres de l'Eixample, fora del seu àmbit d'existència habitual a l'Espanyol al rovell del Paral·lel, inclou entre el seu repertori l'obra, present a la cartellera de *La Vanguardia* entre el 10 i el 23 d'agost de 1930<sup>781</sup> i en un breu de *La Veu de Catalunya*.<sup>782</sup>

Però més enllà de l'explotació que en feia encara la companyia professional una multitud de grups amateurs de diferent categoria i amb diversa incidència social es fan seva la peça d'Amichatis i Màntua i tenint en compte l'envergadura del repartiment necessari per representar l'obra, l'exigència d'uns

---

<sup>780</sup> . *La Vanguardia*, 25/10/1929, pàg. 21, vegeu també Ibid. 17/10/1929, pàg. 25 i 23/10/1929, pàg. 19.

<sup>781</sup> . *La Vanguardia*, 10/8/1930, pàg. 19.

<sup>782</sup> . *La Veu de Catalunya*, 14/8/1930, núm. 10.668, pàg. 4.

decorats que han de reproduir amb una certa exactitud àmbits del casc antic barceloní i el vestuari que ha de ser mínimament fidel a la manera de vestir de 1840, representar *Baixant de l Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* havia de ser tot un repte per qualsevol agrupació no professional. Tanmateix ens trobem que *La Publicitat* dona la notícia d'una representació de l'obra per part de la Germandat de Sant Antoni<sup>783</sup> “Els tres Tombs” o per part de la Unió de Viatjants i Corredors a la sala Capsir<sup>784</sup> o en benefici de la “Colla Llibertat Graciencia”<sup>785</sup>, o bé en motiu de la Festa Major del Poble Nou, ja al setembre de 1935 on l'agrupació lírico-dramàtica del Casino l'Aliança, dirigida per Francesc Rajadell, posava en escena la versió lírica de “Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu”.<sup>786</sup>

La sardana del compositor Enric Morera *Baixant de la Font del Gat*, que formava part de la partitura de la versió lírica de l'obra d'Amichatis i Màntua estrenada al Tívoli al gener de 1926, va assolir també una enorme popularitat. Val a dir que analitzem uns anys durs per a la catalanitat, els anys de la dictadura de Miquel Primo de Rivera (1923-1930), que havien projectat algunes manifestacions de la cultura popular, com ara els aplecs sardanístics, com a signes d'identitat catalans i com a expressió de catalanisme militant. Entrats els anys de la República els aplecs se succeïren sense les traves del règim polític

---

<sup>783</sup> . *La Publicitat*, 17/1/1931, pàg. 9.

<sup>784</sup> . Organitzada per la Comissió de Festes de la Unió de Viatjants i Corredors, tindrà lloc demà dissabte, dia 23, a dos quarts de deu de la vetlla, una agradable festa de germanor a càrrec de l'elenc artístic que tan encertadament dirigeix l'Isidre Grau. Es representarà l'obra de Màntua i Amichatis, “Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu”. Als entreactes cantarà unes cançons el celebrat tenor Ramon Guitard. S'acabarà la festa amb un lluït ball de societat. Les invitacions podran recollir-se abans de començar la funció al mateix local de la Sala Capsir, carrer mercaders, 32. *La Publicitat*, 22/5/1931, pàg. 3 i *La Vanguardia*, 22/5/1931, pàg. 14

<sup>785</sup> . La Agrupación Artística de la «Colla Llibertat Graciencia» celebrarà, a las diez de la noche, en el teatro de la calle Libertad, 2 (Gracia), una velada en honor y beneficio de los actores del cuadro escénico, representándose la obra de Amichatis y Mantua, «Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu», interpretada por las señoras Ribas, García, Teixidó, Pitpié, Garau (B. y A.í. Cabrá, Fort y Ferrándiz (F.), y los señores Borrellas, Roca, Solé, Pons, Duaso, Bigas, Aymami Trní (F.I. Cot. Tomás, Bonavia, Tuá F..1, Sallent, Guilera y Aldabó. Terminará dicha velada con un baile. *La Vanguardia*, Divendres 8/4/1932, pàg. 14

<sup>786</sup> . *La Veu de Catalunya*, 4/9/1935, núm. 12.233, pàg. 10 i *La Vanguardia*, Dijous 5/9/1935, pàg. 7.

precedent. Doncs bé, en aquestes trobades esdevingudes multitudinàries, ens trobem que la sardana de Morera a la qual fem referència hi era força present i fins i tot amb caràcter emblemàtic s'interpretava conjuntament com a acte de cloenda, a la manera d'*El meu avi* en les cantades d'havaneres. La notícia fa referència a un aplec al bosc de Can Feu de Sabadell,

Desde primeras horas de la tarde la afluencia de público fue imponente, transcurriendo la audición en un animado ambiente. Las coblas La Principal del Valles, Antiga Terrassa y Barcelona lograron, por la esmerada ejecución que dieron a las composiciones por ellas interpretadas, prolongados aplausos. Merecen especial mención las sardanas «Dalt de les gabarres», de Julio Carreta; «El Bosch de Can Feu», de Juncá; «L'heroi», de Fornells, premiada ésta en el último concurso de Bañolas, y que fue ejecutada admirablemente por la Cobla Barcelona; «Perfilada», de J. Serra, director de dicha cobla. y, finalmente, las tres coblas a la vez interpretaron la magnífica sardana de Morera, inspirada en la canción popular, «Baixant de la Font del Gat»<sup>787</sup>

La sardana esmentada es fa present en la programació de l'aplec del bosc de la torre de Jaume Fons, de Santa Perpètua de Moguda,<sup>788</sup> un esdeveniment que movia desenes d'autocars provinents de Barcelona. La “Marieta” la cançó, el cuplet, la peça dramàtica, la versió lírica, la sardana de Morera, el personatge en definitiva està perfectament instal·lat en l'imaginari del ciutadà mitjà de Barcelona i ens atrevim a dir del país i per això no ens han d'estranyar episodis com el següent, reflectits a *L'Esquella de la Torratxa* de març de l'any 1934: en la inauguració d'una exposició de Lola Anglada sobre edificis i monuments de la ciutat de Barcelona del segle XVIII i XIX, responent la intervenció d'un espiritista que després de veure els dibuixos es va posar a elucubrar sobre les vides passades de Francesc Curet que presentava l'acte, i la mateixa Anglada, l'artista va contestar l'espiritista de la següent manera,

---

<sup>787</sup> . *La Vanguardia*, 1/8/1933, pàg. 6.

<sup>788</sup> . *La Vanguardia*, 12/5/1935, pàg. 10.



-Pel que respecte a mi, calli. Qui sap si resultaria que abans vaig ésser la Marieta de l'ull viu.

I se n'anà decidida, colgant a l'admirador d'Allan Kardec amb la bromera rissada de la seva rialla.<sup>789</sup>

Més encara, en una festa celebrada al Casino de Cerdanyola a l'estil del vuit-cents i en una data tan allunyada de l'estrena de la peça original d'Amichatis i Màntua com era setembre de 1935 ens trobem aquest parament que mereix una notícia prèvia i després de l'acte un breu de *La Vanguardia*,

Pasado mañana, el «Sardañola Gran Casino» celebrará un baile que comenzará a las once de la noche. Se titulará «Baile del señor Ramón» y será una fiesta estilo ochocentista—un baile retrospectivo—, durante el cual se hará la presentación del «Señor Ramón» y de la «Marieta de l'ull viu». Se bailarán «lanceros», el baile de los «Milicianos», la «Americana de los guapos» y el baile de la «Toya».<sup>790</sup>

En el Casino de Sardañola se celebró igualmente un baile el sábado por la noche. Fue una fiesta retrospectiva, al estilo ochocentista, y durante ella hicieron su aparición el Señor Ramón y la Marieta de l'ull viu. Se bailaron lanceros, también milicianos, etc., y no faltó el baile de la toya.<sup>791</sup>

Un dels caps de *La Vanguardia* Josep Escofet, codirector del diari, comparava les formes d'oci de la ciutat de 1936 amb les de 50 anys enrere, amb les del segle XIX, i per fer-ho posava com exemple la cançó de *Baixant de la Font del Gat*. Un imaginari en el que s'integra la peça d'Amichatis i Màntua que sens dubte va contribuir a generar. Escofet havia assistit a un multitudinari partit

---

<sup>789</sup> . *Esquella de la Torratxa*, 23/3/1934, pàg. 181.

<sup>790</sup> . *La Vanguardia*, 12/9/1935, pàg. 8.

<sup>791</sup> . *Ibid.* 18/9/1935, pàg. 10.

internacional a l'estadi de Montjuic i el comparava amb les berenars de diumenge del vuit-cents,

(...) Una cosa impresionante para cuantos recuerden las merendonas de otros tiempos, los tiempos históricos de la Font del Gat, cuando a la misma hora bajaban por algunos de aquellos caminos las bulliciosas collas de la fontada, cogidas las muchachas por la cintura, retozones los mozos, alborotados los chicos, tolerantes los viejos y vibrando en el aire las notas metálicas de organillos cuyas melodías se pierden entre los recuerdos de nuestra infancia. *Baixant de la Font del Gat, una noia, una noia...* He aquí el último eco de aquellas tardes domingueras de Montjuich, de sus merenderos improvisados con cañas y papeles de verbena; reminiscencia musical de una Barcelona ochocentista ya desvanecida completamente en el pasado, que se ha ido sin dejar corazones nostálgicos, porque la otra, la nuestra, la actual, ya es la gran ciudad tumultuosa, rica y pujante, que construye estadios y moviliza multitudes, entregada al dinamismo frenético que ha coincidido con su madurez. ¡Mudanzas de los tiempos! (...) <sup>792</sup>

Ja en mig de la Guerra Civil es produeix la dissortada desaparició del baríton i primer actor Josep Llimona, qui fou l'empresari que produí la versió lírica *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*. A l'obituari de *La Publicitat* podem llegir que entre les obres més populars que havia estrenat calia esmentar *La Marieta de l'ull viu*,

Una noticia ha entristit tot el món teatral barceloní: Josep Llimona ha mort. La vida de Josep Llimona va lligada estretament amb la historia del teatre líric català en aquests darrers anys. En totes les temporades líriques catalanes, Llimona figurava com a animador.

---

<sup>792</sup> . José Escofet "Una gran ciudad", *La Vanguardia*, 26/2/1936, pàg. 1. Es pot llegir l'article sencer a l'apèndix, pàg. 706.

El ressorgiment del líric català era la seva obsessió constant. Les obres més populars dels darrers anys les havia estrenades ell. Recordem, entre altres, "Cançó d'amor i de guerra", "La Legió d'Honor", "La Marieta de l'ull viu", "La taverna d'En Mallol". (...)<sup>793</sup>

Sobre la presència de l'obra al territori català, més enllà dels límits de la ciutat de Barcelona ens podem fer una idea a partir dels breus i de les notícies de les activitats culturals de tota mena que hem analitzat en el període que ens ocupa, que aniria des de l'estrena de la peça l'abril de 1922 fins a l'esclat de la Guerra Civil el 1936. Molt aviat la peça comença a ser representada fora de Barcelona, gràcies a que Amichatis i Màntua, en paral·lel a la seva explotació a l'Espanyol i al Tívoli la primavera i l'estiu de l'any 1922 organitzen una companyia que va fent "bolos" pel país. És el cas del Teatre Clavé Palace de Mataró<sup>794</sup>, el teatre Sempre viva d'Esparraguera<sup>795</sup> a Rubí on la peça s'acompanya d'una conferència de Joaquín Montero,

Para mañana está anunciada la comedia catalana "Baixant de la Font del Gat o la Mariela de null viu", que pondrá en escena la compañía Amichatis-Mantua, desarrollando antes D. Joaquin Montero; una conferencia sobre "El Teatre Popular d'Arnichatis".<sup>796</sup>

Però també Sant Feliu de Guíxols<sup>797</sup>, a Sant Gervasi, representada per la mateixa companyia de Santpere-Bergés<sup>798</sup>. La companyia "titular" farà alguns dels "bolos" de 1923 a Igualada, per exemple, una actuació que mereix un comentari molt intencionat de *La Publicitat*,

Diumenge actuarà al Cercle Mercantil la companyia que

---

<sup>793</sup> . *La Publicitat*, 29/8/1937, pàg. 2.

<sup>794</sup> . *La Veu de Catalunya*, 20/6/1922, núm. 8.191, pàg. 5.

<sup>795</sup> . *La Veu de Catalunya*, 12/7/1922, núm. 8.207, pàg. 13.

<sup>796</sup> . *La Publicidad*, 23/7/1922, pàg. 4.

<sup>797</sup> . *Ibid.*

<sup>798</sup> . *La Veu de Catalunya*, 7/9/1922, núm. 8.255, pàg. 10.

dirigeixen Gastó A. Màntua i Elvira Fremont. Baldament sigui amb obres com “La Marieta de l’ull viu” celebrem que el català en aquella casa ja no produeixi escarafalls.<sup>799</sup>

O a La Selva del Camp<sup>800</sup> la companyia es presentada com “la companyia d’Amichatis i Màntua”; al barri de *Les Corts* de Barcelona una companyia amateur s’atreveix a presentar l’obra,

“Festes Majors. A Les Corts”. Nit: a dos quarts de deu, funció de teatre. Presentació de la companyia del Teatre Escola que dirigeix en Francesc Illa, posant-se en escena la tragicomèdia popular catalana en tres actes i un epíleg (sis quadres), escrita per Amichatis i Màntua, “Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l’ull viu”, presentada amb propietat.<sup>801</sup>

L’estrena de *La Campana de Gràcia o el fill de la Marieta*, degué insuflar nova vida a l’obra original *Baixant de la Font del Gat*, que veiem que es torna a representar a l’Hospitalet de Llobregat<sup>802</sup>, representada per la companyia Santpere-Bergés. Per contra és una companyia amateur qui representa la peça a Santa Coloma de Queralt, quatre anys després,<sup>803</sup> i a Sant Sadurní de Noia, tenim notícia de la representació de la peça per la companyia resident a l’Espanyol dirigida per Jose Santpere.<sup>804</sup>

Tanquem el capítol amb el comentari d’un aspecte important al voltant de la contribució de l’obra d’Amichatis i Màntua a la popularització del català com a llengua escènica. L’agost de 1929 Manuel Borrell i Mas escrivia un article força interessant a *L’Esquella de la Torratxa* sobre els empresaris teatrals catalans. En aquest article reconeix el mèrit de la companyia de Santpere de ser,

---

<sup>799</sup> . *La Publicitat*, 18/5/1923, pàg. 4.

<sup>800</sup> . *La Vanguardia*, 30/6/1923, pàg. 11.

<sup>801</sup> . *La Veu de Catalunya*, 12/10/1923, núm. 8.539, pàg. 4.

<sup>802</sup> . *La Veu de Catalunya*, 13/8/1924, núm. 8.789, pàg. 6.

<sup>803</sup> . *La Vanguardia*, Dimarts 17/4/1928, pàg. 31.

<sup>804</sup> . *La Veu de Catalunya*, 5/9/1932, núm. 11.305, pàg. 5.

*l'empresa que més gent ha portat al teatre català i en català* i en aquesta contribució Borrell i Mas recorda l'enorme èxit de *La Marieta de l'ull viu*. Tot i que al costat d'aquest reconeixement inaugura una línia del periodisme cultural català que trobarem plenament desenvolupada a les pàgines de la revista *Mirador* els següents anys i durant tota l'etapa republicana: a Santpere se li demana un plus de qualitat en la seva oferta escènica popular. Borrell entén que el públic del teatre en català al Novetats i al Romea està imbuït d'unes preocupacions morals absurdes i Santpere des de l'Espanyol podria apostar per un teatre català "lliure", i hem d'entendre lliure d'aquest estret marge moral; lliure en aquest cas significa un teatre fora del marc conservador en què la tradició teatral catalana hauria tancat l'expressió escènica en català,

A l'Espanyol, l'empresa ha fet –naturalment– coses bones i dolentes. Però no se li pot negar que ha estat l'empresa que més gent ha portat al teatre català i en català. Els plens de l'Espanyol s'han de tenir en compte. Josep Santpere ha guanyat un públic per a teatre català. I ha fet grans èxits que s'han aguantat al cartell mesos sencers. Recordem-ne un: "La Marieta de l'ull viu". Cal dir, però, que Josep Santpere hauria pogut fer més del que ha fet, car té prou autoritat i solvència per haver aconseguit el que tanta falta fa a Catalunya: la creació d'un teatre lliure, d'un teatre que es diferenciés del que fan usualment a Novetats i al Romea, el públic dels qual té, des de fa un temps, unes preocupacions d'una moralitat absurda – Ja parlaré un dia d'aquesta epidèmia de moralitat absurda- Josep Santpere hauria pogut crear un públic intel·ligent i lliure de preocupacions. Per comptes de fer això, ha abarraganat el públic. I és llàstima que li hàgim de fer aquest retret. Ell, que té talent, que té bon sentit, que té cultura, pot encara canviar de ruta. Per això només cal que pensi una cosa: la porqueria arriba a fatigar fins als públics més abarraganats.<sup>805</sup>

---

<sup>805</sup> . Manuel Borrell i Mas, "Teló enlaire. Parlem dels empresaris", *Esquella de la Torratxa*, 16/8/1929, núm. 2616, pàg. 514.

En el proper capítol veurem repetides vegades expressar una opinió molt similar als col·laboradors de la revista *Mirador*. Tanmateix hem d'advertir que la generositat de Manuel Borrell envers el mèrit de Josep Santpere pel que fa a la creació d'un públic teatral (nou) per al teatre en català difícilment la trobarem més endavant.

### **3. La mirada de *Mirador* sobre el Paral·lel. Historiar un rebuig**





Hem fet cap al Paral·lel ¿Es que algú gosarà aplicar la denominació de teatre popular a la generalitat de les obres que es representen damunt les taules dels seus teatres? No. Per al públic barrejat que acut a presenciar-les, l'escena no és sinó la continuació de la broma de la penya del cafè i de la conversa del carrer, plagada de mots gruixuts i gestos equívocs.<sup>806</sup>

No els agradava. No els encaixava en la seva concepció de país, en el seu ideal d'allò que havia de ser la cultura catalana. La direcció del setmanari *Mirador* i els col·laboradors de la seva revista, fossin o no especialistes en teatre, sentien un rebuig gairebé visceral per les manifestacions de la cultura escènica que emanaven de l'avinguda del Paral·lel. Aquest estudi intentarà demostrar aquesta afirmació i alhora esbrinar el perquè d'aquest rebuig.

La cultura hegemònica a Catalunya sempre havia mirat amb ulls condemnatoris tot allò que provenia del Paral·lel. I això va ser així per part dels representants de les darreres fuetades de la intel·lectualitat de la Renaixença; pel modernisme, i també pels conformadors de les principals institucions del país i els configuradors de la seva identitat moderna, els homes del noucents, però també, i aquí rau l'objectiu d'aquesta recerca, per la intel·lectualitat republicana. Els homes que als anys trenta del segle XX tornen a sentir que és a les seves mans la construcció d'un país nou, modern i avançat, emmirallat en l'Europa civilitzada, pròspera i democràtica, ara en un règim de llibertats i en un estat de dret, mantindran una actitud de menysteniment envers les manifestacions escèniques populars que a Barcelona tenien lloc sobretot en els locals d'espectacle de l'avinguda del Paral·lel.

Així doncs, el menyspreu de les elits culturals catalanes al Paral·lel ve de lluny, com ho podem comprovar més endavant. Ja hi era en els moments fundacionals de la via, quan ja resultava clara la seva vocació d'oferir espectacle

---

<sup>806</sup> . Andreu Avel·lí Artís i Tomàs (després conegut per el pseudònim Sempronio) “El teatre, escola de què?” *Mirador*, 18/12/1930, núm. 98, pàg.5.

popular per a les classes populars. Però aquest menyspreu es perpetua en el temps i arriba fins a l'etapa republicana, des de plataformes com *Mirador*, que reunia bona part de la *intelligentsia* catalana i catalanista. Això voldria dir que l'actitud envers allò que rep el vist-i-plau per integrar el cos de la cultura nacional catalana va més enllà dels colors ideològics d'aquells que tingueren, en cada període polític, el poder d'acceptar o rebutjar diferents manifestacions que aspiraven a formar-ne part.

En qualsevol cas, però, allò que va quedar establert ens els anys germinals del procés de conformació de la identitat catalana hauria tingut un pes fonamental per a la posteritat. Fou llavors quan es va fer una tria, una selecció severa, sobre el mosaic de representacions culturals del poble català. És cert que el procés provenia del segle XIX, però s'acabaria de relligar a l'empara de la potència institucionalitzadora del projecte noucentista, i aquesta selecció no hauria encabit bona part de les noves formes d'expressió de la cultura de masses, l'existència de les quals era, per altra banda, consubstancial al desenvolupament de la societat contemporània catalana.

### 3.1 Què fou *Mirador*?

En una carta de Josep Pla a Josep Maria de Sagarra del 1924 el jove periodista de Palafurgell li explicava al poeta i dramaturg el projecte que covava amb Josep Carner i Eugeni Xammar, de publicar una revista de tall anglosaxó, que tractés sobre política, literatura i crítica. Una revista d'actualitat que fos un observatori global de la realitat catalana, espanyola i internacional destinada a un lector àvid d'estar al dia en totes aquelles facetes del present sobre les que *cal estar al dia*.<sup>807</sup>

És clar que no foren Pla, ni Carner ni Xammar els que tiraren endavant el projecte, sinó els periodistes Manuel Brunet i Just Cabot i l'advocat Amadeu Hurtado. Aquesta revista ja des del seu origen, doncs, respon a una tirada, una inclinació o més aviat, una clara vocació d'una amplíssima representació de la intel·lectualitat catalana, fins i tot de diferents adscripcions polítiques, de dotar el país d'instruments de comunicació equiparables als de l'Europa més desenvolupada. *Mirador* serà la manifestació d'una voluntat de ser present en aquesta Europa i el que equipara als que idearen el projecte, tot i que no el dugueren a terme, i els que finalment el materialitzaren, era el fet de voler-se emmirallar en les realitats polítiques socials i econòmiques situades *nord enllà*.<sup>808</sup>

---

<sup>807</sup> . Josep Maria Huertas i Carles Geli a *Mirador, la Catalunya impossible*, Barcelona: Pòrtic, 2000, recullen la cita de Cristina Badosa, *Josep Pla. Biografia del solitari*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

<sup>808</sup> . Amadeu Hurtado considera que la premsa pot ser un mitjà d'educació cívica i, amb *Mirador*, vol endegar un projecte que, en últim extrem, s'orienta a la transformació mateixa de la societat, impulsant-ne la modernització, l'educació i la democratització. S'inscriu així en una tradició assumida pels diferents corrents del pensament periodístic català segons la qual una de les funcions de la premsa és coadjuvar a «l'empresa patriòtica de redreçament polític i cultural de Catalunya» (Casasús, 1987, p. 144). La cita està extreta de l'estudi més sistemàtic sobre la revista publicat fins al moment, Carles Singla, '*Mirador*', 1929-1937. *Un model de periòdic al servei d'una idea de país*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2007, pàg. 17.

Tot i que aquestes realitats eren força diferents, i algunes diferències eren insalvables. Per això quan Josep Maria Huertas i Carles Geli varen fer un inventari del setmanari, precedit d'un complet repàs a la seva història, varen titular el seu llibre *Mirador, la Catalunya impossible*<sup>809</sup>. En la mateixa direcció l'historiador del periodisme Carles Singla intitolà el seu estudi monogràfic sobre la revista '*Mirador*', 1929-1937. *Un model de periòdic al servei d'una idea de país*.<sup>810</sup> *Mirador* fou molt més la revista del país que els seus impulsors voldrien que fos, que la revista de la Catalunya de debò de finals de la dècada dels vint i la dècada dels trenta del segle XX. Tot això és important i no s'allunya de la investigació que aquí ens ocupa. El concepte de país que Hurtado, Brunet o Cabot tenien era, sobretot una fita, no una realitat.<sup>811</sup> *Mirador* és una peça en la construcció d'aquest país que es vol i que no és, o que encara no és, però hauria de ser.

D'això es desprèn una voluntat d'aplicar un model a seguir, pel que fa les pautes culturals, i una manera de fer, pel que fa al tarannà dels capteniments, tant en el camp de la política com en el camp de l'activisme civil en qualsevol faceta social. Però d'això també es desprèn un rebuig a tot allò que no agrada, o que *cal corregir* de la realitat del present que a tots aquells homes els va tocar viure. D'aquesta manera podríem afirmar que un setmanari de les característiques de *Mirador* és expressió d'una voluntat de ser, abans que el resultat lògic d'unes determinades circumstàncies econòmiques, socials i polítiques. I en això segueix l'estela de moviments polítics i culturals precedents com el Noucentisme, que també varen basar la seva acció en la voluntat.<sup>812</sup>

---

<sup>809</sup> . Josep Maria Huertas i Carles Geli, *op. cit.*

<sup>810</sup> . Carles Singla, *op. cit.*

<sup>811</sup> . Sobre el pensament polític d'Amadeu Hurtado, expressat en una carrera política abocada al catalanisme pactista, la moderació i l'encaminament del país envers a uns horitzons d'homologació envers les principals democràcies occidentals vegeu Amadeu Cuito i Víctor Hurtado, "Un catalanista partidari del pacte, dins Amadeu Hurtado, *Abans del sis d'octubre* Barcelona: Quaderns Crema, 2008 , pàgs. 7-13.

<sup>812</sup> . Narcís Comadira defineix el Noucentisme com un moviment de la voluntat: *El Noucentisme no és un moviment estètic, ni tan sols cultural, sinó un "moviment de la voluntat". Voluntat de ser i voluntat de poder.* Narcís Comadira, *Forma i prejudici papers sobre el Noucentisme.* Barcelona: Empúries, 2006, pàg. 20.

Però anem a pams. Sobre la relació amb la realitat i la voluntat d'intervenció sobre la mateixa dels homes de *Mirador*, i de les anteriors hegemonies culturals a Catalunya en parlarem més endavant. Ara ens centrarem a descriure aquest instrument d'intervenció, aquest mitjà de comunicació, que amb el temps ha esdevingut gairebé una llegenda en la història de la premsa catalana.

### 3.1.1 Neix una revista

*Mirador* apareix el dijous 31 de gener de 1929 en una ciutat, Barcelona, que experimenta un progrés indiscutible en l'ordre material; a les portes de l'Exposició Internacional de 1929 (que havia de ser inaugurada el mes maig), era una ciutat amb multitud d'obres públiques endegades i a un ritme constructiu frenètic, que havia de viure en el transcurs del mateix any la primera projecció del cinema sonor (al cinema Coliseum: *La cançó de París*, el 19 de setembre de 1929), la instal·lació del primer *photomaton*, el primer semàfor, i el primer vol Barcelona-Madrid, a banda de les colossals obres del metro.

Una ciutat que es transforma físicament, i una societat que evoluciona ràpidament. El 1900 el 40% de la població era analfabeta, però el 1930 el percentatge d'il·letrats ha baixat al 14%, i això malgrat que l'augment de la població és extraordinari, ja que en les mateixes dates Barcelona duplica la seva població de mig milió a un milió d'habitants. La meitat de la població treballa en la indústria, quan a començaments de segle només hi treballava el 32%, però a més aquesta indústria s'ha diversificat molt: entre 1915 i 1930 es quintuplica el nombre de persones que treballen al sector elèctric, químic, del ciment o del motor<sup>813</sup>.

---

<sup>813</sup>. Aquest context històric de desenvolupament en el que es produeix l'aparició de *Mirador* està ben resumit a *Mirador, la Catalunya impossible, op. cit.* Un context descrit també per Francesc Roca que participa d'aquesta visió "positiva" sobre el creixement material i l'augment del benestar del període, com es pot llegir al seu article "L'èxit del model urbà català" dins *Segle XX revista catalana d'història*: Barcelona: Fundació Cipriano García i Editorial Afers, 2010, pàgs. 165-178.

L'avenç català i barceloní sembla innegable, però també al mateix temps no és un progrés que es reparteixi d'una forma equitativa<sup>814</sup>. El que volem dir és que *Mirador* es recolza en una minoria poc representativa socialment. Podem suposar que fou sostenible gràcies a uns costos de producció molt més baixos que el de les publicacions anàlogues d'altres països més desenvolupats. Tanmateix els models de publicacions en què els fundadors de *Mirador* s'inspiren tenen lloc en societats amb una estructura social molt diferent, on els segments de classes mitjanes, o mitjanes altes són tan sòlids i nombrosos que permeten un mercat natural per aquest tipus de mitjans i també per a l'oferta publicitària que els sosté. De fet Amadeu Hurtado, l'home dels diners en l'operació *Mirador*, té al cap publicacions franceses que barregen cultura i política com *Les Nouvelles Littéraires*, *Candide*, *Marianne* o *Gringoire*; el referent, doncs, era anglès o francès, però en cap cas espanyol.<sup>815</sup> No podia ser-ho. I malgrat ser Barcelona, com deia Unamuno, l'única ciutat europea de l'estat espanyol (opinió que amb poques matisacions hauria de compartir Federico García Lorca més endavant), hauríem d'acceptar i concloure que *Mirador* és una publicació per a una minoria social en la Catalunya d'aquells moments, tot i el pes de les seves opinions i la vocació de direcció ideològica i política del país.<sup>816</sup>

Republicana i liberal, la revista *Mirador*, és el mirall que reflecteix les opcions d'Amadeu Hurtado, un home vinculat al partit polític Acció Catalana. De fet el setmanari, tot i mantenir sempre les formes, serà una publicació lligada inequívocament a Acció Catalana: en un manifest del partit publicat al diari germà de la revista, *La Publicitat*, el 1930 hi trobem noms habituals de col·laboradors de *Mirador* com Carles Capdevila, Ferran Soldevila, Josep Maria de Sagarra, Vicenç Bernades, Rosend Llates, Manuel Brunet, Feliu Elias, Àngel Ferran, Joaquim Ventalló, Domènec de Bellmunt i Josep Maria Planes. Acció Catalana, que era una escissió de l'ala més catalanista de la Lliga regionalista de Cambó, va fracassar en les eleccions municipals de 1931, que van dibuixar les

---

<sup>814</sup>. José Luis Oyón, *La quiebra de la ciudad popular*, op. cit. Com hem esmentat abans, el treball d'Oyón matisa algunes de les creences tradicionals de la historiografia sobre el creixement material del període i el seu radi d'afectació a les classes populars.

<sup>815</sup>. Vegeu Carles Singla, *Mirador*, op. cit., pàgs. 25-29.

<sup>816</sup>. Ibid., sobre el tiratge, Singla recull les estimacions d'uns 10.000 exemplars. pàg. 60.

grans línies del mapa polític de la Catalunya republicana amb l'hegemonia d'Esquerra Republicana de Catalunya. Amadeu Hurtado, el fundador de *Mirador*, va fer-se militant després de la refundació del partit el 1933, anomenat des de llavors Acció Catalana Republicana. Entre els signants de la declaració del nou partit sorgit de les cendres d'Acció Catalana hi havia entre d'altres Odó i Víctor Hurtado (fills de don Amadeu); Just Cabot (primer cap de redacció i després de la marxa de Brunet, director de *Mirador*), Joan Cortès (crític d'art i de teatre), Rafael Tasis i Marca, Andreu Avel·lí Artís, Carles Sentís, Domènec Guansé (que també signà forces crítiques de teatre) i Josep Maria Miquel i Vergés.

Amadeu Hurtado, un home d'acció, havia participat en la compra de la capçalera *La Publicidad*, l'estiu del 1922 per tal de transformar-lo en *La Publicitat*. Hurtado ja havia organitzat la compra de la vella *La Publicidad*, diari republicà, per part d'uns naviliers catalans. Ara en la nova operació hi van posar diners, a més d'Hurtado, l'empresari del paper Lluís Guarro i Casas, el polític terratinent Ramon d'Abadal, el col·leccionista d'art i exregidor de la Lliga Josep Barbey i Prats i l'industrial badaloní Francesc Montplet i Prunés, tots ells lligats a Acció Catalana.

Però en matèria de periodisme l'inquiet advocat volia anar més enllà. Volia una publicació que fos enterament seva. *Mirador* inspirat en els setmanaris francesos que hem esmentat abans, significava una ventada d'aire fresc entre les publicacions de cultura i política de Catalunya. Cal recordar que entre els intel·lectuals la desimboltura estava mal vista, i que la revista mirava de trencar l'encartronament de les flors i violes de la Renaixença, i el successiu encarcament noucentista de caràcter elitista. Es tractava d'apropar-se a l'home del carrer, el lector potencial de la publicació, encara que fos un model de lector i ciutadà escàs a casa nostra. Tal i com recordava un dels seus col·laboradors habituals, "feia possibles i saludables, la polèmica, la indiscreció i la ironia"<sup>817</sup>.

---

<sup>817</sup>. Andreu Avel·lí Artís, Sempronio. *Del "Mirador" estant*. Barcelona: Destino, 1987.

En qualsevol cas però, aquest home del carrer a qui es dirigeix la revista, és un ciutadà il·lustrat, un home idealment moderat, que entén l'acció política dins d'un ordre, enemic de grans convulsions. Un model de lector no massa allunyat de les idees i capteniment de don Amadeu. Miquel Ferrer, que dirigí la revista durant la Guerra Civil, quan fou controlada pel PSUC, va escriure sobre Hurtado que (el seu) “gran defecte fou la seva manca de simpatia per les masses populars i la seva antipatia pels moviments de les multituds”.<sup>818</sup>

Ens sembla que aquesta darrera observació no és pas poc important. Tots els homes que fan possible *Mirador* estan tallats per un patró semblant. Són liberals i demòcrates, però el seus límits estan en el reformisme i el seu model polític en les democràcies burgeses europees.

### 3.1.2 Una revista modernitzadora

Definir *Mirador* com una revista modernitzadora podria entrar en contradicció amb el que acabem d'afirmar respecte dels seus impulsors, com a gent demòcrata i republicana, però també gent d'ordre. No hi ha contradicció. Fem servir aquí “modernitzadora”, en conseqüència, un instrument al servei de la *modernització*, i no “moderna”, en el sentit de participar del moviment present en la societat contemporània d'experimentació del canvi.<sup>819</sup>

Ja hem esmentat els tres homes fonamentals de *Mirador*, Amadeu Hurtado, Manel Brunet i Just Cabot. Doncs bé, com dèiem més amunt, tots tres, amb diferències importants entre ells i evolucions diferenciades, participen de les premisses de pau social, catalanitat, cultura i estabilitat socioeconòmica, *tot a*

---

<sup>818</sup>. Miquel Ferrer, “Amadeu Hurtado i el seu temps”. *La Nova Revista*, 1956, citat per Josep Maria Huertas i Carles Geli, *op. cit.*, pàg. 29.

<sup>819</sup>. Marshall Berman distingeix entre modernització i modernitat. La modernització seria l'evolució científica i tecnològica, el desenvolupament o progrés material, sense canvi social. Per contra l'experiència de la modernitat és fonamentalment transformació social: Marshall Berman, *op. cit.*, 1988, pàg 1.



*imatge i semblança de la, per ells, mai no prou valorada Europa, on havia d'emmirallar-se la Catalunya normalitzada.*<sup>820</sup>

Ja sabem quatre coses d'Amadeu Hurtado, l'home dels diners a *Mirador*, l'home que havia refundat *La Publicitat* per convertir-lo en un dels rotatius més notables de la dècada dels vint i els trenta, amb una qualitat periodística que sobresortia en un context de florida de la premsa escrita en català. Hurtado va ser degà del Col·legi d'Advocats (1922-1924), president de l'Acadèmia de Jurisprudència i Legislació de Catalunya des del juny de 1934 i va arribar a presidir l'Ateneu Barcelonès, poc abans de l'esclat de la Guerra Civil.<sup>821</sup> Un home de pes durant el període republicà a qui se li van encomanar missions complexes per part de la Generalitat, tot i no formar part del govern, com ara la negociació de la Llei de contractes de conreu amb el govern de la república, per exemple.<sup>822</sup>

L'origen ideològic de Manel Brunet, era tot un altre. Brunet va estudiar per ser capellà al seminari de Vic. Se n'adonà, però que el seu camí a la vida no era ben bé aquest i marxà a Barcelona on féu de periodista a l'agència Havas que dirigia Claudi Ametlla, que fou persona clau en l'evolució del jove osonenc. A l'agència va conèixer Andreu Nin que l'influiria. Així va experimentar el foc revolucionari i anticlerical. Brunet va entrar a treballar a *Las Noticias* i després a *La Publicidad*, el 1916, en ser comprada per el navilier Tayà seguint la recomanació d'Amadeu Hurtado. A *La Publicidad* (després *La Publicitat*) s'amansí; va fer carrera i ja n'era el redactor en cap quan en 1929 Hurtado li proposà de dirigir el nou setmanari de la seva creació, *Mirador*.

A *Mirador* va saber reunir un estol de col·laboradors esplèndid. La seva mà dreta fou Just Cabot, un home que feu molta feina a l'ombra fins que la marxa de Brunet el va situar al capdavant del setmanari. Manel Brunet ja havia deixat enrere les seves vel·leïtats esquerranoses de la joventut en assumir càrrecs

---

<sup>820</sup> . Josep Maria Huertas i Carles Geli, *op. cit.*, pàg. 73.

<sup>821</sup> . Per saber moltes més coses d'Amadeu Hurtado cal acudir a les seves memòries, Amadeu Hurtado, *Quaranta anys d'advocat. Història del meu temps*. Barcelona: Ariel, 1967.

<sup>822</sup> . Amadeu Hurtado, *Abans del sis d'octubre, op. cit.*

de responsabilitat a *La Publicitat*, i per descomptat, era un moderat en assumir la direcció de *Mirador*. Prova d'això va ser la seva participació activa en el partit Acció Catalana. Però la seva deriva cap a l'espectre polític dretà es va refermar de manera definitiva gràcies a la vivència d'un atemptat la nit del 4 de febrer de 1932 del que en va ser víctima. Mai se'n van conèixer els autors però sembla clar que l'agressió era conseqüència d'haver denunciat unes malifetes d'Esquerra Republicana de Catalunya a l'Ajuntament de Barcelona.

Va dirigir la revista fins a finals de 1932 - el seu darrer article del 17 de novembre "El bisbe i la Fai: dos factors electorals" criticava la intervenció política *clandestina* en els procés electoral de dos poders als extrems com l'anarquisme i l'església - . Després va deixar la publicació i va ser contractat per *La Veu de Catalunya*, diari de la Lliga, amb un sou espectacular.

Es va convertir en un ultraconservador en la línia de l'Action Française de Charles Maurras. Inventor de l'expressió "l'Oasi català" al començament de 1936 quan les convulsions a la resta d'Espanya semblaven respectar Catalunya. Després renegaria de la idea, tot veient com es deteriorava la situació.<sup>823</sup>

En esclatar la guerra Brunet va fugir a Itàlia. Es va establir a Roma amb Joan Baptista Solervicens i Josep Pla, i va treballar a les ordres de Francesc Cambó en pro del bàndol franquista durant la Guerra Civil. En tornar col·laborà a *Destino* gràcies a Ignasi Agustí.<sup>824</sup>

Just Cabot, era el discret executor a l'ombra; l'home que feia possible la revista gràcies a la seva feina constant. La marxa de Brunet el va situar al capdavant de la publicació, però, segons els testimonis del moment, el seu capteniment defugia el primer pla i sobretot les gesticulacions extremes. Tal i com recorda Domènec Guansé "el gris era la tonalitat predominant en la seva vida, en la seva roba, en els vestits (...) El seu mateix rostre (...) contribuïen a la

---

<sup>823</sup>. Josep Maria Huertas i Carles Geli, *op. cit.*, pàg. 32.

<sup>824</sup>. *Ibid.* pàg. 32.

impressió grisa que produïa la seva figura”.<sup>825</sup> Cabot, nascut a Barcelona el 1898, havia començat medicina, però havia deixat els estudis per apropar-se al món de l’art i les lletres. Va integrar el grup conegut pel nom de “Els Evolucionistes” del qual formaven part l’escultor Josep Viladomat, els pintors Joan Serra i Alfred Sisquella i el futur crític d’art Joan Cortès. Cortès esdevindria amic íntim de Cabot per sempre i fou un dels principals crítics de literatura dramàtica de *Mirador*.

Cabot era un home de l’Ateneu i, de fet, l’entitat del carrer Canuda va ser l’autèntica redacció de *Mirador*. A la taula que Just Cabot tenia reservada s’aplegaven els materials que havien de configurar el proper número de la revista; el tancament de la revista entre les 12 i les 4 de la matinada dels diumenges era un moment en què l’activitat bullia. Tal i com hem esmentat abans, Cabot també es movia dins l’òrbita d’Acció Catalana. Tot plegat no és poc important a l’hora de fixar ideològicament el tarannà dels homes sobre els quals es fonamentava *Mirador*; d’una banda el pes d’un partit que provenia d’una escissió de la Lliga, d’una altra l’ascendent de l’Ateneu Barcelonès, una entitat d’una rellevància primordial en la configuració de la identitat cultural catalana des dels començaments del segle XX.

*Mirador* era un revista fonamentalment cultural. De les habituals vuit pàgines de la revista, quatre eren de contingut íntegrament cultural. La política ocupava un lloc secundari en el global d’espai de la revista, tot i que el seguiment de l’actualitat política nacional i internacional era molt acurat. Es mirava de contextualitzar tot allò que era notícia amb un coneixement de causes i conseqüències profund. La intenció que s’endevina al darrere del tractament de la política a *Mirador* era el de tractar de satisfer el *perquè* dels esdeveniments. La política era present, doncs, i significativa a *Mirador*, però no hi tenia el pes i la petjada decisiva que sí que hi tenia a *La Publicitat*, el rotatiu germà.

El seguiment dels models de les revistes culturals foranes que abans hem esmentat predisposava a fer-se ressò de tot el que passava fora, en una actitud

---

<sup>825</sup> . Domènec Guansé, *Abans d’ara*, Barcelona: Aymà, S.A. Editora, 1966.

convertida en segell de marca, fos l'evolució del teatre soviètic, el periple professional de Max Reinhardt, el debat europeu sobre la omnipresència del cinema en relació al futur del teatre o les darreres tendències del music-hall francès.

És així que la revista es va dotar d'un seguit de col·laboradors especialment potent pel que fa a les arts escèniques. Tot i que el seguiment de la literatura, les arts plàstiques i el cinema era molt acurat, les arts escèniques tenien molts pretendents en aquella redacció. La revista hi va dedicar habitualment una pàgina sencera, que a vegades fins i tot es desbordava. Allò que anomenem "arts para-teatral", com el circ, el music-hall, el cabaret, l'il·lusionisme, era seguit per Sebastià Gasch<sup>826</sup> i per Joan Tomàs<sup>827</sup>. Més inclinat el primer vers el music-hall i el segon vers el circ, però Gasch sovintejava també el tema del circ i Tomàs feia alguna incursió molt docta en els temes del music-hall. Ramon Pei i Jaume Passarell abordaven el teatre més "convencional", tot i que molts redactors de *Mirador* es veien amb cor de dir-hi la seva, tot i no ser estrictament crítics teatrals (Josep Maria Planes, o Andreu Avel·lí Artís i Tomàs, per exemple). Per la seva banda, Joan Cortès, crític d'art, va escriure també força crítica de literatura dramàtica per a la publicació.<sup>828</sup>

---

<sup>826</sup> . Sebastià Gasch (Barcelona, 1897-1980). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 642.

<sup>827</sup> . Joan Tomàs i Rosich (Igualada, Anoia, 1892-Mèxic, 1968). Periodista especialitzat en circ i *music-hall* i comentarista de cinema i teatre. Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 685. Instal·lat a Mèxic a partir de l'any 1945, col·laborà en el setmanari *El Redondel* i el *Butlletí de la Unió de Periodistes de Mèxic*. Mantingué una correspondència amb Sebastià Gasch des dels anys 50 que és testimoni de l'escriuïdor esvaïment de la memòria de l'espectacle popular de la Barcelona d'abans de la Guerra Civil.

<sup>828</sup> . Francesc Foguet ha estudiat la recepció de la publicació sobre el teatre i la literatura dramàtica internacional que s'estrenà a Barcelona durant els anys de vida de la revista, i aporta les següents conclusions, *En conjunt, a pesar de l'eclecticisme de referents i l'obertura de mires que desplega la secció teatral de Mirador, la prioritat concedida a la literatura dramàtica francesa, especialment a la d'aquelles obres d'una qualitat literària provada i d'un to marcadament especulatiu -que podien anar des de les formes lliures al teatre de boulevard (Achard) o «intersticials» (Vildrac) fins a les més avantguardistes (Cocteau)- i l'aposta pel model teatral de l'escola de Jacques Copeau com a fundador del Théâtre du Vieux-Colombier - un autèntic renovador tant en termes de repertori com de mise en scene- són prou il·lustratives del tipus de modernitat -i de les limitacions, dels recels i de la complexitat de recepció dels models estrangers de que partia- per la qual apostava el discurs teatral d'un dels setmanaris amb més voluntat inequívocament modernitzadora de la dècada dels trenta. Ben mirat, si es volia oferir una «orientació» sobre els camins de futur, es feia difícil tant de defensar uns*

D'alguns en farem una breu referència biogràfica en fer el primer comentari dels seus articles en referència al Paral·lel. D'aquesta manera anirem situant en un determinat context social i de relacions personals tots aquests homes i això ens ajudarà a entendre la seva producció periodística, sobretot pel que fa al seu enfocament ideològic.

Hi ha una pulsíó que travessa el sentit dels continguts que aborden les arts escèniques a *Mirador*, l'efecte de l'eclosió dels grans mitjans de comunicació de masses, com ara la ràdio, els discos, i la gran revolució que suposa el cinema sonor. La revista es fa ressò amb seccions específiques de tot aquest món que avui en diríem "mass-mediàtic". Això forma part de la seva intenció modernitzadora, que abans hem esmentat, i també del seu neguit per *acompanyar el seu propi temps*; de no quedar-se enrere, sinó més aviat tot el contrari, formar part del moviment que impregnava l'època i fins i tot, en la mesura de les seves possibilitats, deixar una petjada pròpia, incidir en el seu caràcter a Catalunya. D'aquí les iniciatives com "L'hora radiada", o les sessions de cinema *Mirador*, etc.

Pel que fa a allò que ens interessa tractar aquí, el que podem esmentar d'entrada és que moltes de les col·laboracions estan influïdes per aquesta pulsíó modernitzadora: molts dels col·laboradors reflecteixen en els seus escrits el neguit de veure com les arts escèniques en general, però particularment el teatre, es queden al marge d'aquesta onada. En especial veurem com el cinema sonor

---

*plantejaments més avantguardistes o trencadors com d'abonar, de manera incondicional, unes determinades opcions mimètiques als grans èxits comercials internacionals. Sobretot en el context d'una escena que encara presentava molts dèficits estructurals per resoldre i, més concretament, en el si d'una literatura dramàtica que patia un cert complex d'inferioritat, en relació amb les seves homologues europees, a causa de la manca d'una tradició sòlida i d'unes condicions de representació dels textos que no havien assumit les grans innovacions escèniques de les primeres dècades del segle XX.* Francesc Foguet i Boreu, "Mirador teatral, una modernitat europea (1929-1936)" dins Ramon Panyella ed., *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Lleida: Punctum, 2010, pàgs. 155-170. Nosaltres centrem el nostre estudi en la recepció de la producció escènica del Paral·lel per part de la publicació, però volíem fer constar quines eren les apostes de modernitat pel que fa a l'escena "culte".

va tenir un enorme impacte entre els col·laboradors de *Mirador* (segurament en el públic d'espectacles en general), fins al punt de modificar les perspectives d'allò que havia de ser i no havia de ser l'espectacle modern, el que es dirigia als homes i dones del seu temps.

De tot plegat en parlarem aviat amb deteniment. En qualsevol cas, el que ens ocupa aquí és el tema de la mirada de *Mirador* sobre l'espectacle popular: *Mirador* ha estat "llegida" des de molts punts de vista, però mai com a ordenador de la cultura popular. Mai s'ha investigat la seva incidència sobre la cultura popular escènica, i, en conseqüència, tampoc s'han qüestionat les seves opinions sobre aquests temes.

### 3.2 *Mirador*, la voluntat d'un altre espectacle popular

*Mirador* és una revista que neix amb voluntat d'intervenció. Aquest anhel modernitzador que acabem de comentar intenta abraçar tots els aspectes de la vida ciutadana i l'espectacle popular, l'espectacle concebut per a l'entreteniment del gran públic, no és una excepció. Més encara és un camp en el qual, com anirem veient en el desenvolupament d'aquest capítol, no només intervenen els especialistes en la matèria, sinó molts altres col·laboradors i redactors de la casa i fins i tot hi podem trobar la implicació "empresarial" de la revista en una operació de divulgació d'allò que es considerava l'espectacle popular ideal per al país.

L'espectacle popular escènic a la ciutat de Barcelona tenia al Paral·lel el seu principal focus de manifestació. De fet, es pot parlar d'un àmbit que aniria més enllà de la pròpia avinguda del Paral·lel i comprenia, des d'un punt de vista sociocultural, els teatres i locals d'espectacle del carrer Nou de la Rambla i de l'anomenat "Barri Xino".<sup>829</sup> D'aquesta manera integrem en el tractament un teatre com el Teatre Circ Barcelonès (carrer Montserrat), el Teatre Olympia (Ronda Sant Pau) o els cafès concerts i cabarets situats entre la Rambla i el mateix Paral·lel. Allò que es podia veure en els teatres del Paral·lel té atorgada una identitat clara, en negatiu, que s'empra per a comparar-hi la resta de les manifestacions escèniques populars de la ciutat. Però pel que fa als locals d'espectacle de la rodalia de l'avinguda l'oferta és prou semblant perquè

---

<sup>829</sup> . Per entendre la idea d'una àrea de la ciutat dedicada a l'exhibició d'un determinat tipus d'espectacle, i també el caràcter de l'avinguda del Paral·lel en el moment de la seva formació i en les dècades successives hem escrit el primer bloc d'aquest estudi "Trets de la cultura popular escpencia al Paral·lel en una ciutat en transformació accelerada (1888-1931). Els anys que tractem en aquest capítol corresponen als anys d'edició de la revista *Mirador* fins al moment de l'esclat de la Guerra Civil que ho distorsiona tot, 1929-1936. El context social, econòmic i polític de la ciutat de Barcelona i del país és bastant diferent d'aquell que va veure néixer l'avinguda del Paral·lel el 1894, però, malgrat tot, podem parlar d'una oferta d'escena popular amb uns trets força comuns, pel que fa al seu caràcter, en aquesta àrea de la ciutat hegemnitzada per l'avinguda del Paral·lel.

puguem parlar d'una àrea de la ciutat que produeix i exhibeix un tipus d'espectacle d'acord amb un context social determinat pels mateixos paràmetres.

Jaume Passarell va col·laborar amb força assiduitat sobre temes d'espectacle popular els primers anys de vida de la revista *Mirador*.<sup>830</sup> Obrim foc amb un comentari seu, tot i que, com veurem més aviat amb poques matisacions els col·laboradors de la revista *Mirador* demostren una unitat de criteri prou homogènia pel que fa al tractament de l'espectacle que s'ofereix des del Paral·lel. Passarell escriurà força sobre el passat del Paral·lel, contraposant la realitat d'abans amb el present del moment de la publicació de la revista *Mirador*. En qualsevol cas les al·lusions al passat, sovint tenyides d'una certa nostàlgia, ens informen que el Paral·lel és un àmbit perfectament acotat, identificat, i caracteritzat, i podríem ben dir, estigmatitzat. En acabar aquest capítol estarem en condicions de demostrar que la sola localització d'un espectacle al Paral·lel en modula la percepció del crític o periodista que en comenta les seves qualitats.

En escriure sobre l'actor còmic Alfons G. Tormo, figura de l'època daurada del vodevil, *No va traspasar les muralles del Paral·lel perquè són més*

---

<sup>830</sup> . Jaume Passarell, (Badalona, 1890-Barcelona, 1975), fou un subministrador de comentaris sobre l'escena popular de primera magnitud en els primers anys de *Mirador*, però de fet fou redactor de la revista des del seu naixement fins al control de la publicació per part del PSUC després de l'esclat de la Guerra Civil. Integrant de la bohèmia barcelonina de l'època daurada de la Gran Guerra que té el seu centre d'operacions al Bar del Centro. Allà es fa amb periodistes que són exponents d'un corrent autòcton de premsa humorística entre els que destaquen noms com el de Manuel Fontdevila, Lluís Capdevila o Joan Tomàs però també dibuixants i artistes com Josep Gausachs, Emili Pascual Monturiol (Pal), Lluís Elias (Anem) i Emili Lluch (Miliu). Al bar del centro també comparteix festes i tertúlies amb Màrius Aguilar, Antoni Fon i Laporta, Ramon Reventós o un jove Andreu Nin. Entrats els anys vint feu una sòlida amistat amb Just Cabot que primer el va fer entrar a *La Publicitat* (que ja hem descrit com el diari mare i germà de *Mirador*) i després a *Mirador*. En aquells anys de bohèmia també va conèixer Manuel Sugrañes, el productor de les gran revistes del Paral·lel als anys vint, Joaquim Montero, figura cabdal de l'època d'esplendor de l'avinguda dels teatres o Josep Amich i Bert, Amichatis, dramaturg de molts èxits escènics del Paral·lel. Passarell no és només un bon coneixedor de la gran època del Paral·lel (que aniria de començaments de segle fins a mitjans anys vint, però que té en els anys de Gran Guerra un període daurat), sinó que a més coneix el context de la formació de molts dels seus protagonistes artístics.



*altes que les de la Xina. El Paral·lel és un lloc aïllat de la resta del món.*<sup>831</sup> Val a dir que “aquest lloc aïllat” havia estat capaç de concentrar una quantitat de públic, d’espectacle de teatre o d’espectacle de carrer, molt superior a qualsevol altre indret del país. Però el que creiem que Passarell vol expressar és que al Paral·lel s’ofereix i es comparteix quelcom que enlloc més és possible d’oferir o compartir. És en aquest sentit que podem fixar la mirada en el comentari que signa Domènec Guansé un any després al voltant de l’estada d’un mes que feu la companyia de Santpere al Teatre Barcelona, un dels teatres del centre. Lloa el seu èxit i ataca el *pairalisme* del teatre català i, tot i que no defensa que els autors catalans es posin a escriure vodevils –literalment, *altres camins hi pot haver més decorosos i més nobles-*, sí que creu que queda provat el fet que *hi pot haver un públic més vast i més divers per al nostre teatre.*<sup>832</sup> Això vol dir que Guansé detecta que fora del Paral·lel també hi podria haver un públic per al vodevil a la Barcelona de començament de la dècada dels trenta.

Hi hauria, doncs, una reticència de tipus moral fundacional en la programació de vodevil fora del Paral·lel, però potser no un problema de públic. Tal vegada les “muralls” de les que parla Passarell i que aïllen el Paral·lel estaven construïdes des de fora.

Aquesta opinió que considera la condició del Paral·lel com un “espai excepcional”, per no dir directament, anòmal, on s’hi pot trobar una oferta escènica única, per menyspreable, però també un públic únic, situat al marge de qualsevol possibilitat de bon gust, ens l’anirem trobant sovint al llarg de la vida de *Mirador* suportada per diferents col·laboradors. El cas de l’obra d’Alfons Roure,<sup>833</sup> però també del gran públic que proporciona l’èxit de moltes de les seves peces, és paradigmàtic en aquest sentit. Roure serà blasmat repetidament a

---

<sup>831</sup> . Jaume Passarell, “Gent del Paral·lel. L’Alfons G. Tormo”, *Mirador*, núm. 20, 13/6/1929, pàg.5

<sup>832</sup> . Domènec Guansé, “Un experiment al Barcelona” *Mirador*, núm. 85, 11/9/1930, pàg. 5

<sup>833</sup> . Alfons Roure (Barcelona 1889-1962), Vegeu un resum biogràfic a l’apèndix d’aquest estudi, pàg. 674. Fou subministrador de peces per a la companyia de Josep Santpere, *La florista de la Rambla* (1928), *La lleona* (1929) -que Passarell ressenya en l’article que citem-, *La pubilla de l’hostal* (1929) o *La reina ha rel·liscat* (1932), entre d’altres. Algunes d’aquestes peces ens apareixeran al llarg d’aquest capítol comentades pels col·laboradors de *Mirador*.

*Mirador* en un càstig sense fi que es perllongarà durant anys. Continuem amb Passarell,

El teatre d'en Roure és un cercol viciós. I no pot sortir-ne. En intentar-ho, li surt una cosa lamentable, com *La pubilla de l'hostal*, amb aquell Cagliostro inefable (...) <sup>834</sup>

Amb tot la patacada no se l'endu només Roure. El públic que assisteix a les seves obres seria un públic innominat, “desconegut”, o sigui no mereixedor de consideració.

(...) La inauguració, un èxit. A totes les obres d'En Roure, el que té més èxit, però, és el públic. Cal fer-ho constar. Més que els actors i que l'autor. Perquè encara que no ho sembli, és el protagonista de l'obra. Una mena de protagonista *desconocido*. (en cursiva en l'original)

És un públic desconegut, o un públic que no es vol conèixer (o reconèixer). Aquesta és la lluita d'un altre dels “perseguits” per la revista *Mirador* el productor de revistes Manuel Sugañes. <sup>835</sup> En una entrevista que li féu el mateix Jaume Passarell (sota el pseudònim Freixenet) el 29 de setembre de 1929, un Sugañes que encara pot presumir de l'èxit de les seves revistes al

---

<sup>834</sup> . Jaume Passarell, “Teatre Espanyol. *La lleona*, sainet en tres actes d'Alfons Roure”, *Mirador*, núm. 35, 26/9/1930, pàg. 5. L'article és una crítica a l'estrena de *La lleona* que Passarell equipara a altres obres del mateix autor com *La Pubilla de l'Hostal*. A banda del que citem al cos central del text s'hi pot llegir, “(...) En Roure és un autor dramàtic de repetició. El descabdellament de l'obra és fals. Sembla que l'autor només l'hagi escrita amb la intenció de tocar la flaca sentimental del *públic del Paral·lel*”, el subratllat és nostre. Santpere interpretà *La Lleona* i *La pubilla de l'Hostal* al costat de Miquel Pedrola i Boix (Barcelona, 1882-1939). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 669.

<sup>835</sup> . Sobre la seva figura n'hem parlat a bastament en el punt que tracta la revista d'aquest estudi. Passarell per exemple escriurà més endavant “D'ençà de la mort d'En Ferran Bayés, l'únic *produceur*—permeteu el mot—autèntic d'ací, la revista anava cap per avall. En Sugañes, successor i continuador d'aquell, va resultar el vulgaritzador del gènere. Una cosa per l'estil de les edicions Maucci aplicades a la revista.” *Mirador*, núm. 76, 10/7/1930, pag. 5. Sugañes, efectivament, féu popular la revista cosmopolita. Amb ell es va obrir un mercat diferent, ell va portar la gran revista al Paral·lel, sobretot a partir de 1924, any en què inicià una llarga etapa de produccions al Teatre Còmic, amb revistes sempre titulades amb noms de sis lletres, perquè creia que això li assegurava l'èxit. Tot plegat ja ho hem vist al punt dedicat a revsita en aquest estudi.

Paral·lel (molt aviat se li acabaria la seva estrella), defensa aferrissadament l'escena que proposa l'avinguda. Les frases de Sagrañes són molt valuoses. És algú que vol formar part del cos de la cultura catalana i com a tal es reivindica,

I a propòsit del Paral·lel. Ja us he dit que els intel·lectuals el menyspreen. Doncs no tenen raó ni motiu. Heu de tenir en compte que el Paral·lel és un barri eminentment popular. Això no és pas un defecte, penso. Precisament, al Teatre Victòria es va estrenar la famosa *Auca del senyor Esteve*, d'en Russinyol, que fou un dels èxits més grossos de teatre català. Tingueu present que aquesta obra feia un feix d'anys que rodava pels teatres del centre. Els empresaris no la volien. Fou un empresari castellà, en Blasco, qui es decidí a estrenar-la. Es gastà més de vuit mil duros per a muntar-la, i s'estrenà *La Marieta de l'ull viu*. Aquesta obra sembla un reflex de l'altra, però al Paral·lel es descabdellà també la temporada del Sindicat d'autors catalans, que acabdillaven, si no recordo malament, l'Iglésies i en Pous i Pagès. Perdoneu que m'hagi ficat en un pla que no és el meu. Però és que el Paral·lel no és pas un barri bord. El que us he dit ho demostra de sobres. No obstant sembla que es tingui interès a fer-li passar. (...) Jo no em puc queixar, ni em queixo. Estreno una revista i el públic ve a veure-la. N'estreno una altra i torna. Què voleu més? El que em satisfà del tot es pensar que he aconseguit fer de la revista una cosa exclusivament barcelonina. Jo també, de certa manera, contribueixo a l'esplendor del nostre teatre.<sup>836</sup>

El que proposava Sagrañes no agradava, però sí es demanarà amb insistència un music-hall “de qualitat”. El music-hall (un gènere anomenat així a *Mirador* més que no pas amb el mot més popular de “revista”) era considerat per la totalitat de col·laboradors de la revista *Mirador* un espectacle modern. De fet, l'espectacle en viu més en sintonia amb els temps que es vivien en aquell moment. L'únic espectacle en viu que podia plantar cara al cinema que en

---

<sup>836</sup> . Freixenet (Jaume Passarell), “Parlant amb en Sagrañes”, *Mirador*, núm. 35, 26/9/1929, pàg. 5. Es pot llegir l'entrevista sencera a l'apèndix documental d'aquest estudi, pàg. 707.

aquells moments, no ho oblidem, feia el salt tecnològic al sonor. El music-hall ben fet era un espectacle ràpid, sense una diegesi a seguir, sense un relat; un espectacle cosit només per la música i format per artistes capaços de sorprendre amb números que proporcionaven emocions directes. El music-hall, en definitiva, era un entreteniment d'acord amb una societat en moviment continu, d'acord amb una societat que demana la implementació d'un ritme nou també en el seu oci.

Josep Maria Planes,<sup>837</sup> col·laborador de *Mirador* des dels seus primers números, aprofità la publicació per expressar les seves opinions en el camp de les arts escèniques, que, de fet, eren gairebé conviccions sempre defensades amb vehemència. Per a Planes les revistes negres amarades de jazz eren espectacles d'autèntica categoria, allò que es mereixia el públic de Barcelona, un públic que era sistemàticament castigat per uns empresaris insensibles al bon gust i cecs a les seves noves demandes. Encetem precisament amb Planes, que no era un especialista en la matèria com si ho eren Joan Tomàs o Sebastià Gasch, per tal de començar a dibuixar un mapa d'opinions divers en les veus però molt coincident amb els continguts. En ocasió de la presentació a Barcelona de la revista negra *Tip-Toes* al Teatre Novetats, Planes escriu,

Amb la presentació de *Tip-Toes*, que devia tenir lloc ahir, dimecres, el públic de Barcelona hauré tingut ocasió de veure un nou espectacle de gust americà, als quals està tan aficionat malgrat que els empresaris ens el serveixen amb comptagotes (...) Perquè, ja ho hem dit altres vegades, aquí no n'hi ha d'empresaris. Es una veritable llàstima que, en els actuals moments, una obra lamentable des de tots els punts de vista, com és la *Cleopatra* del Teatre Còmic, s'aprofiti per aproximació, de les bones

---

<sup>837</sup>. Josep Maria Planes (Manresa, 1907 - Barcelona, 1936). Periodista i escriptor. Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 672. A Planes l'hem esmentat en diverses ocasions al llarg d'aquest estudi, a propòsit, per exemple, de la definició intel·lectual de "literatura del Passeig de Gràcia" i "literatura del Districte V", en el punt en què tractem el drama realista dels baixos fons barcelonins. Ens el trobarem en les properes pàgines sostenint actituds força dures contra les manifestacions escèniques del Paral·lel.

disposicions del nostre públic pel teatre líric empeltat de music-hall (...) La superioritat del jazz sobre l'altra música, diguem-ne lleugera, es pot defensar per diverses raons. El jazz és una cosa forta, sana, viva, musculada, que ha tingut la sort de caure sempre a mans d'instrumentistes de primer ordre, plens de fantasia, que d'una melodia qualsevol en treuen uns efectes orquestrals que mai havien aconseguit els valsos vienesos ni francesos ni els pasosdobles espanyols (...)<sup>838</sup>

Veiem, doncs, una opinió que defensa aferrissadament l'espectacle internacional, de matriu nord-americana en aquest cas, el jazz com la música que excel·leix en la representació del present i per altra banda allò que ja veníem assenyalant al voltant del públic que, en poques paraules, "s'equivoca" en omplir teatres on s'exhibeixen espectacles "lamentables" com *Cleopatra*, una revista d'èxit de Sugrañes que en aquells moments es presentava al Teatre Còmic amb una gran acollida per part del públic. L'opereta *Tip-Toes*, definida per Planes com teatre líric empeltat de music-hall, era un espectacle amb música de Gershwin que arribava a Barcelona en una producció del Teatre Follies Wagram de París, però que ja havia estat un èxit a Broadway. Planes recorda en el mateix article, que l'opereta *Luisiana* (una altra revista negra) va ser un èxit de públic al Teatre Nou (al Paral·lel) i que els empresaris van fer diners amb aquella presentació. Així doncs, als teatres del centre o als del Paral·lel s'advocava per un espectacle d'entreteniment cosmopolita, internacional, de matriu forana. Aquesta tesi serà defensada per la majoria de col·laboradors de *Mirador*, tots, d'alguna manera alligonats pel gran mestre en aquesta matèria Joan Tomàs, un periodista que havia estat la mà dreta de Ferran Bayés, el gran productor de revistes com *Chófer al Palace*, una producció que es va estrenar a Barcelona l'abril de 1920 amb un èxit clamorós, com hem vist al punt que tractem les revistes del Paral·lel.

Tomàs havia sentenciat ben aviat des de l'atalaia de *Mirador*. La bona opinió de Planes sobre la revista *Luisiana*, que s'havia pogut veure al Teatre

---

<sup>838</sup>. Josep Maria Planes Sobre l'estrena de *Tip Toes Mirador*, núm. 44, 28/11/1929, pàg. 5.

Nou el mes de setembre de 1929, segurament estava influïda per Tomàs. *Luisiana* havia merescut paraules d'elogi d'aquest periodista que en valorava el ritme tot i que en retreia una certa adaptació de la "negritud" al gust europeu. Tomàs no perdia l'ocasió per dirigir una de les primeres gran pulles a Sugrañes (posteriorment en vindrien moltes més de part de diferents col·laboradors de *Mirador*), *El quadro de l'assaig al teatre meravella per la seva vitalitat: és el millor de la revista. En Sugrañes hi té molt a aprendre.*<sup>839</sup> De fet ja havia començat a "castigar" a Sugrañes molt abans, en ocasió de la presentació de revistes com *She-She* o la ja esmentada *Cleopatra*, que Tomàs considera expressió de la decadència del gènere després dels fasts que s'havien viscut als anys vint.<sup>840</sup> Tomàs s'esforçarà a desvincular a Sugrañes de l'herència de Bayés:

S'ha dit que i repetit que Sugrañes és a Barcelona el continuador de Bayés, Jo ho nego en rodó. No ha tingut mai Sugrañes l'instint i la vista del malaurat Fernando, ni el seu bon gust (...) Sugrañes no passarà mai d'ésser un copista. (...) Posseeix Sugrañes molt bones condicions (...) però les tira a perdre amb la seva vanitat.<sup>841</sup>

Si aquesta és una de les batalles que presentaran els col·laboradors de *Mirador*, l'altra és l'atenció dedicada al teatre còmic que es representava al Paral·lel, i més concretament, al repertori de la companyia de Josep Santpere. Santpere tot i la seva vocació netament popular, s'havia guanyat un cert respecte entre els col·laboradors de *Mirador*, per la seva llarguíssima trajectòria. Era l'única companyia de teatre en català present a la cartellera des de la dècada de 1910 (amb diferents denominacions però sempre al voltant de la figura de Santpere), i el seu nom estava en el record de les joveses de tots aquests sòlids periodistes dels anys trenta que ja entraven i sortien del Paral·lel quan eren poca cosa més que uns adolescents. Això no vol dir que tant els periodistes dedicats a l'espectacle com els passavolants, com el poeta i dramaturg Joan Mínguez, que

---

<sup>839</sup> . Joan Tomàs, "Music-Hall. La revista negra Luisiana", *Mirador*, núm. 34, 9/9/1929, pàg. 5

<sup>840</sup> . La revista *She-She* del Sugrañes és per Tomàs "un gran retrocés en la carrera, diguem-ne, artística del director del Còmic. Fins ara les seves revistes, d'un bon gust diguem-ne dubtós, miraven a París (...) Però l'estrena del dissabte sembla muntada per en Velasco i procedent de Madrid. Joan Tomàs "Music-Hall. La revista del còmic", *Mirador*, núm. 18, 30/5/1929, pàg. 5.

<sup>841</sup> . Joan Tomàs "A propòsit de les revistes del còmic", *Mirador*, núm. 18, 6/6/1929, pàg. 5.

ocasionalment dedicaven un article al teatre, no exercissin un marcatge estret a tot el que feia Santpere a l'Espanyol (el teatre que era la seu de la seva companyia) des d'una actitud severa. Mínguez fa referència a l'estrena de *L'escola de les cocottes* a l'Espanyol, (...) *Cal felicitar l'empresa del Teatre Espanyol per la seva persistència a foragitar del seu repertori el teatre analfabet. Amb la traducció de l'Escola de les Cocottes, que no ha durat al cartell tant com es mereixia, Santpere ha iniciat enguany aquesta tendència.* (...).<sup>842</sup> Els col·laboradors de *Mirador* intenten influir en el repertori de Josep Santpere, conscients de l'impacte popular de la seva oferta. Generalment es valoren molt més les importacions que les creacions locals, tot i que en ser traduïdes del francès generalment es subratlla el fet que les obres agafaven els “tics habituals de la casa”, tal i com comenta un altre col·laborador de la revista al voltant d'un vodevil d'origen francès presentat per la mateixa companyia de Santpere a l'Espanyol. La cosa d'aquí era massa xarona, massa vulgar. Amb tot, cal notar que el mateix Mínguez es lamenta de la poca durada en cartell de *L'Escola de les Cocottes*. Més endavant Passarell farà comentaris gairebé calcats arran de l'estrena de *L'home verge*, l'octubre de l'any següent,

És un vodevil d'origen francès, com quasi tots, que en passar pel sedàs d'aquest teatre ha perdut moltes de les característiques que solen tenir i ha agafat, en canvi, els tics habituals de la casa en la qual tothom, començant pels actors i els autors i acabant pel darrer acomodador, s'atén a unes normes ben conegudes. No és ni menys bo ni més dolent que molts dels que s'hi representen. Més aviat tira a dolent.<sup>843</sup>

---

<sup>842</sup> . Joan Mínguez, “Les estrenes”, *Mirador*, núm. 45, 5/12/1929, pàg. 5. *L'Escola de les cocottes* és una comèdia de Paul Armont i Marcel Gerbidon, que la cia. de Santpere representà en versió traduïda per Josep A. Peypoch.

<sup>843</sup> . “Mirador Teatral”, *Mirador*, núm. 90, 16/10/1930, pàg. 5.

### 3.2.1 Intents d'una altra oferta

Una altra cosa ben diferent són les exhibicions de teatre d'una altra volada que ocasionalment tenien lloc al Paral·lel. Això és, les representacions de teatre de valor literari contrastat, segons el criteri dels periodistes i escriptors que conformaven la redacció de la revista que ens ocupa. Produccions que abordaven temàtiques tractades per gèneres dramàtics genuïns del Paral·lel, com ara la prostitució, o la vida de carrer als baixos fons, però això sí, d'una manera més intel·lectualment complexa o estèticament més agosarada o sofisticada. Aquestes ocasions ens donen peu a calibrar l'entusiasme dels crítics en recolzar la “reconversió” de l'oferta dels teatres del Paral·lel, però també ens poden ajudar a valorar quina és la repercussió, en termes d'acollida per part del públic, d'aquestes propostes. El mes de febrer de 1930 s'estrenava *Maya* de l'autor francès Simon Gantillon, en versió de Josep Maria Millàs-Raurell, al teatre Talia i el mes d'abril d'aquell mateix any s'estrenava *Gardènia* de Josep Maria de Sagarra a la mateixa sala.

Tant una com l'altra no varen fer grans estades al teatre. Podem aventurar la hipòtesi del perquè del seu fracàs de públic. L'anomenat “Drama realista del Districte V” ha estat definit per Just Arévalo i Cortès<sup>844</sup> com un subgènere dramàtic caracteritzat per la cerca d'una “reproducció dels carrers del Districte V” de Barcelona, tant pel que fa a les decoracions, que imitaven fins al darrer detall carrers com l'Arc del Teatre, Nou de la Rambla o d'altres, com pel que fa al llenguatge dels seu personatges, que mirava de reproduir la parla del carrer. Era un gènere que cercava una identificació directa amb el seu públic potencial, que segurament anava des de la menestralia fins als grups socials obrers, més o menys que es podien permetre l'oci que oferia el Paral·lel. El subgènere va estar present durant uns bons deu anys des del 1918 (hi dediquem tot un punt d'aquest estudi). A l'entrada de dècada dels trenta la fórmula s'havia esgotat, en bona mesura; però l'escassa acceptació de *Maya* i *Gardènia* demostra que no eren el substitut. *Maya* explica la història d'una prostituta de Marsella que gràcies a un

---

<sup>844</sup>. Ens referim a l'anomenat “Drama realista del Districte V”, un subgènere dramàtic propi dels teatres del Paral·lel que ja hem tractat en el punt 1.6 d'aquest estudi.



dels seus amants (o clients) arriba a gaudir d'un gran luxe i malgrat tot se sent cridada a tornar a la seva "vida de carrer". L'obra del francès Simon de Gantillón va ser estrenada a França en 1924 amb gran èxit i traduïda al castellà per José Augusto Trinidad Martínez Ruíz, més conegut per "Azorín" que en va fer una versió "endolcida" per al públic de Madrid on s'estrenà el 25 de gener de 1930, tot provocant, malgrat tot, una polèmica notable<sup>845</sup>. A Barcelona s'estrenà un versió en català signada per Josep Maria Millàs-Raurell,<sup>846</sup> funcionari de la Mancomunitat, company de viatges de Carles Riba i home molt vinculat al Noucents. La "seva" *Maya* era una peça on es parlava un llenguatge massa elevat per ser protagonitzada per personatges dels baixos fons, i a més estava ambientada en una atmosfera marsellesa idealitzada, difícil de reconèixer com un "barri canalla" per part del públic del Paral·lel acostumat al seu propi Barri Xino.

*Gardènia*, per la seva banda, era l'intent de Josep Maria de Sagarra d'aproximar-se des del seu teatre a temàtiques urbanes que abordaven la marginació i els baixos fons; era la seva resposta al teatre realista escrit per autors com Josep Amich i Bert, Amichatis, Manuel Fontdevila o Francesc Madrid, per posar alguns exemples. Tot i que *Gardènia* també era un intent de tractar aquests ambients com es feia a l'escena francesa amb peces d'èxit en el país veí com la que acabem de comentar, *Maya* -Sagarra sempre havia estat atent a tot allò que s'esdevenia al nord dels Pirineus. Però fou un intent fallit. *Gardènia* subtitulada *Poema dramàtic en sis quadres* és una peça ambientada en l'atmosfera de la prostitució: Gardènia és una prostituta que, com no pot ser d'altra manera, desperta passions, particularment la passió d'en Lleonard, un

---

<sup>845</sup>. Martín Rodríguez, Mariano, "Azorín, adaptador teatral: el caso de *Maya* de Simon Gantillon" *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC, Vol. 20, N° 3, 1995, pàgs. 393-408.

<sup>846</sup>. Millàs-Raurell fou un dels pocs homes de lletres propers al noucentisme amb una significativa obra dramàtica, estrenada majoritàriament al Teatre Romea entre el 1919 i el 1935. La seva primera comèdia, *Les flames* (1919), obtingué una menció honorífica al concurs convocat per l'Escola Catalana d'Art Dramàtic; el 1921 publicà *L'orb*, drama amarat d'un expressionisme negre, i *La vida se'n va*, que passà desapercebuda al Romea. L'èxit li arribà amb *La llotja* (1928), on criticà la burgesia barcelonina; dins una línia semblant estrenà *Els fills* (1928), *La sorpresa d'Eva* (1930), *La mare de Hamlet* (1931), *Apta per a senyores* (1932) i *Fruita verda* (1935). A *Xandí* (1931) descriuí la vida dels marginats. La seva obra però forma part del grup d'autors dramàtics en llengua catalana (Carles Capdevila, Ramon Vinyes, Andreu Avel·lí Artís i altres) que no va connectar amb el gran públic (amb algunes excepcions).

client, esdevingut amant que es desfà per tenir l'amor de Gardènia, per obtenir un compromís per part d'ella. Però ella ha estat massa temps vivint a les clavegueres per creure en res ni en ningú. Cal que faci l'enèsima passejada pels inferns del seu ofici i que vegi amb els seus propis ulls fins a quin punt d'enamorament, fins a quin lliurament absolut ha arribat el seu amant, per tal que comenci a creure de nou amb l'amor a través de Leonard. I tot plegat s'esdevé en el darrer dels quadres en un dramàtic diàleg entre els dos...escrit en vers:

GARDÈNIA.- Ara sí, ara et crec! Tota envilida  
La meva sang és com un riu sonor;  
Les teranyines de la meva vida  
S'estripen amb les ungles de l'amor!<sup>847</sup>

Òbviament el públic habitual i majoritari del Paral·lel no s'esperava que una prostituta de carrer parlés en vers i amb un català tan florit i normatiu. Entre altres coses perquè això no és el que veia quan entraven o sortien del teatre i passaven pels carrers del Barri Xino. No cal dir que l'anomenat teatre realista del Districte V era un artifici que treballava sobre uns estereotips i en cap cas responia de manera documental a una realitat social determinada. Però si va gaudir del favor del públic durant més d'una dècada segurament era perquè es tractava d'obres que despertaven mecanismes d'identificació en uns grups socials disposats a consumir una ficció basada en elements que podien ser reconeguts com "la realitat dels carrers de la meva ciutat i dels personatges que els habiten."

### **3.2.2 El teatre líric que volem no és el que es fa al Paral·lel**

Pel que fa a la mirada de *Mirador* sobre l'oferta escènica del Paral·lel, fins ara hem vist el tractament a la revista, al teatre còmic, i el suport a un teatre

---

<sup>847</sup>. Josep Maria Sagarra, *Gardènia*, València: Edicions 3i4 i Institut d'Estudis Catalans, 2012. Josep Maria de Sagarra, *Obra Completa* vol. 19 Edició Crítica a càrrec de Narcís Garolera, pàg. 356.

intel·lectualment superior, estèticament més avançat, com és el cas de les posades en escena de *Maya* o *Gardènia*. Encara no hem vist, però, el tractament donat a un dels gran gèneres representats al Paral·lel des del mateix naixement de la via, i encara abans i tot. Fem referència al teatre líric en totes les seves vessants la sarsuela i l'opereta.

Tal i com hem comentat en l'apartat del teatre líric del capítol anterior, la sarsuela espanyola de repertori era present al Paral·lel des de finals del segle XIX i encara es representava amb regularitat. Però durant la dècada dels vint va sorgir amb molta força un gènere escènic musical genuí: l'opereta catalana o el teatre líric català. L'èxit de *Cançó d'amor i de guerra*<sup>848</sup> amb música de Rafael Martínez Valls i llibret de Víctor Mora i Lluís Capdevila, estrenada el 1926, va estimular l'escriptura i composició d'un seguit d'obres de teatre líric que van intentar repetir la fórmula. En encarar la dècada de 1930 el resultat del fenomen era que s'havia generat un públic afecte a l'opereta catalana, hi havia un mercat per a aquest tipus d'obres.<sup>849</sup>

---

<sup>848</sup> . En el primer bloc d'aquest estudi analitzem l'èxit de *Cançó d'amor i de guerra*, dins del punt una de les peces cabdals de la sarsuela catalana que va iniciar el que serien uns anys molt fèrtils pel que fa al teatre líric català.

<sup>849</sup> . Recordem l'argument d'aquesta obra, que ja hem tractat al punt dedicat al teatre líric, dins del primer bloc d'aquest estudi. *Cançó d'amor i de guerra* no és altra cosa que una simple història d'amor suposadament impossible amb final feliç: som en temps de la Revolució Francesa al Vallespir. Eloi i Francina s'estimen. Però Eloi, orfe, és pobre i ha après l'ofici de ferrer amb el mestre Andreu, propietari benestant, mentre que Francina és la filla del mestre Andreu i pertany, doncs, a una altra categoria social. El batlle local vol demanar Francina per al seu propi fill Ferran, però Francina l'avorreix. Després d'un enfrontament amb Ferran, Eloi que ha ferit el fill del batlle, es veu obligat a fugir. A París accepta el càrrec de capità de l'exèrcit de la Convenció que es enviat als Pirineus a defensar les fronteres dels agressors borbònics (espanyols). Investit d'aquesta autoritat torna al poble i és a temps d'aturar el casament de Ferran i Francina qui havia estat obligada a acceptar Ferran si no volia que aquest, utilitzant el poder del seu pare, arruïnés el mestre Andreu. Queda clar, però, que Ferran s'interessa sobretot per la quantiosa dot de la pubilla. En l'escena final, ja investit de l'autoritat que li confereix el càrrec d'oficial, Eloi demostra ser magnànim i no venjar-se dels seus enemics, com podria fer, i els allibera demostrant que la flexibilitat de la llei està en la mà dels homes i que és possible defensar la revolució amb humanitat i noblesa d'esperit. Sobre el rerefons polític que es desprèn de la peça vegeu els comentaris que fem en el primer bloc d'aquest estudi: rebuig a la violència revolucionària, però enaltiment dels valors republicans de llibertat, igualtat i fraternitat, barreja dels valors morals tradicionals amb actituds netament favorables als canvis socials, etc.

La història d'amor entre la Francina i l'Eloi, oficial de la revolució francesa, en un ambient rural al Vallespir, a peu del Pirineu, s'allunyava molt del tipus de teatre líric que es volia per a l'escena catalana. Allò que no podien suportar els col·laboradors de la revista *Mirador* era el desplegament d'un seguit d'elements que assimilaven el rovell de l'ou de la catalanitat a un ambient pairal, muntanyenc: l'escena dels pastors que baixen de la muntanya amb les ofrenes per al mestre forjador, són trets verdaguerians,<sup>850</sup> que funcionen perfectament conjuntament amb idees molt ben instal·lades en el públic català com ara el mite de la puresa de les terres altes de les muntanyes. Recordem que l'Eloi, l'heroi de la peça, només té en el món el seu avi, l'Avi Castellet, un pastor que viu al cor del Pirineu i que és una mena de model de saviesa i moralitat que s'ha guanyat el respecte de tothom. La "Rondalla del pastor" que explica l'avi a Francina,<sup>851</sup> recorda molt al Manelic de *Terra Baixa*, quan explica a la Marta l'episodi de com va matar el llop que li anava matant les ovelles. Aquí com allà el pastor s'enfronta al llop agressor sense por de la pròpia vida; és un enlairament del pastor com un home noble, fet al treball dur i no contaminat amb els aires de ciutat, valent contra l'enemic. La filiació de l'Eloi seria, doncs, el millor llinatge imaginable.

Després de l'èxit aclaparador de *Cançó d'amor i de guerra* (una sarsuela o opereta que encara avui es representa), els mateixos creadors de l'obra van voler repetir la fórmula amb l'empra d'uns ingredients molts similars a *La legió d'honor* estrenada el febrer de 1930 al Teatre Nou.<sup>852</sup> Aquests ingredients estaven relacionats amb la recreació d'un passat mític de la història de Catalunya molt proper a l'imaginari posat en valor en època de la Renaixença. És constatable que aquest imaginari havia estat adoptat com a propi per unes classes populars catalanes que durant els anys de la dictadura de Primo de Rivera van eixamplar extraordinàriament la base social del catalanisme. Altrament seria

---

<sup>850</sup> . Lluís Capdevila i Víctor Mora *Cançó d'amor i de guerra*, op. cit., pàgines 18-20. Cal notar que *baixen de les muntanyes del Canigó*.

<sup>851</sup> . Ibid., diu l'avi: *així sabràs com som la gent d'alta muntanya*, pàgs. 37-38 .

<sup>852</sup> . Lluís Capdevila i Víctor Mora, *La Legió d'Honor*, *Obra lírica en dos actes el segon dividit en dos quadros i un monòleg*. Música Rafael Martínez Valls. *La Escena Catalana*, 3/5/1930, Any XIII, segona època, núm. 315. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1930. Estrenada al Teatre Nou 26 de febrer de 1930.

bastant inexplicable la correlació de forces polítiques del país durant l'etapa republicana.<sup>853</sup>

*La Legió d'Honor*, com en el cas de *Cançó d'amor i de guerra* s'ambienta també a l'estat francès i en temps de guerra, però a la Normandia en comptes del Vallespir i en temps de la Gran Guerra (1914-1918), en comptes de la Guerra Gran (1793-1795). Carlota és una pagesa senzilla d'un poblet normand on hi fa parada un batalló de la legió estrangera. Marcel és un català enrolat a la legió que s'enamora de Carlota, però en el batalló també hi és en Richard veí del poble i ara lloctinent al mateix batalló, qui pretén també la Carlota. En l'enfrontament inevitable Marcel és acusat d'insubordinació i se li ofereix la possibilitat de bescanviar la seva mort davant d'un escamot d'afusellament per una missió suïcida de vital importància. En el darrer quadre del segon acte, Richard es torna a oferir a Carlota assegurant que Marcel és mort. Però Marcel no és mort; ha perdut el braç esquerre; en veure'l Carlota s'omple de joia i s'avé a marxar amb ell a Catalunya. No li fa res la mutilació del qui ha de ser el seu home. Richard menysprea la parella però Marcel el fa callar a ell i a tothom descobrint el seu pit i mostrant a tothom la Legió d'honor, la màxima condecoració francesa, que fa agenollar tothom a l'escenari.

A la peça Marcel porta Catalunya al cor i canta la seva terra amb paraules com aquestes:

MARCEL.-Montserrat muntanya santa,  
ton record és ma alegria,  
Pirineu, geganta serra  
des d'ací sembles més gran  
Costa brava llevantina,  
Camp fecund de Tarragona  
recordant vostra bellesa  
sempre us crec al meu davant.

---

<sup>853</sup> . Josep Termes, *De la Revolució de setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939) op. cit.*, pàgs. 333-335.

Bells records de terra llunya,  
Vostra boniquesa vaig pel món cantant...(...)

Interpel·lat per Carlota -*Com estimeu la vostra terra*- respon a l'estimada, *Com es mereix. En ella hi viu la meva mare i entre les dues parteixo el meu amor.*<sup>854</sup>

Com dèiem més amunt, aquestes peces líriques són manifestacions evidents de l'eixamplament del sentiment catalanista entre les classes populars durant el període de la dictadura de Primo de Rivera. Aquesta catalanitat de marcat signe *pairalista* ensorra les seves arrels en el segle XIX i és ben lluny de la catalanitat moderna i urbana, oberta al cosmopolitisme, que defensaven els col·laboradors de *Mirador*. Tanmateix era un imaginari que ja havia fet forat entre les classes humils del país. Recordem que tant a *Cançó d'amor i de guerra* com a *La legió d'honor*, la monarquia borbònica és a l'altra banda, és l'enemic que no s'esmenta explícitament, però que forma part del context històric en el qual s'ambienten les obres i és evident el paral·lelisme del passat recreat amb el present polític del país que vivien els grups socials populars que integraven el públic d'aquestes obres. L'Eloi a *Cançó d'amor i de guerra*, és un oficial de la convenció que lluita contra la incursió borbònica espanyola als Pirineus contra la revolució i en Marcel a *La legió d'honor*, lluita del bàndol francès durant la Primera Guerra Mundial, i per tothom eren conegudes les simpaties germàniques de la monarquia espanyola, malgrat la neutralitat oficial de l'Estat espanyol. El Paral·lel sempre va ser aliadòfil.<sup>855</sup>

El que ens interessa aquí és l'actitud dels crítics i periodistes de *Mirador* davant del fenomen popular de la sarsuela o opereta catalana. Doncs bé, tot aquest imaginari casava molt malament amb les pretensions exquisides, o modernitzadores dels homes de *Mirador*. Arribats a 1930 Ramon Pei creia que el teatre líric català havia de tenir un mínim de qualitat dramàtica que òbviament

---

<sup>854</sup> . Ibid., pàg. 8

<sup>855</sup> . Sobre les simpaties aliadòfiles del Paral·lel es pot llegir el testimoni de Luís Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas "Moraguetes" i Màrius Aguilar) *Biografia del Paralelo*, op. cit., pàg. 156.

*La legió d'honor* no tenia. Literalment pensava que el fenomen de *Cançó d'amor i de guerra* pertanyia a un passat superat,

(...) La lletra de *La legió d'honor* pertany a un ordre que, fins ara, havíem cregut que estava definitivament bandejat dels nostres escenaris. Però es veu que sempre hi ha un senyor que s'entesta a fer-nos quedar malament. Ni val la pena d'esquinçar-se les vestidures. Només lamentem que un músic intel·ligent com és Martínez Valls, una empresa decidida i un estol entusiasta, col·laborin en un llibre que no admet un pitjor (...)<sup>856</sup>

El rebuig de Ramon Pei vers el fenomen és absolut. El que està clar és que el públic popular català ja és sensible en aquests moments a uns determinats estímuls emocionals que es corresponen, per bé o per mal, amb una idea de país<sup>857</sup> i d'això n'eren conscients els lletristes i els dramaturgs que escrivien per

---

<sup>856</sup>. Ramon Pei, "Una opereta i una comèdia", *Mirador*, núm. 58, 6/3/1930, pàg. 5. Ramon Pei i Desclau (Gironella, 1907 – Villalaba dels Arcs 1938), era un mestre que es va sentir atret pel periodisme. A mitjans anys trenta va viatjar a l'extrem orient i en va publicar un seguit d'articles el 1935. El 1934 ja havia publicat sobre Manxúria a la *Revista de Catalunya*. A *Mirador* hi va publicar força crítica teatral. Durant la Guerra Civil es va passar al bàndol franquista, afectat per l'assassinat del seu germà gran, Josep, els primer dies del conflicte. Va ser coautor amb Martí de Riquer de l'himne dels Requetés de la Mare de Déu de Montserrat. Va caure a la batalla de l'Ebre.

<sup>857</sup>. Una de les mostres més espectaculars de l'arrelament d'un sentiment catalanista en el públic del Paral·lel és l'anècdota sobre el baríton Pablo Gorgé, una de les estrelles de la sarsuela al Paral·lel. Tota l'oposició al règim era ben valorada per la gran majoria del públic del Paral·lel, com també era condemnada l'acció repressiva de la dictadura. El grup Bandera Negra d'Estat Català, moviment polític fundat per Macià, aconseguí uns explosius de grups d'acció anarquistes per fer saltar el tren que havia de portar el rei el 6 de juny de 1925 en un dels túnels de la costa del Garraf. Descoberta la temptativa d'atemptat, set joves, entre els quals hi havia Jaume Compte i Miquel Badia, foren detinguts. És l'esdeveniment conegut com el Complot del Garraf, que omplí pàgines senceres de la premsa de l'època. Quan, mesos més tard, arribà el moment del judici dels acusats, als teatres del Paral·lel s'instal·laren taules per recollir signatures per a l'alliberament dels detinguts. Una d'aquestes taules s'instal·là al Teatre Victòria, on cantava Pablo Gorgé, un dels barítons més famosos del moment, intèrpret de les grans sarsueles de repertori. Gorgé entrà al Victòria i se li va demanar la firma, però el cantant deixà glaçats els partidaris de l'alliberament quan els etzibà: «*Yo firmaré siempre que sea para meterlos rejas más adentro*». La frase va córrer com la pólvora per la platea, i aquell mateix dia el cantant va rebre una esbroncada tan sensacional en sortir en escena que la funció es va haver de suspendre. Però, per si això no fos ja prou extraordinari, el cas és que l'esbroncada va perseguir el cantant durant totes les tardes i vespres de funcions al Victòria, fins que es va veure obligat a demanar perdó. Una retractació que va anunciar públicament per tal de poder continuar la seva trajectòria

al teatre líric. No és només l'opinió de Pei. Jaume Passarell també entraria més endavant en el debat sobre quin havia de ser el teatre líric català amb unes opinions contundents i una bel·ligerància manifesta a l'operació que s'endegaria al Teatre Nou consistent a programar una temporada sencera de teatre líric català de nova composició de gènere a juny de l'any 1931.

El teatre d'alimentació que fins ara s'havia localitzat a l'Espanyol i feia alguna escapada escadussera al carrer de l'Hospital, s'ha estès fins al líric català.(...) És evident que hi ha coses que no poden ésser. Una d'elles és assolir que el teatre del districte cinquè es mantingui amb una certa dignitat. (...) Deu ésser l'ambient. Cosa que cau allà, cosa que s'embruta. D'aquest fet es podria deduir una teoria. Que el to del teatre es una conseqüència del lloc on es troba enclavat. Aquesta mena de teatre no seria pres seriosament al centre de la ciutat. Es clar que ens referim al líric català. Hom el consideraria una broma de mal gènere. (...) És clar que tot el que passa al Paral·lel respecte de teatre passa desapercbut, quan no és ignorat de la resta de la ciutat. Però fins a cert punt aquesta ignorància o indiferència estableix una llei d'impunitat, de la qual procuren aprofitar-se alguns autors (...) tanmateix, hom i ha col·locat un rètol respectable que enclou una responsabilitat: Teatre Líric Català. És evident que l'usdefruit d'aquest rètol obliga, al que s'ha permès d'utilitzar-lo, a certes coses: a no donar la sensació que el teatre líric català ho sigui d'analfabets. (...) seria més adequat suprimir aquest nom i posar-

---

professional a Barcelona. El dia que Gorgé va escollir per demanar perdó el teatre era ple. El seu germà, que dirigia l'orquestra, va fer el silenci, i el cantant, des de l'escenari, es va disculpar: «Perdón, lo que dije no estuvo bien y les pido disculpas», però el públic, molt enfadat encara per la seva altivesa i menyspreu, li va demanar a crits que demanés perdó de genolls, i el baríton així ho va haver de fer, en actitud suplicativa, tot explicant com s'estimava aquest país que l'havia rebut amb els braços oberts i on acabava de néixer el seu primer nét. Llavors sí, finalment va arribar la gran ovació, la reconciliació del Paral·lel amb Gorgé. L'anècdota, es recollida per Miquel Badenas en el seu llibre *El Paralelo. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona: Amarantos, 1993 pàgs., 248-251.



ni un altre, més modest i no tan comprometedor: *Espectacles Llimona*, per exemple.<sup>858</sup>

Més amunt es parlava d'una muralla que separava el Paral·lel de la resta de la ciutat i aquí es parla del Paral·lel com d'un "espai d'impunitat" del qual s'aprofitarien els mateixos autors, els mateixos creadors. *Mirador* té, a través dels seus col·laboradors, una voluntat ferma d'intervenció, d'eliminació d'aquesta "impunitat" d'afaiçonar, en definitiva, el Paral·lel al gust d'allò que es considera que hauria de ser l'espectacle popular. El que molesta és que s'usi l'adjectiu "català", per definir un teatre que es considera xaró, vulgar, estereotipat. Allò que és "català" hauria d'anar aparellat a un tipus de producció determinada o amb un determinats nivells de qualitat.

Estem parlant de títols com *La cançó de les roses* (Oliva, Lambert) o *La falç al puny* de Capdevila i Homedes amb música de Blancafort, o bé *La Veremadora* (Victor Mora, Martínez Valls). De *La falç al puny*<sup>859</sup> Passarell en va criticar la manca de consistència dramàtica en estar basada únicament en elements patriòtics que busquen exalçar els sentiments catalanistes del públic.<sup>860</sup> A parer del crític no hi pesa la literatura, ni tampoc l'argument, només la successió de quadres que tenen a veure amb la idea de la identitat catalana al voltant del pairalisme. Es tracta d'una peça arquetípica de l'imaginari de país que contenen aquestes obres que s'estrenaven al Paral·lel (febrer de 1931 al Teatre Nou), tot i que es fa ressò també del moment polític que travessa el país, molt a punt d'un canvi de règim històric que deixarà enrere la monarquia borbònica.

---

<sup>858</sup> . Jaume Passarell "Al Paral·lel / Teatre Líric", *Mirador*, num. 104, 29/1/1931, pàg. 5. Josep Llimona, actor, baríton, director de companyia i empresari, era l'emprenedor que estava al darrera de l'empresa de muntar una temporada de teatre líric al Teatre Nou del Paral·lel. Ell va ser qui va dirigir l'adaptació de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* en versió lírica, com hem ressenyat en el capítol on tractem l'impacte d'aquesta obra, però ell també fou l'ànima de la posada en escena de *Cançó d'amor i de guerra*, l'abril del 1926.

<sup>859</sup> . Rafel Homedes Mundo i Lluís Capdevila, *La falç al puny. Obra lírica en dos actes i quatre quadros*, Barcelona: Llibreria Vilella, 1931.

<sup>860</sup> . Jaume Passarell, "La falç al puny", *Mirador*, núm. 107, 19/2/1931, pàg. 5.

A la peça lírica *La falç al puny* s'explica el següent argument: som a l'any 1823 i l'acció comença en una finca de la Catalunya interior on un grup de conspiradors es conjuren en favor de la monarquia absoluta del rei Ferran VII. Liderats per en Caparrot, el servent més fidel a l'amo Salvi, la reunió nocturna toca a la fi. Quan arriba en Salvi (que arriba de passar-s'ho bé a Barcelona entre faldilles) pregunta si tothom és a punt per defensar el rei i la religió -*El mon est perdut. Ens haurem de llençar a defensar la religió i el rei.*<sup>861</sup>

A la finca arriba la colla dels segadors, som al juny. El cap de colla, Andreu, és tot un model de treballador català, canta l'ànima rebel dels segadors davant la injustícia,

ANDREU.-Olor de pagesia  
olor de rebeldia.  
Olor de lleialtat.  
Les cantaven els avis  
I avui en nostres llavis  
teniu regust de llibertat  
i eternitat!<sup>862</sup>

i es defineix seguint un arquetip netament claverià,

... L'home que al treballar canta  
fa tornar la feina santa  
i és més que mai català.<sup>863</sup>

No hi manquen els símbols potents de catalanitat com ara la figura de la muntanya de Montserrat que el text indica que ha d'aparèixer en la decoració del fons, lluny, però que és pugui reconèixer. Salvi no vol donar feina a l'Andreu per la seva anomenada com a rebel, però es fixa en la dona del jornaler, Delfina, i canvia de parer immediatament. Tornem a un motiu constant en el teatre català

---

<sup>861</sup> . Ibid., Pàg. 10.

<sup>862</sup> . Ibid., Pàg. 11.

<sup>863</sup> . Ibid., Pàg. 13.

popular: el de l'home que treu partit a la seva condició social superior per aprofitar-se d'una dona humil situada en l'entorn immediat que domina aquest home. Aquest "amo" entén la dona com una de les seves propietats, i per tant interpreta que hi té dret; en el fons parlem de l'ancestral "dret de cuixa". Delfina, però, defensa la seva dignitat davant del parany que li ha plantejat Salvi, *Guardeu-vos la vostra riquesa, jo no sóc una cosa que es vengui*.<sup>864</sup> Salvi aconsegueix empresonar a l'Andreu acusant-lo de liberal i tanca la Delfina al mas fins que l'accepti. Andreu sense pèls a la llengua defensa la seva dona,

ANDREU.-Jo sempre vinc a cercar el que és meu, el que tu l'amo, el senyor, el defensor del rei i de Déu, volies robar-me.

I més endavant,

ANDREU---...Contra l'amo que envilia  
el bon nom de l'home humil,  
contra el senyor que feria  
el nostre amor amb mà vil;  
contra tots als que a esclavatge  
l'home pobre han condemnat,  
ens revoltem amb coratge  
i amb un clam de llibertat.<sup>865</sup>

Una vegada més el referent moral de l'indret (com l'Avi Castellet de *Cançó d'amor i de guerra* que hem comentat abans) és un avi, l'avi Samuel, que pidola caritat amb un sant penjat del coll, però fa costat als humils davant els poderosos i lloa els segadors,

SAMUEL.-I es resignen a la pobresa  
i al goig de viure i treballant  
tenen l'orgull de l'honradesa  
i l'orgull d'ésser catalans

---

<sup>864</sup> . Ibid., pàg. 16.

<sup>865</sup> . Ibid., pàg. 25 i 26.

Catalunya del cel de festa  
Catalunya dels camps daurats,  
Catalunya de la ginesta,  
Catalunya dels fills honorats  
(Però) Quan us penseu tenir prou força  
per trepitjar el pobre i l'honrat,  
i torçà el que no podeu torça:  
la seva santa llibertat  
llavors s'encenen els seus cants  
i es tornen ira  
en boca dels segadors catalans.<sup>866</sup>

En el moment de l'enfrontament final la indicació didascàlica del text mana fer un fosc i en tornar la il·luminació cal escenificar el famós quadre del pintor Antoni Estruch (*Els Segadors* o *Corpus de Sang*, 1910), idealització romàntica de la revolta dels Segadors del segle XVII. La resolució és un final feliç absolutament inversemblant amb un amo que es torna bona persona gràcies a la pressió dels segadors. Els jornalers criden visca l'Andreu i l'Andreu en veure el canvi de l'amo crida “visca l'amo Salvi” mentre al fons,

la Muntanya de Montserrat, com per miracle, com per una il·lusió d'òptica, haurà anat avançant i engrandint-se. I ara, amb les últimes paraules de la cançó, ixen rere ella els quatre primers raigs de sol del dia naixent.

Tots acaben cantant

TOTS.-I a les olors de la vostra cançó  
Una nova n'hi haurem de posar:  
Olor de germanor  
I olor de llibertat  
Llibertat!

---

<sup>866</sup> . Ibid., pàg. 29.

Llibertat!

Llibertat!<sup>867</sup>

Una peça, doncs, absolutament filla del seu temps i encara més de la conjuntura d'aquells mesos previs a l'abril del 1931. Cal assenyalar, però, la identificació del malvat amb la monarquia borbònica i la religió catòlica, també la identificació d'aquestes opcions polítiques amb la depravació moral i per contra la dignificació del treball i del treballador, on es concentrarien les grans virtuts del poble català.

També són significatives les peces líriques com *L'Àliga Roja*,<sup>868</sup> amb llibre del prolífic Víctor Mora que, tot i recrear una situació històrica tan llunyana com la Rússia Tsarista de l'època dels serfs a mitjans del segle XIX, torna a reproduir moltes de les característiques d'argument i tipologia de personatges que havien estat garantia d'èxit per al públic del Paral·lel. La peça, bastant ignorada per *Mirador*,<sup>869</sup> va tenir una excel·lent acollida de públic, estrenada el 12 d'abril se'n van fer més de 50 funcions al Teatre Apolo i va rebre unes bones crítiques a la premsa, sobretot pel que fa a la inspirada partitura musical de Rafael Martínez Valls.<sup>870</sup>

L'argument torna a incidir en la injustícia de l'aristocràcia que pretén esclafar la dignitat dels homes i sobretot de les dones de condició social inferior. El comte Valanof vol aturar el matrimoni entre Aleschkia i Saviel per continuar tenint accés a la noia, a qui havia seduït de molt joveneta aprofitant-se de la seva innocència i de la pròpia posició social. Saviel acabarà matant el comte en un atac de valentia i dignitat (molt semblant a la mort de Sebastià per Manelic) i

---

<sup>867</sup>. Ibid., pàg. 34.

<sup>868</sup>. Víctor Mora, *L'Àliga Roja*, *La Escena Catalana*, 23/4/1932, Any XV, segona època, núm. 356. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1932. Estrenada al Teatre Apolo el 12 d'abril de 1932.

<sup>869</sup>. A *Mirador*, dins l'apartat de "Notes informatives" de la pàgina de "Ràdio i discos" es podia llegir la notícia de la radiació d'una selecció de fragments de la sarsuela *L'Àliga roja* de la companyia lírica de Josep Llimona a Ràdio Associació, emissió que es va fer una setmana després de l'estrena de la peça al Teatre Apolo. "Selecció de l'Àliga roja" *Mirador*, núm.168, 21/4/1932, pàg. 8. De l'estrena i de l'èxit del període d'exhibició d'aquesta sarsuela no trobem cap altra notícia ni comentari a la revista, tot i la magnífica acceptació de públic que va tenir.

<sup>870</sup>. Música y Teatros "L'Àliga Roja" *La Vanguardia*, 13/4/1932, pàg. 24.

fugint amb Aleschkia; a l'escena final els soldats enviats per prendre Saviel el deixaran marxar sense disparar els seus trets gràcies a l'oratòria d'un rodamón, un home que viatja per tot Rússia per pregonar la germanor del poble,

(...) ell va matar a l'Àlia Roja, al monstre, fill d'aquell miserable que va matar a deu dels vostres, a deu soldats indefensos i presumia encara amb el record d'aquella sang innocent. (...) no us recordeu que heu sortit del poble (...).<sup>871</sup>

### 3.2.3 La república arriba primer al Paral·lel

Es vivien moments d'exaltació catalanista i també d'un abrandat republicanisme. El Paral·lel era un termòmetre que manifestava a peu de carrer i dalt l'escenari la temperatura política i social del país.<sup>872</sup> Per aquesta raó, a mitjans de 1930, no ens ha d'estranyar que s'hi estrenin obres de teatre que manifesten l'atmosfera política del moment que està relacionada amb la sensació generalitzada de la fi de la monarquia i dels equilibris polítics que hi donaven suport (acabem de veure l'exemple de la peça lírica *La falç al puny*). Com és sabut, la monarquia d'Alfons XIII s'havia agafat a la Dictadura de Primo de Rivera com a una taula de salvació en el context del desastre de la guerra del Marroc i la inestabilitat política derivada del conflicte social. La fi de la dictadura col·locava la monarquia en situació terminal, i en conseqüència, l'adveniment d'un règim republicà, anhelat per amplis sectors socials populars catalans des de feia dècades, es tradueix en la posada en escena d'un seguit de peces teatrals que prediuen aquest moment, que promocionen el canvi i que es fan ressò d'aquesta flaire d'aire nou que prendrà cos polític el 14 d'abril de 1931.

---

<sup>871</sup> . Víctor Mora, *L'Àliga Roja*, op .cit., pàg. 27.

<sup>872</sup> . Al voltant d'aquesta idea està escrit el capítol d'Eduard Molner, "Mítting i barricada" del llibre d'Eduard Molner i Xavier Albertí, *Carrer i escena*, op.cit., pàgs. 72-127.

És en aquesta clau que cal entendre l'estrena al Talia d'*Els Prínceps caiguts* del polític Marcel·lí Domingo. Una altra vegada el crític Ramon Pei,<sup>873</sup> però aquí en un to molt més descriptiu, parla de l'obra de Domingo de la qual en subratlla la tesi netament pro republicana. Ambientada a París, l'obra parla de l'aristocràcia russa exiliada incapaç de moure un dit per treballar. El paral·lelisme amb la situació espanyola es clarament deduïble. L'obra reflecteix tot un canvi d'època: de fet, és expressió de l'hegemonia de valors republicans que va precedir la mateixa proclamació de la república. Els teatres del Paral·lel van ser agents actius en la formació d'aquests valors, no només en aquest moment d'imminència de l'esdeveniment polític que provocaria el canvi de règim a l'estat espanyol, sinó des de feia molts anys.

Per això es pot dir que Domingo estrena al Paral·lel perquè sap que allà el seu missatge serà entès i ben rebut. En aquest sentit és important assenyalar que la peça de Domingo s'afegeix a una nodrida tradició del teatre popular (no només polític, sinó també comercial) que defensa els valors republicans en la que podríem situar obres com *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, de Josep Amich i Bert, Amichatis i Gastó Màntua, però també moltes altres peces que no només idealitzen l'arribada de la república sinó que també denuncien la decrepitud i la corrupció del règim de la Restauració.<sup>874</sup> L'obra de Domingo coincideix en les dates amb *La ciudad* d'Ángel Pestaña al Teatre Circ Barcelonès, una peça que també fa palès el malestar social que mena a un canvi de règim en sentit democràtic.<sup>875</sup> La “febrada” de republicanisme continuarà amb produccions com *¡Galán! Los mártires de la República*<sup>876</sup> (Apolo), o bé *A*

---

<sup>873</sup>. Ramon Pei “Les estrenes. Talia: *Els prínceps caiguts* de Marcel·lí Domingo. Novetats: Tant se val! Tragicomèdia d'Avel·lí Artís”. *Mirador*, núm. 67, 8/5/1930, pag. 5.

<sup>874</sup>. Recordem aquei una revista de 1899 *Madrid, Barcelona, Valencia*, de Joaquim Montero que hem analitzat en el punt d'aquest estudi dedicat a la revista.

<sup>875</sup>. Ramon Pei “Ángel Pestaña al teatre”, *Mirador*, núm. 68, 15/5/1930, pag. 5. L'autor de l'article compara les dues obres d'autors “esquerranistes” i conclou que en parlar en ambdós casos de gent inadaptada (Pestaña la gent del camp que no pot viure a la ciutat, Domingo l'aristocràcia que és incapaç de treballar) considera que parlen de conflictes “molt més humans que socials” i d'aquesta manera se situen al mateix nivell que els autors “burgesos”.

<sup>876</sup>. Aquesta obra és creació de l'actor Rafael Tubau del Castillo (Barcelona, 1893-?). Vegeu-ne un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 688.

*l'arma a l'arma, fills del poble*, d'Alfons Roure posada en escena per la companyia de Santpere el mes de setembre del mateix 1930.<sup>877</sup>

L'argument d'*A l'arma a l'arma, fills del poble*, un sainet, és molt adient als temps que es vivien a la Barcelona d'aquell moment: dos joves s'estimen i es volen casar, però el pare de la noia és botiguer catòlic acèrrim i no vol tenir cap tipus de tracte amb "comunistes", mentre que el pare del noi és un republicà exaltat que té un bar i una pianola i l'aprofita per esbravar les seves filiacions fent sonar sovint *L'himne de Riego*. El pare conservador vol casar la seva filla amb el fill de la cansaladera, que és liró. Cada vegada que el taverner republicà fa sonar l'himne, el botiguer conservador surt al carrer i s'organitzen unes discussions abandades que el mateix veïnat atia per tal d'entretenir-se. Les mares dels nois, però, són de signe polític oposats als seus marits respectius, la dona del botiguer és republicana, la del taverner catòlica. Se segueixen estratègies per part dels pares i les mares dels nois no massa netes i ben embolicades que deriven, però, en un final feliç, en el qual els estimats acaben casats i fins i tot amb el botiguer cantant *L'himne de Riego* dalt d'una cadira a ple pulmó. L'obra interpretada per Josep Santpere i Lluís Zanón, pesos pesants del teatre popular català, era una peça de gran consum, òbviament menyspreada per els col·laboradors de *Mirador* com Passarell: *L'obra, conjunt és un d'un xaronisme inefable (...) L'autor de l'obra deia a un amic seu: "Quan pugui viure de renda, escriure teatre honrat." Cal doncs esperar el dia de l'emancipació de l'autor*".<sup>878</sup> El col·laborador també fa referència al component de gènere que tenen les escenes de carrer, *Si en comptes de ser un sainet fos un drama passaria a l'interior d'una casa*.<sup>879</sup> L'escenificació del carrer, tal i com, comentem més endavant, despertava sinó prevencions, directament rebuig per part dels col·laboradors de *Mirador*.

---

<sup>877</sup>. Jaume Passarell "Les estrenes. A l'arma a l'arma, fills del poble! Sainet d'Alfons Roure al Teatre Espanyol". *Mirador*, núm. 87, 25/9/1930, pàg. 5. Passarell s'entreté a explicar-nos l'argument de la peça en el seu article,

<sup>878</sup>. Jaume Passarell "Les estrenes. A l'arma a l'arma, fills del poble! Sainet d'Alfons Roure al Teatre Espanyol". *Mirador*, núm. 87, 25/9/1930, pàg. 5.

<sup>879</sup>. *Ibid.*, pàg. 5



Aquí ens interessa veure quina es la posició dels col·laboradors de la revista *Mirador* davant d'aquest allau d'escena popular que reflecteix empatia envers el que s'està vivint en aquells moments. Doncs bé, resulta molt revelador l'article signat pel mateix Ramon Pei al costat de la crítica a la peça de Domingo. L'article titulat "Escenes de carrer i escenes de família" defensa que els conflictes essencials del teatre han de tenir lloc en la *intimitat dels departaments familiars*,<sup>880</sup> literalment. Creu necessari expressar aquesta opinió arran de l'estrena de diverses obres on el protagonisme és al carrer. Tal vegada és per això que els autors d'esquerres, tot i tenir voluntat de discurs polític i social, paradoxalment, situen el conflicte a nivell privat,<sup>881</sup> com si fossin autors burgesos. Nosaltres però des de la distància hi podem veure tot un posicionament ideològic al voltant de la negació de protagonisme a l'espai públic per part de Pei: allò que és realment important no és versemblant que s'esdevingui al carrer. Quan el carrer apareix en una obra ha de ser per posar una nota de color, ràpida, anecdòtica i, en el fons, intranscendent.

El tema del carrer i el seu llenguatge és important per als intel·lectuals que s'apleguen a *Mirador*. És un temps en què la literatura està assajant una llengua nova, o renovada, a partir de la normativa fabriana, i que, en conseqüència, cerca les seves capacitats expressives (o reproductives de la realitat) en el camp de la narrativa i també en el camp teatral. Un català que des del segle XIX ha demostrat la seva solvència poètica, cerca, des de les primeres dècades del segle XX la possibilitat de convertir-se en vehicle de la cultura de masses. Gairebé no cal dir que el Paral·lel serà un laboratori gegantí d'experimentació d'aquesta llengua i que els dramaturgs que s'hi guanyaran la vida optaran sempre per intentar reproduir la realitat del carrer, especialment en aquells gèneres dramàtics que tenen voluntat de realisme, abans que seguir fidels a les noves normatives.<sup>882</sup>

---

<sup>880</sup> . Ramon Pei "Escenes de carrer i escenes de família". *Mirador*, núm. 67, 8/5/1930, pag. 5.

<sup>881</sup> . Ramon Pei "Ángel Pestaña al teatre", *op. cit.*

<sup>882</sup> . Recordem que la publicació de la gramàtica catalana de Pompeu Fabra és del 1918, data de les primeres obres del gènere dramàtic que hem convingut en anomenar Drama realista del Districte V, amb peces com *Les dones de tothom*, de Josep Amich i Bert, Amichatis, estrenada al Teatre Nou del Paral·lel, el novembre de 1918.

En aquesta direcció el juny de 1930 Domènec Guansé<sup>883</sup> firmava un interessant article sobre el llenguatge teatral, no sabem si arran del debat obert per Pei sobre la “localització de les escenes de teatre”. Guansé defensa un llenguatge que reculli el *pintoresquisme*, la intencionalitat i la gràcia del llenguatge dels barris “suspectes”, però que no opti per la transcripció de vulgarismes (llenguatge brut, insults, etc.) i de grolleria que porten a terme “els nostres sainetistes”. Advoca per la manipulació per la via de l’artifici per casar la llengua literària amb la llengua escènica. L’article és una càrrega de profunditat envers a la literatura dramàtica escrita des de la voluntat de reflectir el carrer, ambientada o no en el Districte V, que sovint s’escenificava als teatres del Paral·lel. El combat contra la vulgaritat del llenguatge català en escena no és nou, venia de lluny i va tenir un dels seus períodes més punyents en ocasió de l’inici del període més gloriós del vodevil de la mà d’artistes com l’Elena Jordi i el Josep Santpere,<sup>884</sup> com ja hem vist en el punt on tractem aquest gènere. No s’entén que en català es pugui expressar teatralment una classe social que evidentment no empra el llenguatge de les classes benestants. Podem veure d’aquesta manera com el que es va traslladant de generació en generació no és una mirada crítica sobre la qualitat artística del teatre del Paral·lel. Va més enllà

---

<sup>883</sup> . Domènec Guansé (Tarragona, 1894-Barcelona, 1978). Col·laborà assíduament al *Diario de Tarragona*. El 1924 es va instal·lar a Barcelona i es professionalitzà en les lletres, esdevingué crític de llibres a la *Revista de Catalunya*, a *D’Aci i d’Allà* i a *Mirador* i redactor i crític de teatre a *La Publicitat* i *La Nau*. De teatre també en va parlar sovint a *Mirador* i també de literatura, en total trenta-quatre articles entre el 1929 i el 1936. A banda de la seva tasca periodística, abans de marxar a l’exili el 1939 ja havia confegit una trajectòria significativa com a narrador: *La clínica de Psiquis* (1926); *La Venus de la careta* (1927); *Com vaig assassinar Georgina* (1930); *Les cadenes d’Eva* (1932), i *Una nit* (1935). Moltes d’aquestes novel·les fan anàlisi de la psicologia femenina. També publicà teatre *Volia ser feliç* (1934); i *Una noia és per a un rei* (1937). S’exilia a França on formà part del grup refugiat a Roissy-en-Brie, però el mateix 1939 continuà exili a Xile. Residí a Santiago de Xile fins el 1963 on fou un home molt actiu, sobretot des del Centre Català i a través de la revista *Germanor*. Publicà *Retrats literaris* (1947), reeditada i corregida el 1966 amb el títol *Abans d’ara*, que conté semblances de vint-i-vuit escriptors. Establert de nou a Barcelona publicà retrats literaris al voltant de figures cabdals de la cultura catalana, *Pompeu Fabra* (1964), *Margarita Xirgu* (1963) i *Josep Anselm Clavé, apòstol, agitador i artista* (1966) entre d’altres. Bona part del seu treball com a crític literari ha estat recollit a *De Maragall a l’exili. Assaigs de crítica literària* (1994) i els seus articles a *La Publicitat* durant la Guerra Civil han estat recopilats a *La revolució cívica* (2008). Guansé és un crític amb una mirada severa sobre el teatre català, una mirada en què sobretot pesa l’element literari i lingüístic de l’espectacle teatral.

<sup>884</sup> . Francesc Curet citat a Josep Cunill *Elena Jordi. Una reina berguedana a la cort del Paral·lel. op. cit.*, pàg 69.

i ateny la possibilitat d'una manifestació escènica aliena a un determinat patró dins dels límits del qual s'hauria de moure el teatre català i sobretot el teatre en català. En el fons hi ha una determinada realitat social catalana que no es vol veure damunt de l'escenari, ni s'accepten els seus codis de representació.<sup>885</sup>

### 3.2.4 Cosmopolitisme contra costumisme

El tema del llenguatge és important, però de fet és un element més d'un model que es proposa d'entreteniment escènic, que ve molt influït pels paradigmes de l'espectacle per al gran públic configurat en altres cultures de la representació, com l'anglosaxona per exemple. En ocasió de l'Exposició de 1929 es va oferir una temporada d'espectacles al recinte firal de Montjuïc on es van poder veure, entre altres muntatges, music-halls d'importació. No cal dir que

---

<sup>885</sup>. Domènec Guansé “El llenguatge a l'escena” *Mirador*, núm. 71, 5/6/1930, pàg. 5. Val la pena de fer la cita llarga perquè Guansé no s'està d'expressar la seva opinió fins gairebé el nivell del manifest, “(...)I bé: cal pensar que al teatre un hom hi va per alguna cosa més que per sentir vulgaritats o banalitats sense gràcia; i molt menys encara, per recollir detritus de llenguatge. El llenguatge teatral és, abans que altra cosa, el llenguatge del cor i de l'esperit, del sentiment i de la intel·ligència. Potser el millor bé que podria fer-se al nostre teatre, és fer-lo renunciar a tot aquest infra-realisme i la banalitat d'un naturalisme sense justificants. Aleshores tindriem, entre altres guanys, que el teatre, en lloc d'ésser com és avui encara en gran part per al públic una mena de Babel confusionària, esdevindria—que prou falta ens fa!—una escola de bon gust i d'elegància idiomàtica.” Més endavant, el setembre del mateix 1930, el mateix Guansé lloava l'experiència de la instal·lació per espai d'un mes de la companyia de Josep Santpere al Teatre Barcelona de la Rambla de Catalunya. La temporada va ser un èxit i Guansé afirmava (...) *El Teatre català, però, no arribarà a un estat florent, fins el dia que, per assistir-hi, no calgui ser catalanista ni tan solament català.* (...) *Mirador*, núm. 85, 11/9/1930, pàg. 5. Així doncs es defensa un teatre d'entreteniment com a fet normalitzador i es defensa la multiplicitat d'expressions i manifestacions de l'escena catalana. Tot plegat però és difícil de casar amb la idea (*noucentista*) del teatre com “una escola de bon gust i d'elegància idiomàtica”. Les posicions de Guansé i de Curet abans de Guansé no són massa lluny de les de Miquel Poal-Aregall el 1919 (autor que anys després seria un dramaturg mal tractat per la crítica de *Mirador*, per l'estrena d'obres com *La Gloriosa*, un èxit al teatre Apolo), arran de l'eclosió del cuplet català, “El nostre poble, que escoltava amb indiferència el seguit de cuplets castellans grollers de lletra i poca-soltes de música, s'ha entusiasmat amb el cuplet català àgil i maliciós. És per això que pot dir-se avui que el cuplet català té la vida assegurada. Cal, però, que tinguin enteniment els que vulguin conrear aquest art. Que pensin que no és fàcil triomfar-hi. I que pensin que temps a venir, si el nostre cuplet s'abarraganava, ells en foren responsables. I no fora petita la responsabilitat d'haver contribuït a escampar lletres i tonades que evidentment servirien per a envilir el nostre poble.” Miquel Poal Aregall, dins *El cuplet català*, Barcelona: Bonavia, 1919.

els col·laboradors de *Mirador* no van perdre l'ocasió de veure propostes que ràpidament es posaven d'exemple d'allò que havia de ser o no ser la revista catalana. El music-hall del London Pavillon *Wake up and Dream* del productor britànic Charles B. Cochran era posat com exemple per part de Joan Tomàs d'empresari amb un gust exquisit, tant pel que fa a la revista com a d'altres gèneres. Com hem apuntat més amunt, arran de les revistes *negres*, basades en el jazz com *Tip-Toes* o *Luisiana*, els col·laboradors de *Mirador*, tant els especialistes Tomàs i Gasch, com els francitiradors ocasionals en temes d'espectacle com Planes serien un acèrrims defensors de les revistes internacionals, fent gala d'un cosmopolitisme convertit en dogma de fe.<sup>886</sup>

L'exemple de Cochran seria utilitzat més endavant per Sebastià Gasch a l'article "Les revistes" per defensar la simplicitat i la senzillesa de la nuesa del cos. Ataca els productors nostrats, especialment la revista *Venus Genitrix*, continuadora de *Cleopatra*, ambdues de Manuel Sagrañes, pel seu decorativisme, per la seva ornamentació excessiva, per les lluentors i els decorats barrocs. Del musical de Charles B. Cochran se'n destaquen l'austeritat i la senzillesa de les formes.<sup>887</sup>

---

<sup>886</sup>. Joan Tomàs escriu una semblança del productor britànic que esdevé tot un manifest sobre el music-hall ideal i on subratlla la cultura artística de Cochran i el seu gust per a la innovació constant i el contraposa als models francesos originats en el Folies Bergère, "(...) que ens han donat un music-hall sense ànima, enfarfegat, monòton i bo només per als pagesos (...)". *Mirador*, núm. 70, 29/5/1930, pàg. 5. Si això pensava Tomàs del Folies que és el que pensaria de les revistes del Paral·lel de l'estigmatitzat Sagrañes! Charles B. Cochran és una figura històrica de l'espectacle londinenc i la seva figura mereix un apartat en el Victoria & Albert Museum i també en la seva web, on es subratlla la seva capacitat de nedar simultàniament a les aigües de l'espectacle popular i el teatre més exigent, *Cochran made no snobbish distinctions between culture and popular entertainment. As manager of several London theatres, he produced plays by Pirandello, Eugene O'Neill and Sean O'Casey. He established cabaret at the Trocadero. He loved Spanish dance and brought the great Argentina to London. He backed Diaghilev's 1920 London season and lost a fortune. He was a governor and member of the council of the Shakespeare Memorial Theatre in Stratford-upon-Avon. His press-cutting books, in the V&A collections, run to over 140 volumes and even so do not cover every one of his productions.* Vegeu si us plau la pàgina web del Victoria & Albert Museum <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/theatrical-revue/> (enllaç consultat el 25/4/2017). La seva figura recorda la de Salvador Vilaregut que hem comentat més amunt arran de les seves col·laboracions amb Elena Jordi.

<sup>887</sup>. La revista *Wake up and Dream* muntatge de Charles B. Cochran amb llibret de John Hastings Turner i música de Cole Porter es va oferir al Palau de Projeccions del recinte firal de Montjuïc entre el 28 de maig i el 8 de juny de 1930 dins d'un programa de grans revistes que

Una ampliació d'aquesta opinió es produiria una setmana més tard. En un article que constitueix tot un manifest sobre com entén l'escena Gasch als anys trenta, "Els sketches", defensa la modernitat del music-hall i entén el teatre com l'escena d'ahir. Al fons d'aquesta reflexió la poderosa influència del cinema, que en aquest anys, precisament, feia el decisiu salt tecnològic de la introducció del so.<sup>888</sup>El cinema sonor esdevé l'espectacle popular hegemònic al món a partir

---

aprofitava la inèrcia de les inversions dels programes d'activitats de l'Exposició internacional de 1929. Les entrades de platea entre 15 i 8 pessetes i les tribunes de sis entrades a 75 pessetes, l'entrada més barata per veure l'espectacle era de 4 pessetes (darreres files de l'amfiteatre). Si ho comparem amb la pesseta que costava la butaca de platea de l'Espanyol o altres teatres del Paral·lel en aquella temporada ens podem fer una idea de l'exclusivitat dels preus de la revista de Cochran. Certament era un dels millors music-halls que es podien veure en l'escena internacional, amb artistes i números de primer nivell del Broadway i West End de l'època com Dunstan Hart, Betty Shale o Jack Minster. El compositor Cole Porter, ja era en aquells moments un dels més famosos del món, i Cochran li havia encarregat la partitura de la revista que es va estrenar el 27 de març de 1929 al London Pavilion i va fer 263 representacions (Vegeu si us plau William McBrien, *Cole Porter* Barcelona: Alba editorial, 1999, pàgs. 174-179). Sebastià Gasch comparava tot això amb produccions de revista de Manuel Sagrañes, com *Venus Genitrix*, a les quals el públic del Paral·lel encara no havia girat l'esquena (ho proven les llargues permanències en cartellera), malgrat els esforços dels col·laboradors de *Mirador*. Aquest és el sentit de l'article "Les revistes" *Mirador* núm. 92, 30/10/1930, pàg. 5.

<sup>888</sup>. Podríem acudir a nombroses històries del cinema per descriure l'etapa d'or que s'obre per al cinema amb la invenció del sonor. Román Gubern en la seva *Historia del cine*, (Barcelona: Lumen, 2006), fa un acurat retrat de l'impacte del cinema sonor en les principals cinematografies nacionals del període, com la nord-americana, l'alemanya o la francesa. Abans d'entrar en les particularitats de cada país assegura que (...) *La implantación del cine sonoro duplicó en poco tiempo el número de espectadores cinematográficos e introdujo cambios revolucionarios en la técnica y en la expresión cinematográfica* (...) (pàg. 196) i més endavant afegeix, *A finales de 1930 el cine sonoro se había generalizado en todo el mundo y se estaba superando el sarampión de las comedias y revistas musicales filmadas* (pàg., 200). Però quins són aquests canvis expressius?, *El adevinamiento del sonoro supuso un duro golpe a la estética del cine-montaje, al permitir una gran economía de planos, eliminando las abundantes imágenes explicativas y metafóricas del lenguaje visual mudo y facilitando, además, representar porciones de la realidad que estuvieran fuera del encuadre por la única presencia de su sonido (sonido en off), como el ejemplo citado de Broadway Melody. Como consecuencia de todo ello se redujo considerablemente el número de planos de las películas y aumentó la longitud de los mismos, que pasó a depender de un elemento de duración concreta hasta entonces desconocido: el diálogo de los actores* (pàg. 199-200). Alguns dels primers èxits del sonor com *El desfile del amor* (*The love parade*, 1929), d'Ernst Lubitsch, *Aplauso* (*Applause*, 1929) de Robert Mamoulian, *El àngel azul* (*Der blaue Engel*, 1930) de Josef von Sternberg, o *Aleluya* (*Allelujah*, 1930) de King Vidor serien molt celebrades pels col·laboradors de *Mirador* que en saben apreciar el caràcter innovador de la seva narrativa visual, transformada per l'aportació del so. Homes com Gasch entenen que l'escena en viu dirigida al gran públic forçosament ha d'encarar el nou desafiament que planteja la pantalla amb propostes que com a mínim n'incorporin el dinamisme visual. L'impacte del cinema sonor és tan important en la cartellera barcelonina de

dels anys trenta, una preeminència que serà indiscutible durant dècades fins a la popularització de la televisió. Però, dins l'oferta de cinema, el cinema nord-americà, el seu ritme narratiu, comença a esdevenir la marca fonamental de la cultura visual occidental. Gasch aplica un gust estètic d'excel·lència pel que fa a espectacles com el flamenc, basat en el llegat visual de l'avantguarda (aquest és el sentit del seu recolzament a figures com el ballaor Escudero), però en traslladar aquestes preferències formals a espectacles de producció més complexa com el music-hall, incorpora a més, la tirada vers el cinema (nord-americà) i el seu dinamisme narratiu:

(...)Teatre i music-hall. Heus ací dos antípodes. El teatre és la lògica. El music-hall, l'arbitrarietat. El teatre és el realisme. El music-hall, la ficció. El teatre és el previst, és l'esperat. El music-hall, la sorpresa, l'inesperat. El teatre és l'ahir. El music-hall, l'avui. René Bizet esperà del music-hall l'alliberació tan desitjada de les velles fórmules teatrals. Afirmar que el music-hall salvarà el teatre. El teatre és la lentitud, l'acció que es desenrotlla pausadament, els entreactes interminables. El teatre és el ritme lent! El music-hall, per contra, és el ritme trepidant. És el gènere que ha inventat l'intermediari per aconseguir que l'acció no decaigui un sol instant. El music-hall és el reflex més autèntic, amb el cinema, del dinamisme actual. (...) <sup>889</sup>

Aquesta estètica del "geometrisme", del ritme "trepidant" no és aliena a les revolucions visuals de les avantguardes pictòriques que Gasch coneixia tan bé i de fet se'n farà ressò el cinema musical nord-americà dels anys trenta, del qual els col·laboradors de *Mirador* en seran grans consumidors. És un signe del temps que tindrà diferents usos. La massa enquadrada funcionant d'una manera disciplinada (la desfilada al carrer) té el correlat a l'escena amb el paper de les *girls* que, en pel·lícules com *La calle 42 (42nd street, 1933)* de Lloyd Bacon,

---

l'espectacle popular que més endavant li dediquem un punt sencer, "La pantalla sona, el teatre tanca".

<sup>889</sup>. Sebastià Gasch, "Els sketches" *Mirador*, núm. 93, 6/11/1930, pàg. 5.

arriben a funcionar com una mena de força de xoc. Aquesta disciplina és la que reclama Gasch i la que troba a faltar a les produccions del Paral·lel: les *girls*, són un instrument fonamental. Les cames de les girls i els seus moviments conjuntats “implacables” geomètrics.<sup>890</sup> No estem massa lluny de l’estètica proposada ens aquells mateixos anys pels règims totalitaris, en la qual l’individu esdevé component d’una massa disciplinada que actua a l’uníson.<sup>891</sup> Més endavant tractarem específicament la recepció d’aquest cinema, i concretament el seu impacte en els col·laboradors de *Mirador*.

Tanmateix Jaume Passarell, que pel que fa al gènere del vodevil demana el seguiment d’una saludable influència francesa, en la revista o music-hall aconsellarà un retorn als orígens de l’espectacle musical espanyol. Passarell demanarà revistes basades en el pintoresquisme de les sarsueles espanyoles amb tipus i formes locals (d’arrel madrilenya),

Per bé que pugui semblar paradoxal, les revues Sugrañesques eren pairals i nostrades; i hi havia el perill –que no cal remarcar– d’anar a parar a posar els pastorets, la Passió o el teatre per a infants al marc de la Revue (...) L’ensenyança més gran que es desprendria d’aquest experiment (Passarell fa referència a la reposició de *La Granvia*) podria consistir a demostrar que el problema de la revista ho és de gràcia, d’enginy i de picardia (...) Que no caldria apel·lar, com s’ha fet fins ara, als exotismes (...) Avui la revista no existeix, ha desaparegut per un allau de ridícul, de grotesc i de vulgarisme, *Venus Genitrix!* (...) I justament ara seria el moment oportú de reposar *La Granvia*. Hom podria adonar-se de molts errors comesos, que fins ara han passat desapercibuts. Del reconeixement dels errors comesos pot sortir-ne una possible rectificació. I probablement es podria trobar el camí a seguir. (...) <sup>892</sup>

---

<sup>890</sup> . Sebastià Gasch, “Les girls” *Mirador*, núm. 94, 13/11/1930, pàg. 5.

<sup>891</sup> . Vegeu si us plau la pel·lícula documental *El triomf de la voluntat (Triumph des Willens)* de Leni Riefenstahl, 1935.

<sup>892</sup> . Jaume Passarell, “De la revista” *Mirador*, 1/1/1931, núm. 100, pàg. 5.

Com hem anat veient fins ara, Jaume Passarell, en aquells moments un home de quaranta anys que es passejava pel Paral·lel des de l'adolescència, se sentia amb el dret de pontificar a tort i dret sobre el que havien d'oferir els teatres d'aquesta avinguda, ja fos en el gènere de la revista, el teatre líric, o bé en el del teatre còmic (sainet o vodevil), amb opinions contundents expressades amb vehemència i sense embuts, eufemismes o subterfugis. Ras i curt defensa un altre tipus d'escena popular i d'entreteniment i ataca el que considera una decadència general de l'espectacle al Paral·lel. No accepta en cap cas que la raó del gustos majoritaris del públic que s'hi congrega hagin de condicionar l'oferta, defensa per contra que cal una opció per la qualitat interpretativa dels actors i una exigència de textos teatrals, com explicàvem més amunt, de procedència francesa.

hi ha hagut temporada que ha calgut defensar-la a base de teatre de districte cinquè, més o menys realista, i de sainets. D'uns quants ençà, els èxits grossos dels teatres de vodevil han estat obtinguts amb obres de l'Amichatis i els sub-sainets d'en Roure, les quals no són vodevils. Aquesta paradoxa té un sentit molt clar. En dir que el públic ho vol així fa l'efecte que se surt al pas d'un possible retret. I de passada, carregar a gratcient el mort al públic d'una culpa que és exclusiva dels actors, partidaris del mínim esforç, és més còmode, en efecte, sortir a escena a fer el beneit que haver d'estudiar i interpretar dignament un tipus — i de certs autors de Paral·lel els quals — Déu hi faci més que nosaltres — es defensen com poden, perquè no poden fer altrament. La manca de visió dels que porten el cap acaba d'arrodonir aquest conjunt lamentable.<sup>893</sup>

Més endavant defensarà una peça d'Enric Lluelles programada a l'Espanyol contra les habituals obres de Santpere. És obvi l'intent d'imposar un cànon que era contrari als gustos majoritaris del Paral·lel. Ataca les raons esbossades per part de bona part del públic,

---

<sup>893</sup> . Jaume Passarell, "La degeneració del vodevil" *Mirador*, 27/11/1930, núm. 95, pàg. 5.



Que en aquest teatre el públic vol veure-hi vodevil, que en aquest cas vol dir en Santpere en calçotets, fent bots dalt de l'escena i els altres actors seguint el seu exemple. S'hi han acostumat, sistemàticament, i té raó de voler-ho. Hom s'explica perfectament doncs que li vingui a repèl una comèdia amb cara i ulls.<sup>894</sup>

L'opinió d'Andreu Avel·lí Artís no difereix gaire de la de Passarell. La cita que encapçala aquest bloc és prou explícita<sup>895</sup>. El Paral·lel es considera un món a banda i no es permesa la consideració de l'escena que s'hi fa com a fet de cultura. Aquesta projecció de l'ideal que hauria de ser i no és el públic barceloní i català conforma el judici sobre la problemàtica de la manca de públic del teatre català, *Cal només arribar a la formació d'un nucli de gent culta, interiorment treballada i molt exigent; una minoria un xic nombrosa, suficient per a produir, cria i mimar l'autor somniat.*<sup>896</sup> Tots aquest autors s'emmirallen amb l'exemple europeu, però òbviament l'estructura social catalana no és la mateixa que la francesa o l'anglesa. Hi ha una minoria culta, certament, però clarament insuficient per bastir una indústria de l'espectacle, del nivell i ambició artística que voldrien els col·laboradors de *Mirador*, que en pugui dependre.

És evident que la companyia de Josep Santpere es faria un fart de fer provatures que consistien en la posada en escena de peces allunyades dels seus repertoris habituals, amb la intenció, podem deduir, d'anar a cercar nous públics, o públics diferents dels de sempre davant l'entrada a una etapa d'incertesa entre l'oferta del Paral·lel i la seva demanda. En aquestes provatures es faran esforços per oferir peces d'un nivell intel·lectual i una ambició artística molt més elevades. Era el cas d'*Ocells de guerra*, adaptació de *L'équipage* (1923), la

---

<sup>894</sup>. Jaume Passarell, "Tres milions són poca cosa. Farsa melodramàtica d'Enric Lluelles a l'Espanyol" *Mirador*, 27/11/1930, núm. 95, pàg. 5.

<sup>895</sup>. Andreu Avel·lí Artís i Tomàs, *op. cit.* Repetim aquí les frases d'Artís i Tomàs per la seva contundència, són cruelment gràfiques, "Hem fet cap al Paral·lel ¿Es que algú gosarà aplicar la denominació de teatre popular a la generalitat de les obres que es representen damunt les taules dels seus teatres? No. Per al públic barrejat que acut a presenciar-les, l'escena no és sinó la continuació de la broma de la penya del cafè i de la conversa del carrer, plagada de mots gruixuts i gestos equívocs"

<sup>896</sup>. *Ibid.*

novel·la de Joseph Kessel basada en la seva experiència d'aviador en la Primera Guerra Mundial. Però aquest esforç serà menystingut per el mateix Passarell:

Els actors (Santpere entre ells, amb la seva cia.?) la juguen amb un cert to, contra el seu costum. (...) No ha tingut l'èxit que semblava, per la senzilla raó que al Paral·lel no estan per guerres ni per catàstrofes.<sup>897</sup>

El que de debò generava indústria no agradava els crítics i col·laboradors de *Mirador*. Per exemple, *Bernat Xinxola*<sup>898</sup> un sàinet d'Alfons Roure estrenat per la companyia de Santpere el mes de març de 1931. Amb aquesta peça Roure, convertit en un subministrador de textos per a la companyia de Josep Santpere, intentava repetir elements que havien assegurat l'èxit al Paral·lel com per exemple l'ambientació de les obres en períodes històrics d'insurgència contra l'autoritarisme d'origen espanyol. És el cas de *Baixant de la Font del Gat*, l'obra de Josep Amich i Bert (Amichatis) i Gastó A Màntua que, des del seu èxit esclatant el 1922, es va convertir en una mena de model a seguir en molts aspectes; *Bernat Xinxola* era un sàinet però també estava ambientat en la revolta contra Espartero, que pel que sembla havia deixat una petja molt profunda entre les classes populars catalanes.

Ambientada en els bullangues contra la dictadura d'Espartero, *Bernat Xinxola* (Josep Santpere) és un fuster lliurat a la causa del poble, solidari amb els veïns, benefactor amb tots aquells necessitats d'auxili i disposat també a liderar les lluites contra la injustícia i la tirania del poder absolut que vol dominar Barcelona. La seva dona Tana (Montserrat Faura) li recrimina el fet de no aprofitar-se del seu ascendent per obtenir l'alcaldia. Eudald (Ferran Capdevila) el seu fill, admira el seu pare. Malgrat tot Tana és expressió d'una població que fa costat de totes totes als revoltats –*no n'hi ha prou de quatre crits i quatre barricades S'ha de fer més. S'ha de fer la revolució*<sup>899</sup>– i el seu fill

---

<sup>897</sup> . Jaume Passarell, "Mirador teatral" *Mirador*, 16/4/1931, núm. 115, pàg. 5.

<sup>898</sup> . Alfons Roure, *Bernat Xinxola*, dins: *La Escena Catalana*, Any XIV (segona època) núm. 337, 18/4/1931. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1931. Estrenada al teatre Espanyol l'11/3/1931.

<sup>899</sup> . Alfons Roure, *Bernat Xinxola*, *op. cit.* Pàg. 5.

Eudald expressió de la prudència del petit menestral – *Els menestrals honrats no hem de barrejar-nos-hi per a res en la política. Que cridin i baldregin els que hi suquin. Nosaltres no tenim més obligació que la de defensar el nostre pa de cada dia i prou*<sup>900</sup>. Aurora, acollida per Xinxola quan els seus pares varen ser afusellats per liberals, no entén la passivitat de l'Eudald. Xinxola és prudent davant la revolta –(...) *el primer ideal que deu tenir un menestral, és el de conservar la pell i anar pujant la família.*<sup>901</sup> Però al final del primer acte els esdeveniments es precipiten: Xinxola és nomenat membre de la junta revolucionària a instàncies de la seva dona i Eudald per demostrar a l'Aurora de què és capaç s'enfronta a pit descobert als soldats i els fa fugir. La decoració de l'acte segon és una reproducció de la plaça del Padró (el públic del Paral·lel agraa les reproduccions realistes de carrers i places dels diferents barris del que avui és conegut com Ciutat Vella i llavors corresponia al Districte V). A l'acte tercer Eudald ja ha demostrat que és un home valent en una altra ocasió, defensant la caixa dels diners que la junta revolucionària havia confiat a Bernat Xinxola, el seu pare. Eudald explica el moment de tornar la caixa al president de la Diputació (l'autoritat restaurada pel poder de les armes d'Espartero),

Al sentir això de lladres, no vaig poder contenir-me més (...) De quins menestrals parlen, senyors? – vaig fer- No serà pas dels de Barcelona, perquè aquests són tan honrats com els que més (...) I aquesta satisfacció, mare, d'haver fet acotar la testa a n'aquells senyors rics que perquè tenen diners ja es creuen que tots els pobres hem de ser lladres, bé val aquell moment de decisió, - potser exposant la vida, -que és una cosa breu, -per guanyar l'honra que és una cosa que després de la mort, perdura encara.<sup>902</sup>

Aurora, enamorada del traginer Peret, havia rebutjat Eudald, però el pare d'en Peret, Mateu, no consenteix el matrimoni i Peret es fa enrere. Eudald, que havia fet un honrós pas enrere per cedir el pas a Peret, ara s'hi abraona en veure que després de destrossar-li el cor no es queda amb la noia. Aurora, però, ja no

---

<sup>900</sup> . *Ibíd.*, pàg. 5.

<sup>901</sup> . *Ibíd.*, pàg. 10.

<sup>902</sup> . *Ibíd.*, pàg. 25.

l'estima; en veure la indecisió de Peret s'ha decidit finalment per l'Eudald. Final fel·liç per a tothom amb un discurs de Bernat Xinxola que es tot un manifest en favor de la "democràcia tranquil·la" i en contra de la violència política: (la flaire de l'arròs amb conill retorna),

Retorna l'esperit en aquells temps fel·liços en que jo no era més que un menestral del Padró, estimat pels seus veïns, que disfrutava fent les seves sortides dominicals i familiars a la Satalia o a la muntanya Pelada. Pel meu mal cap, em vaig deixar fer home polític, i durant uns dies en la febre de firmar bàndols i manifestos, vàreig oblidar-me d'aquell passat que era tota la meua vida i la meua manera d'ésser. El perfum d'aquesta cassola fa renàixe'l dintre meu. No hi tornaré mai més a embolicar-me! No me'n faran mai més cap junta. Jo em creia fer el bé i el que feia era el be. Vull pau, vull amor, vull tranquil·litat i bons aliments. Si algun dia sentiu a dir que he redactat noves al·locucions revolucionàries, digueu que és mentida, que d'avui endavant totes les meves proclames, demés de Pàtria i Llibertat, acabaran dient: Treball i Germanor. Bernat Xinxola!<sup>903</sup>

Val a dir que la peça de Roure respira l'atmosfera de la Barcelona i Catalunya on la proclamació de la República és imminent, i en to d'humor, a diferència de les peces de Pestaña i Domingo, comentades més amunt, se suma a un clima general molt més intens que el que va presidir el melodrama d'Amichatis i Màntua, tot i que aquell també era expressió d'un republicanisme convençut.<sup>904</sup>

---

<sup>903</sup> . Alfons Roure, *op. cit.*, pàg. 32.

<sup>904</sup> . *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, de Josep Amich i Bert i Gastó A. Màntua és una tragicomèdia en quatre actes, estrenada al Teatre Español el 15 d'abril de 1922. Fem una anàlisi més completa de l'obra en un altre capítol d'aquest estudi. El Paral·lel es va fer ressò del clima generat per la proclamació de la república el 14 d'abril de 1931. A banda del sàinet de Roure i les obres de Pestaña i Domingo, cal esmentar la contribució del teatre frívol amb la revista *Les republicanes*, estrenada a l'Apolo, produïda per Sugrañes i amb llibret del mateix Alfons Roure. Un muntatge que demostra els reflexos de la indústria del Paral·lel per respondre amb immediatesa a allò que se suposava que seria demanat per el seu públic. Al

Passarell es despatxava a gust a costa de *Bernat Xinxola* del castigat Roure,

A aquesta visió limitada correspon una manca accentuada de finor, en el llenguatge, en la manera de tractar l'element pintoresc, i una marcada afició als xistos de gust dubtós. (...) Un sainet d'en Roure us fa l'efecte d'un de l'Arniches, però girat del revés, desdibuixat i borrós. En general, hi manca sentit humà. Tant en els moments dramàtics com en els còmics. (...) Del melodrama n'utilitza un sol aspecte el de l'honradesa de les dones. Del pintoresc, un altre: les festes de carrer. Amb aquests dos únics elements ha bastit tot un teatre. Per això les seves obres resulten una repetició, les unes de les altres, de tema i de tècnica.<sup>905</sup>

En aquesta cita apareix ja una comparació interessant que ens sembla reveladora del teatre de Roure amb el d'Arniches. Ens hi hauríem d'aturar. Passarell adora Arniches, *El teatre d'Arniches, tot i la seva aparença lleugera, pertany per dret propi a la més noble i elevada nissaga artística i intel·lectual*.<sup>906</sup> Abans l'hem llegit defensant de manera vehement la revista sarsuela *La Granvia* de Chueca i Valverde amb llibret de Felipe Pérez, estrenada el 1886. Dos exemples de l'escenificació d'un imaginari madrileny presentat com la quinta essència del tipisme espanyolista. D'això en podríem deduir que allò que es celebra en el teatre castellà, l'estereotip al servei d'una màquina dramàtica, no s'accepta en el teatre popular català, ni pel que fa al sainet ni en el camp del teatre líric, on es carreguen les tintes contra el tipisme català de barretina, faixa i espadenya. Ergo tot allò que es fa en català ha d'estar per damunt d'un determinat llistó situat en el referent internacional. No són ben rebuts un referents estètics i simbòlics que tenen el seu origen en la Renaixença,

---

Còmic simultàniament es podia veure *La República*, “una obreta de circumstàncies”, Jaume Passarell, *Mirador*, “Mirador Teatral”, 7/5/1931 núm. 118, pàg. 5.

<sup>905</sup> . Jaume Passarell, “A Roure: Bernat Xinxola” *Mirador*, 19/3/1931, núm. 111, pàg. 5

<sup>906</sup> . Jaume Passarell, “A proposit del sainet” *Mirador*, 30/4/1931, núm. 117, pàg. 5

però que són adoptats pels dramaturgs que escriuen per al Paral·lel del primer terç de segle en funció de la demanda d'un públic eminentment popular.<sup>907</sup>

A *Mirador* però, hi ha qui defensa la creació d'una escena popular catalana, nacional, enfront de la penetració del popularisme escènic d'origen espanyol i estranger. Andreu Avel·lí Artís recupera, en aquest sentit, les posicions d'aquells que, dècades abans, havien postulat en favor, per exemple, del cuplet català. La realitat de disglòssia de les classes populars catalanes, obliga a prendre determinacions no només en el territori de l'alta cultura sinó també (o sobretot) en l'àmbit de la cultura popular,

(...) A Barcelona estem condemnats al popularisme estrany. De les orquestres dels teatres, dels manubris dels carrers, dels altaveus de la ràdio, no cal esperar-ne altra cosa que tonades i lletres forasteres. Qualsevol noia catalana cent per cent us embadalirà amb la gràcia que posa a imitar les «chulas» de La Latina, o bé les «pebetas» de La Boca. Es aquest el menjar que ordinàriament serveixen en el teatre. El poble, involuntàriament, és dòcil a aquest procés de desnacionalització. Com combatre aquest estat de coses? Nosaltres no hi veiem altra solució que la de crear un popularisme nostre enfront del popularisme foraster; davant del tipisme d'ells, dreçar el tipisme nostre. Que els nostres autors girin els ulls al nostre dramatisme, als nostres costums i a la nostra manera d'ésser. (...) El cuplet català visqué i morí vinculat a una sola intèrpret: Pilar Alonso. No cal pas ressuscitar aquell. Però nosaltres sentim, ja, el nou cuplet barceloní, bastit amb elements actuals, participant de tota la gràcia moderna i sense perdre ni una jota d'aquell perfum de barcelonisme. I, com el cuplet, el sainet, i la revista, i la sarsuela. Seria un error preocupar-nos només de les

---

<sup>907</sup> . La versió lírica de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* (1926), amb música del compositor Enric Morera és clarament un intent de bastir un teatre líric català amb uns senyals d'identitat propis. Això però no tindria valor de canvi per a la cultura popular escènica que es vol des de *Mirador*. Vegeu el segon bloc d'aquest estudi, i concretament el punt 2.4.2.3 "La Marieta lírica".

empreses de l'alta cultura i abandonar el poble a l'enginy foraster.<sup>908</sup>

És clar que aquesta posició xoca amb les crítiques constants que reben autors com Alfons Roure o Víctor Mora (autor de nombrosos llibrets d'opereta o sarsuela catalana), quan precisament recreen en les seves peces aquest tipisme català, ja sigui en el gènere del sainet, del drama o melodrama costumista o del teatre líric.

La presència simultània de la cantant francesa Mistinguett a l'Apolo i de Raquel Meller al Novedades és motiu de comentari per part de Jaume Passarell i Josep Maria Planes. El primer recorda la significació de la Meller en la història del cuplet com una de les grans contribuïdores a l'elevació artística del gènere, *Famílies benestants que no haurien gosat mai ficar-se mai en un teatre del Paral·lel, anaven a sentir-l'hi. Es feien guardar lloc per els porters mitjançant una propina. Calgué treure les teranyines i el rovell de local i eliminar la fortor del soterrani. Decoraren el foyer. L'Apa fou l'encarregat de pintar-hi uns plafons*<sup>909</sup>, mentre que el segon subratlla la decadència absoluta de la Mistinguett als seus 64 anys, que ranejaria en el més absolut patetisme i per contra la dignitat de la Meller, tot i assenyalar-ne la seva desubicació en el present, *La Raquel és, encara, molt bona. Però el seu gènere ha passat de moda.*<sup>910</sup> Es tracta de dos bons coneixedors del Paral·lel daurat dels anys deu i vint que, no sense certa

---

<sup>908</sup> . Andreu Avel·lí Artís i Tomàs, "L'escena castissa", *Mirador* 16/6/1932 núm. 176, pàg. 5. La necessitat d'un esforç de la cultura catalana per tal d'encabir expressions que atenyin l'interès de les classes populars és contemplada des de les primeres dècades del segle XX. En aquell moment s'observava amb preocupació com la cultura catalana s'estava codificant d'una manera institucional al voltant de manifestacions d'elit o exclusivistes, que deixaven sense representació cultural àmplies capes de la societat catalana. Aquest és el sentit del següent paràgraf de Rosend Llorba, lletrista de molts cuplets catalans, "Catalunya pot estar-ne satisfeta d'aquest expandiment de la cançó nostra, per quant fins ara únicament ens era possible oir cantar en nostre idioma a cors i a orfeons, mai tan assequibles per a popularitzar les notes de llurs cants com els teatres on es cultivava el gènere frívol, i que, precisament per sa mateixa frivolitat, és com els públics de totes menes ho acullen amb major complaença." Rosend Llorba "Pròleg" dins de *El cuplet català*, primera sèrie, Barcelona, s. d., p. 3. En qualsevol cas, Andreu Avel·lí Artís tot i veure la necessitat de fer cultura catalana amb caràcter popular, posa límits, com hem vist abans, a la frivolitat que defensa Llorba; tipisme sí, però no xaró o groller.

<sup>909</sup> . Jaume Passarell, "La Meller retorna a l'Arnau" *Mirador*, 2/4/1931 núm. 113, pàg., 5

<sup>910</sup> . Josep Maria Planes, "La Mistinguett i la Raquel" *Mirador*, 9/4/1931 núm. 114, pàg, 5

nostàlgia d'uns anys de joventut i prosperitat, sotmeten a comparació dos períodes molt diferents de l'espectacle popular.

El que ara celebren els col·laboradors són els espectacles cosmopolites de procedència, o d'inspiració, internacional. Ja ho hem comentat més amunt arran de les revistes negres, o de l'estada del music-hall. *Wake up and Dream* del London Pavillon del productor britànic Charles B. Cochran. Planes fa un comentari elogiós de la revista *Harry Fleming Folies*, en cartell al Teatre Nou, provinent del Circ Barcelonès i aprofita per castigar un cop més al menyspreat Manuel Sugrañes,

Al cap i a la fi, *Harry Fleming Folies* és una revista, aquest gènere preciós que està en decadència a tot el món i que a Barcelona fou assassinat pel senyor Manuel Sugrañes. Assassinat en el millor de la seva edat, quan encara es podia esperar tantes i tantes coses de les cames de les girls i dels grinyols del jazz. Com que a Barcelona varen liquidar la revista en plena creixença, per això avui encara tenen un sabor de novetats aquestes Folies 1931, que si no fos per ofendre el calendari, es podrien anomenar Folies 1927. Però gràcies als Sugrañes, als Clarà, als Bonetty i als Baldomerito, ens trobem que en l'any de gràcia de 1931 encara pot triomfar al Paral·lel una revisteta humil, però cuinada amb la gràcia i el moviment que no tingueren mai les enfarfegades machines del Còmic.<sup>911</sup>

Fleming tornaria a rebre elogis de *Mirador* per part de Gasch arran de la seva estada al Barcelonès el mes de gener de 1932. Responia ben bé a les característiques exigides per els intel·lectuals que elaboraven la prestigiosa revista de cultura *Mirador*, un *showman* polifacètic que havia fet fortuna, com altres artistes de color, amb l'expansió del Jazz arreu del món. Harry Fleming havia nascut a les Illes Verges, quan encara eren possessió colonial danesa, i a banda de l'artista líder de les seves revistes era empresari, tal vegada l'únic negre, en aquella època, propietari del seu propi muntatge. Quan aterrà a

---

<sup>911</sup> . Ibid.



Barcelona a començaments dels anys trenta la seva carrera encarava la recta final, però això no era obstacle per ser reconegut com un artista excepcional i un model a seguir per part dels crítics de *Mirador*. De retruc artistes d'aquí com Alady, que participaven en els shows de Fleming, eren revalorats.

Josep Maria Planes i Sebastià Gasch també coincidien en el judici sobre les revistes de Madrid que en aquell moment envaïen Barcelona. De fet és en veure el que proposen les revistes madrilenyes que pren valor de debò el que Planes arriba anomenar “una escola del music-hall, estil barceloní”:

En el temps de les revistes del Còmic i del Nou s'havia arribat a crear una escola del music-hall, estil barceloní, que tenia un caràcter ben propi. Els nostres produceurs s'orientaven decididament de cara a París, però malgrat això, malgrat que els vestits els quadros, les pensades i l'humor havien estat íntegrament afanades del Casino o del Follies parisencs, les revistes del Paral·lel tenien un caràcter propi, un segell personal, bo o dolent, però que almenys tenia l'avantatge de no assemblar-se de res amb l'escola del music-hall madrilenya.(...) Malgrat això la revista barcelonina s'ha esfumat en mig d'una general indiferència.<sup>912</sup>

No exactament “general indiferència”, sinó més aviat podríem dir que la revista barcelonina desapareixia enmig d'una permanent, generalitzada i persistent crítica per part del prestigiós periodisme d'escena de la revista *Mirador*. Després de criticar sense pietat totes i cadascuna de les produccions del Sugrañes ara es parlava de les revistes del Nou i del Còmic com d'uns exemples de music-hall català genuí, estèticament emparentat amb París i s'abominava de la revista madrilenya, perquè era castissa i poca cosa més, té argument (arquitectura vodevilesca), les *girls* no saben ballar ni cantar i en elles les noves tendències com el jazz no hi havien fet mai entrada.

---

<sup>912</sup>. Josep Maria Planes, “Madrid – Barcelona”, *Mirador*, 30/7/1931 núm. 130, pàg. 5.

Aquest atac a les castisses revistes de Madrid estava en sintonia amb l'atac a la sarsuela espanyola del mateix Planes que podem llegir en un número posterior. El periodista s'acarnissa amb un format que considera superat pel temps i no entén la seva programació als teatres de Barcelona.

Els equivalents de la sarsuela espanyola contemporània, a tot el món, són l'opereta i la revista. I no ha calgut trencar-se gaire el cap per descobrir que aquesta mena d'espectacles han d'ésser, en primer terme, alegres. Que aquesta alegria començava amb la brillantor de la música, la fantasia dels decorats i de la presentació, en la bellesa i la joventut dels artistes, en el moviment, en la gràcia, en el ritme de l'espectacle, per acabar amb una sensació general d'optimisme, de confort, de netedat. La sarsuela oposa a tot això un gust irreprimible per la lletjor, per l'ancianitat, per l'ensopiment, per la ignorància i per la brutícia. La sarsuela espanyola mereix ésser l'art nacional d'un país que encara desconegués l'existència de les instal·lacions d'higiene.<sup>913</sup>

Quan Planes parla de la revista que cal produir i programar està fent referència a la revista emparentada amb el music-hall internacional d'aire cosmopolita, tal i com hem anat demostrant fins ara. En això segueix la pauta marcada per Sebastià Gasch, qui alhora era un reconegut deixeble de Joan Tomàs. Hi ha doncs una “filiació de criteri” pel que fa a l'espectacle popular que té el seu origen amb el mestratge que el productor Ferran Bayés va exercir sobre Tomàs a l'època de les grans revistes del Teatre Principal, o Principal Palace, el nom que tenia el teatre en el moment d'estrenar la revista *Chófer al Palace*, el 1920.

---

<sup>913</sup> Josep Maria Planes, “La sarsuela espanyola”, *Mirador*, 31/12/1931 núm. 152, pàg. 5. Malgrat la contundència d'aquesta opinió, més endavant podem llegir un article del mateix Planes, una crítica a la posada en escena de *Luisa Fernanda* del compositor Federico Moreno, amb llibret de Guillermo Fernández-Shaw Iturralde i el mateix Federico Moreno al Novetats, on es denota un coneixement i una estima del repertori espanyol de sarsuela. Al Novetats el director d'escena i l'escenògraf haurien ensorrat en la vulgaritat una de les millors peces del repertori. Així doncs, Planes fa costat a Passarell; defensen en línies generals els grans títols del repertori de tota la vida, ataquen les sarsueles contemporànies escrites “a la manera d'abans”, però critiquen també les posades en escena que en desvirtuen l'esperit de la tradició.

Gasch creia que en el públic català s'havia operat un canvi de gust, un refinament del gust, al qual els empresaris de l'escena popular no havien estat sensibles. D'aquí vindrien els desajustaments entre oferta i demanda. Caldria veure si en realitat aquesta opinió expressava més un desig d'allò que voldria Gasch que fossin les preferències del públic català dels anys trenta, que no pas la seva realitat. També caldria veure si aquesta realitat no obeeïa, de fet, a una migració generalitzada a nivell europeu del públic de l'escena popular cap al cinema.

En Bayés, fa uns deu anys, al Principal Palace, va fer una temporada de music-hall internacional que només fou apreciada per alguns intel·lectuals. En Bayés perdé diners. Car el públic d'aleshores estava encara terriblement podrit, terriblement intoxicat de teatre. Però En Bayés, avui, seria milionari. Car s'hauria adonat de la font d'ingressos que suposa avui un bon espectacle de music-hall. I en comptes de donar-nos, a l'estiu, les atraccions que fan les delícies, a l'hivern, del públic de dissabte i diumenge del Circ Barcelonès, ens hauria portat atraccions de fama mundial. Estiu i hivern. I En Bayés, avui, seria milionari. Però de Bayés n'hem perdut un i no n'hem trobat cap més. Què hi farem ! Paciència...anem esperant.<sup>914</sup>

Aquesta aferrissada defensa de la revista de caire internacional i cosmopolita s'hi suma el rebuig a la importació de revistes madrilenyes, amb arguments semblants als de Planes,

Els madrilenys no han nascut per a fer revistes. No n'han sabut mai. Els handicapa la seva considerable tradició sarsuelera i el seu localisme esquifit, el seu particularisme tancat amb pany i clau, perfectament incapaç d'adaptar-se al cosmopolitisme airejat que una bona revista exigeix. Totes les provatures que han fet,

---

<sup>914</sup> . Sebastià Gasch, "Existeix un públic de music-hall?" *Mirador*, 10/12/1931 núm. 149, pàg. 5.

malgrat el seu desig de fer un espectacle que pugui ésser apreciat per un públic internacional han nascut sempre amb una fortor insuportable de Chamberrí o de Lavapiés.<sup>915</sup>

### 3.2.5 El context més ampli de la crisi del teatre català

Podem ampliar l'objectiu angular de la nostra càmera i mirar d'enfocar més enllà per copsar el context. Repassar la mirada de *Mirador* sobre el Paral·lel necessita, inevitablement, esmentar alguna cosa del gran debat que té lloc durant la dècada dels trenta del segle XX sobre el teatre català. Un debat que venia de lluny, però que el nou període polític i les possibilitats d'institucionalització del teatre català, tornen a posar damunt la taula amb molta vigoria. La derivada que aquí ens interessa és constatar que si hi ha una exigència de qualitat sobre el Romea i els teatres del centre que no es veu satisfeta, hem d'imaginar que allò que s'oferia al Paral·lel, encara molt més popular, estava a anys llum dels mínims exigits. Aquí sobretot ens interessa explicar com la revista *Mirador*, el projecte cultural i de país que suposa, participa d'aquest debat sobre el teatre català d'una manera *propositiva*, volem dir que s'implica no només en fer diagnòsi, sinó en proposar el tipus de literatura dramàtica que cal presentar apostant, com veurem més endavant. Introduïm aquí algun primer element d'aquest debat que serà, per altra banda, força coral entre els col·laboradors de *Mirador* perquè no només els especialistes en escena expressen la seva opinió, també altres noms s'atreveixen a dir-hi la seva.

Joan Cortès, com d'altres col·laboradors de la casa, se situa en aquest debat en defensa d'una certa excel·lència. Això vol dir demanar valentia als empresaris a l'hora de programar peces, encara que se sàpiga que són per damunt del nivell de l'espectador mig català. Cortès es fa ressò d'un article de Ramon Pei a *L'opinió* en què explica el rebuig de l'empresa del Romea d'una peça de Miquel Llor i d'Àngel Ferran,

---

<sup>915</sup> . Sebastià Gasch, "Les revistes madrilenyes", 21/7/1932 núm. 181, pàg. 5.

I és ben trist, tanmateix, haver de constatar que allò que ha fet que fossin rebutjades aquelles dues obres — *Nívols*, de Llor, i *Perquè demà surti el sol*, de Ferran —, la veritable excel·lència de les quals ens consta per haver-les llegides — i ho diem per aquelles persones de les quals puguem merèixer crèdit —, sigui precisament -com es veu per les manifestacions de l'Empresa que ens transcriu Pei- llur qualitat literària, cosa que, segons es veu, hom considera incompatible amb la consecució de l'èxit.<sup>916</sup>

*Perquè demà surti el sol* mereixerà una operació de llançament per part de la revista *Mirador* que més endavant comentarem. El que sí que podem dir ara és que aquesta comèdia d'Àngel Ferran és el que més s'aproxima a l'ideal de teatre còmic per a tots els públics que té la publicació. Un ideal que trenca amb una tradició viciada, en opinió de Cortès. Josep Soler, Serafi Pitarra, és l'origen de tots els mals, en haver construït un cos teatral català basat en emocions senzilles, un teatre sentimental, basat en un imaginari romàntic, pairalista, arcaic, però enormement popular per la seva poca exigència envers l'espectador. Reproduïm un fragment d'un article de Joan Cortès molt explícit en aquest sentit,

(...) Guimerà, Iglésies i Rossinyol eren mediocres, molt mediocres, però no és mil vegades més mediocre l'obra de qualsevol dels nostres moderníssims autors? I el públic, aquell bon públic que assistia amb tota la fe i tot l'entusiasme a l'estrena de *l'Edip Rei*, que s'ha fet? Aquell bon públic ha anat fent la seva selecció. Una selecció a la inversa. Ha anat eliminant del seu davant tot allò que li representava alguna feina, no precisament de pensar — com diuen els transcendentalistes —, sinó d'adaptar-se a una sensibilitat, a un pensament i a una emoció diferents dels seus de cada dia. S'ha convençut que tot allò no era per a ell que el que li convenia eren entreteniments a flor de pell, amb alguna llagrimeta i tot, però que passin de pressa; bons tips de riure i

---

<sup>916</sup>. Joan Cortès, “La crisi teatral. Digue-m'hi la nostra”, *Mirador*, 3/12/1931 núm. 148, pàg. 5.

pocs encaparraments. Quin mal vent va passar pel seu magí que li féu abandonar aquella barrila tan catalanesca d'antic Romea, aquella voluptuosa sensació de deixar-se anar a les sensacions senzilles i sense transcendència del teatre més banal del segle passat? I com a màxim, Pitarra: *Les Joies de la Roser, La Dida!* Volia pitarrisme, i pitarrisme li ha estat donat. En sortírem ara fa trenta anys, però hem hagut de tornar-hi. Val a dir, però, que amb un llenguatge més correcte, amb un lèxic més ric, amb més bon gust en el conjunt — el temps no passa debades —, però les idees, els sentiments, els conflictes, les situacions, tots són els mateixos de llavors. Al cap i a la fi, el públic és qui mana.<sup>917</sup>

Carles Capdevila, actor i director de teatre, col·laborador d'Adrià Gual participa del debat a *Mirador* amb un article que va en el mateix sentit. El baix nivell literari i artístic del teatre català i l'escassa recepció dels corrents dramàtics moderns europeus a casa nostra, a diferència, posem per cas del que està fent el teatre polonès, rus o hongarès, vindria de Pitarra i la seva època. Llavors es van generar uns vicis en la producció i la recepció que explicarien el dèficit del present del teatre català,

L'origen ve de lluny, de les “gatades” del pobre Pitarra! Aquesta situació no s'ha produït deliberadament, és cert; és una conseqüència lògica, fatal, de la insuficiència literària i cultural del nostre renaixement. Ningú no en té la culpa concretament; tots, però, no hem pogut desarrelar del nostre esperit la trista ascendència de les «gatades»; i autors, comedians, empresaris i públics, respirem en les sales de teatre català residus d'aquella atmosfera insubstancial i plebea que ens perpetua, a desgrat nostre, la funesta afició al teatre d'aficionats.<sup>918</sup>

---

<sup>917</sup>. Joan Cortès, “De Pitarra al pitarrisme”, *Mirador*, 14/1/1932 núm. 154, pàg. 5. Hem de suposar que l'*Edip Rei* al que fa referència Cortès és l'interpretat per Enric Borràs al Romea, el 25 de febrer de 1924.

<sup>918</sup>. Carles Capdevila, “Als catalans ens agrada de debò el teatre català”, 17/3/1932 núm. 163, pàg. 5. Enric Gallén ha recollit aquesta opinió i la situada en una tradició llarga de mirada despectiva del públic català envers el teatre escrit en la seva pròpia llengua que arribaria fins als

Són opinions contundents que hem de contrastar, per exemple, amb la devoció que un home cabdal del Paral·lel com Joaquim Montero sentia per Pitarra i que trobem manifestada, com hem vist i veurem en les seves creacions escèniques. Deixarem el tema aquí apuntat i el reprendrem més endavant perquè té derivades molt importants pel que fa a l'espectacle popular. Ens interessava, però, ensenyar la perspectiva de dues veus molt versades en literatura dramàtica i molt respectades en el món teatral del moment. Les dues coincideixen en assenyalar l'origen dels problemes del teatre català en la baixa qualitat dels seus "autors fundacionals", per dir-ho d'alguna manera, fenomen que hauria "viciat" la recepció, condicionant la *sensibilitat* de l'espectador mig català, refractari a literatura dramàtica d'alta volada.

### 3.2.6 La reina rellisca i s'estimba. L'èxit efímer del gènere del vodevil sonor

Tal i com comentàvem abans, el debat sobre la crisi del teatre català llavors ja no era nou<sup>919</sup>, però sí aquestes opinions sobre els orígens d'aquesta manca de sintonia entre l'autoria i el públic. En qualsevol cas el que és nou a la dècada dels trenta és la crisi de públic a l'espectacle popular, i particularment els problemes dels teatres del Paral·lel per fidelitzar el seu públic habitual, el públic que havia omplert les platees i els galliners durant la dècada dels vint i les anteriors. Els col·laboradors de *Mirador* es fixaven molt especialment en el Teatre Espanyol, una sala que havia demostrat una salut envejable en el passat immediat i que durant els anys de la república estaria sotmesa a una irregularitat d'assistència que acabaria esdevenint mortal per a la companyia de Josep Santpere.

---

nostres temps, Enric Gallén, "Sobre la literatura dramàtica catalana i el seu suport social", conferència llegida al Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca, 24/10/2014. Podeu llegir-la al següent enllaç <http://www.nuvol.com/opinio/literatura-dramatica-catalana-i-suport-social/> (enllaç consultat el 3/5/2017).

<sup>919</sup> . Ja hem esmentat el tractament que n'ha fet Jaume Comas "La solidaritat artística del Sindicat d'autors dramàtics catalans", *op. cit.* En aquest article Comas investiga un projecte teatral del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans per crear una societat mercantil per al foment i l'explotació del teatre català, que havia de culminar amb la construcció d'un edifici de nova planta. Aquest projecte es va gestar entre la Setmana Tràgica i la Primera Guerra Mundial, com a resposta a la dificultat dels textos catalans per a ser estrenats a nivell professional en els teatres de Barcelona.

Però no avancem esdeveniments. L'agost del 1931 Jaume Passarell, com sempre sense pèls a la llengua, o a la ploma més aviat, publicava un comentari sobre la temporada de tardor que havia de començar les setmanes següents fixant l'objectiu precisament en l'Espanyol, que mereixia un atac molt dur per allò que el periodista anomenava “la degeneració del vodevil”,

Jo tinc del teatre Espanyol un concepte fatalista. Crec que està condemnat a morir. Segueixo, fa anys, el seu desenvolupament. Abans de prop, i amb simpatia. Ara de lluny, i amb fàstic. I veig que la línia descendent s'accentua, cada temporada que passa, d'una manera que avui ja es pot qualificar d'alarmant. El procés de la degeneració del vodevil es presenta clar (...) Causes? Molt senzilles. Prescindir de la qualitat de les obres, i creure que l'obscenitat, administrada sistemàticament i en dosis abundants, havia d'ésser una mina inestroncable. Creure superior la quantitat a la qualitat. Negligir les interpretacions de les obres, quan no agafar-les com un pretext per a sortir a fer el ximple a l'escena. Administrar el gest obscè o la frase gruixuda, com a únics recursos còmics. Haver bandejat amb menyspreu la sal i el pebre de l'enginy, característic en les obres del gènere, i justament, el que dóna to i qualitat al vodevil. Finalment, substituir els bons actors, desapareguts, amb altres de dolents. Aquests excessos resulten perillosos. No n'hi ha prou amb el prestigi d'un actor per a aguantar el pes d'un teatre. Millor dit, no n'hi ha per res. Es més. El que pot passar és que l'actor l'hi perdi del tot.<sup>920</sup>

Per una banda, doncs, Passarell creu que hi ha un descens de qualitat en el teatre ofert per Santpere, però per una altre afirma, en un article publicat poc després que, *El seu és un teatre especialitzat per a un públic especialitzat igualment, que no va enlloc més ni l'interessa res més que el que fan en aquell teatre ni es troba en condicions d'apreciar-ne d'altre.*<sup>921</sup> Segurament el públic

---

<sup>920</sup>. Jaume Passarell, “La temporada de tardor”, *Mirador*, 27/8/1931 núm. 134, pàg. 5.

<sup>921</sup>. Jaume Passarell, “Les estrenes”, *Mirador*, 24/9/1931 núm. 138, pàg. 5.



de Santpere havia estat i era més ampli i, sobretot, divers, del que sentenciava Passarell, però si l'acceptació de la fórmula Santpere començava a trontollar podem deduir doncs que al gran actor còmic català del primer terç del segle XX li començava a fallar un públic que fins en aquell moment li havia estat fidel. Perquè? Des d'aquí el que farem és anar explicant les opinions publicades a *Mirador* sobre el tema, però ja podem avançar que d'una banda hi ha raonaments que tenen a veure amb la situació del teatre arreu –a Europa, al món- d'altres amb la crisi específica del teatre català –que ja hem començat a introduir-, i d'altres amb una manca de sintonia entre el públic, i el que s'oferiria des dels escenaris del Paral·lel fins a l'esclat de la Guerra Civil.

El dijous 28 de gener de 1932 s'estrenava a l'Espanyol *La reina ha rel·liscat*, presentat al públic com a “vodevil sonor”, el que volia dir que sobre la base d'un text que seguia la fórmula d'un vodevil, escrit per Alfons Roure, s'afegia la música de Josep Maria Torrens i Ventura (cançons i números musicals), amb *girls*, i orquestra en directe i la presentació del tenor Mateu Guitart; una gran inversió de producció -amb decoracions del gran escenògraf Salvador Alarma<sup>922</sup>- de la companyia de Josep Santpere que va donar un resultat excel·lent, perquè l'obra va estar en cartell gairebé un any sencer, tota la temporada d'hivern - primavera i pràcticament mitja de tardor, amb la gira d'estiu pel mig.<sup>923</sup>

En l'edició de l'argument i cantables s'hi pot llegir d'entrada la clara vocació d'astracanada: *Avui a Bofilandia estat balcànic, que si per ara no és més que imaginari potser que passat festes es constitueixi.*<sup>924</sup> Gairebé totes les indicacions estan expressades en forma didascàlica, amb ben pocs diàlegs escrits; hem de suposar, doncs, que Alfons Roure es va adaptar a les demandes de Josep Santpere qui detestava els actors i actrius que s'estudiaven i

---

<sup>922</sup> . Salvador Alarma i Tastàs (Barcelona, 1870-1941). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi pàg. 610.

<sup>923</sup> . Alfons Roure, *La Reina ha rel·liscat, Pel·lícula, vivent i sonora en tres actes i vuit quadros*, s.l: sn, 193? Música del mestre Josep Maria Torrens.

<sup>924</sup> . Ibid., pàg. 2.

memoritzaven els papers. Santpere preferia la improvisació perquè creia que estimulava la capacitat de l'interpret per a l'expressió còmica.<sup>925</sup>

Es retorna doncs, a una manera de fer molt arrelada en la tradició del teatre occidental d'ençà, com a mínim, de la Commedia dell'arte italiana<sup>926</sup>. L'argument de *La reina ha relliscat* denota fins a quin punt eren ben rebudes, entre el públic popular barceloní i català, les històries que feien mofa i befa de la institució monàrquica: Malia, reina de Bofilàndia, té una aventura en un ball de disfresses i al cap de nou mesos un fill, que els cortesans encapçalats per Florenci amagaran per tal de preservar el bon nom de la reina. Decideixen, però, casar-la per evitar que les futures relliscades no tinguin un "pare" legítim a qui ser atribuïdes. En paral·lel el pintor Rossend Magrinyà decideix ajudar la seva model Resedà i el seu amic Albert, cantant de cabaret, a casar-se. Per fer possible el matrimoni els deixa una medalla d'or per tal que la puguin bescanviar per poder adquirir un vestit d'etiqueta que permetrà Albert cantar davant de la reina Malia i guanyar els diners que els permetin de casar-se. La medalla en qüestió, però, ha anat a parar a mans del baró d'Escaiola, que assegura que la inscripció en grec que duu la medalla diu que el seu posseïdor és fill d'una relliscada del rei Pepet primer de Bofilàndia i d'una cantant d'òpera. Així doncs, proposa Rossend d'acompanyar-lo a la cort per ser presentat i proclamat rei. El pintor accepta per tal de poder ajudar Resedà en el seu matrimoni amb Albert. A Malia li proposen d'acceptar Rossend com a marit, però ella viu desconsolada per la pèrdua del fill. Rossend, però, fa servir el seu poder per ordenar el retorn del fill a palau que ell acceptarà com a propi. Malia consenteix en el matrimoni però no el consumarà argumentant que només serà la muller de debò (s'anirà al llit) amb el pare del seu fill. Rossend crida Resedà a palau per tal que li doni un cop de mà i la model, en conversa amb Malia, li explica la història de l'aventura de Rossend en un ball de disfresses (que li havia explicat Rossend) és llavors

---

<sup>925</sup>. Vegeu les memòries de Jaume Passarell on comenta la manera de treballar de Santpere amb els seus actors. "L'actor Josep Santpere i el Teatre Espanyol, vistos per dins, que vol dir des de l'escenari" Jaume Passarell, *Homes i coses de la Barcelona d'abans*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1968, pàgs. 177-204.

<sup>926</sup>. Sobre la manera de treballar dels còmics italians que codifiquen el que després seria conegut com Commedia dell'arte ens podem adreçar a les pàgines d'un clàssic, el capítol "La commedia dell'arte", a Vito Pandolfi, *Història del teatre*, Barcelona: Institut del Teatre, 1990, pàgs. 175-228.

que Malia descobreix que l'home que s'amagava rere la màscara i per tant el pare de la criatura, no és altra que el mateix Rossend –*Des d'ara s'haurà acabat el dejuni amorós del pobre Rosend. Ja era hora.*<sup>927</sup> Rossend, magnànim i gens interessat, com la seva dona, en la monarquia, anuncia en el darrer quadre, que abandona la cort amb la seva dona i fill. Albert és l'autèntic propietari de la medalla i per tant l'hereu veritable de la corona i regnarà amb Resedà que s'acaben de casar a la capella del palau. En les lletres dels cantables s'expressen un seguit de valors que cal esmentar perquè segurament estaven en sintonia amb el sentir general moral i polític de la platea de l'Espanyol i del públic popular català en general. En el Segon cantable sentim dir a Rossend:

Les lleis hem de renovar-les  
per què qual modernitat  
I hem de fer-ne que l'amor  
sigui lliure...

i més tard continua:

Abolint el matrimoni  
molta gent farà feliç...  
perquè aixís  
com que no es podran casar  
el cas és clar  
no s'hauran de divorciar.<sup>928</sup>

El Quart Cantable és el celebèrrim *Remena nena*:

(...) arriba el dolç moment  
de començar el treball  
Remena  
Remena nena  
Remena  
Remena nena

---

<sup>927</sup>. Alfons Roure, *La Reina ha rrelliscat. op. cit.*, pàg 6.

<sup>928</sup>. *Ibid.*, pàg 8.

no reposis ni un moment.  
Si remenes força estona  
la barreixa surt més bona  
i al client deixes content.<sup>929</sup>

I encara el Quint Cantable que canten un cambrer i les *girls* del cor és tota una descripció de l'acte sexual: *robes pel sol / carns a la fresca / el ventre d'ella coixí d'ell. (...)*<sup>930</sup>. Tot això que cal imaginar escenificat amb un vestuari i una gestualitat absolutament descarades i provocatives és el que els col·laboradors de *Mirador* trobaven xaró i vulgar, molt allunyat de les sofisticades revistes internacionals i cosmopolites que tan els agradaven.

Quan Passarell publica el següent article, la primera setmana de febrer, encara és massa aviat per comentar l'èxit de *La reina ha relliscat*. Així continua la batalla per un Teatre Espanyol on s'havia de fer un repertori diferent: suggereix que en la tria del repertori s'opti per vodevil d'importació, interpretat amb elegància parisina, o bé pel melodrama popular, rememorant els èxits de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu o L'auca del senyor Esteve*. Fa un repàs de la història del vodevil en la que Passarell jutja la degradació del gènere, per acabar amb aquest paràgraf,

Però després, què passa? El problema seguirà igualment en peu. Tornaran a caure en la brutícia que hi han cultivat sistemàticament fins avui? Es decantaran vers el vodevil de qualitat? Si fan el primer, fracassaran sorollosament. Si fan el segon, podrien revifar-se. Podrien, també, decantar-se vers el teatre estrictament popular. Ja ho feren una vegada, i, amb un resultat excel·lent. Fou quan estrenaren *La Marieta de l'ull viu*, una obra d'ambient vuitcentista — probablement suggerida per *L'auca del senyor Esteve* —, la qual es féu centenària als cartells. En aquella ocasió els actors treballaven amb dignitat i el públic els aplaudia entusiasmats. Aquests són els dos camins que tenen a

---

<sup>929</sup>. Ibid., pàg 10

<sup>930</sup>. Ibid., pàg 10

seguir. Però tots dins d'unes normes d'honestedat artística. Això, encara que de moment, aquesta nova provatura, els resolgui el problema.<sup>931</sup>

Però el que funciona de valent a l'Espanyol en aquell moment és tota una altra cosa. Josep Maria Planes, per exemple, es mirava de reüll l'enorme èxit de *La reina ha rel·lisca*, amb una gran dosi d'incomprensió envers la gran acceptació popular per una peça que considerava una astracanada sense interès ni gràcia. Atribuïa el seu èxit a la bombolla ciutadana inflada gràcies al boca orella: allò d'anar a veure alguna cosa perquè és el que fa tothom. Una acusació indirecta a la manca de criteri del públic català, i la seva actitud gregària i dòcil,

Tot aquest estat de coses, una mica ple de fum i de vaguetats, sembla, però, que tendeix a precisar un estat d'opinió difús que podríem condensar en les següents premisses. Primera: que la pretesa crisi teatral no es deguda a altra cosa que a una manca d'obres bones, és a dir, d'obres que interessin al públic. Segona: que *La reina ha rel·lisca* confirma l'anterior teoria, en el sentit que ha obtingut un gran èxit de públic en plena "crisi teatral". Tercera: per tant, *La reina ha rel·lisca* és una obra ben feta, perquè el públic posseeix un instint molt segur, i quan una obra li agrada tant i tant, "alguna cosa deu tenir". (...) Per la part que em toca, renuncio a l'explicació, per falta d'elements. Reconec, però - i aquesta, potser, és l'única explicació plausible — que, escrivint aquest article, contribueixo a l'èxit de *La reina ha rel·lisca*. Com hi contribueix el senyor que diu a la plataforma del tramvia, o a la terrassa del cafè —Ahir vaig anar a veure aquesta famosa *Reina ha rel·lisca*. És una bestiesa; però com que tothom en parlava tant, he pensat: anem a veure de què es tracta... Els èxits de les obres dolentes, com dels llibres pèssims, com dels personatges mediocres, es fan així: a còpia de parlar-ne. Tant és que se'n digui bé com mal. La qüestió és parlar-ne. I per acabar, una confessió:

---

<sup>931</sup>. Jaume Passarell, "El vodevil fins avui. Ràpida retrospectiva", *Mirador*, 4/2/1932, núm. 157, pàg. 5.

jo no he vist *La reina ha rel·liscat*, ni penso veure-la però per a parlar-ne malament, em sembla que no hi ha necessitat d'aquest requisit. I consti que això és dit amb una absoluta serietat.<sup>932</sup>

Això publicava el juny, però en veure que la companyia de Santpere continuava programant *La reina ha rel·liscat*<sup>933</sup> en començar la temporada de tardor de 1932, la reacció de Planes va ser furibunda; continuava considerant l'èxit de *La reina ha rel·liscat* un aspecte vergonyant del panorama teatral català,

(...) Si el públic reclama un gènere banal, d'una qualitat que, pel moment, ens estarem de qualificar, preferim que li serveixin aquests condiments en català que no pas amb l'argot de Lavapiés. De totes maneres, potser valdria la pena que en Santpere i els seus col·laboradors fessin un petit esforç per dignificar el gènere. No és que hi tinguem moltes esperances, però això sempre fa de bon dir. Altrament, el nom de Francesc Preses, que és el que inaugura la temporada de l'Espanyol, constitueix una garantia de discreció que mai -no podran oferir-nos els Roures i els Mantues.<sup>934</sup>

Andreu Avel·lí Artís, més ponderat, situava en context el vodevil sonor equiparant aquest format al de l'opereta centreeuropea, però amb un caràcter proper a l'espectador del Paral·lel que és el que el faria triomfar. Recorre a l'origen etimològic del concepte “melodrama”, drama amb melodia, o sigui amb música, per entendre la categoria escènica a la que correspon la denominació comercial de “vodevil sonor”. I també comenta un aspecte important que ja hem introduït, però que abordarem més extensament més endavant, l'impacte del cinema sonor sobre el teatre i l'espectacle popular en viu, que, a parer dels

---

<sup>932</sup>. Josep Maria Planes, “Tan gran com deplorable. Un gran èxit teatral”, *Mirador*, 23/6/1932 núm. 177, pàg. 5.

<sup>933</sup>. Alfons Roure muntà un companyia que explotà la peça per Catalunya, amb cantants com Santiago Morell (Barcelona, 1901-1959). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 665.

<sup>934</sup>. Josep Maria Planes, “Teatre català. La pròxima temporada”, *Mirador* 22/9/1932 núm. 190, pàg. 5. Planes fa referència a la propera estrena de *L'amor capgira un país* de Francesc Preses, el nou vodevil sonor amb el que la Cia. Santpere volia perllongar l'èxit de la fórmula a l'Espanyol.

col·laboradors de la revista *Mirador*, sense excepció, és un fenomen cabdal per entendre l'evolució de l'escena a la dècada dels anys trenta del segle XX,

Naturalment que el vodevil sonor en realitat no passa d'ésser una opereta, i que les obres representades al teatre Espanyol estan, en finor i en gust, molt per dessota de qualsevol de les operetes filmades que ens ofereix la Ufa, per exemple. Però sobre d'aquestes, les del nostre Paral·lel tonen per cert un avantatge d'un xaronisme local i d'un realisme immediat, que el donen els actors corporis. I és aquest el secret que, malgrat el cinema, encara s'aguantin damunt l'escena algunes formes més o menys aigualides del melodrama.<sup>935</sup>

En qualsevol cas la sorpresa per l'èxit de *La reina ha rellicat* és general a *Mirador* i no és ben rebuda en el context de crisi del teatre català, tal i com es dedueix de les paraules de Planes, perquè una vegada més la indústria del Paral·lel havia demostrat habilitat per connectar amb el públic<sup>936</sup>. Això era encara així, com a mínim, en aquells moments, perquè ja hem avançat que les fórmules del Paral·lel acabarien també per fallar davant les noves demandes del públic que cercava entreteniment popular en viu a la Barcelona dels anys trenta.

És el cas de *L'amor capgira un país* estrenada a l'Espanyol el 6 d'octubre de 1932, Francesc Preses amb música del mestre Rafael Pou, amb voluntat de repetir totes les característiques de *La reina ha rellicat* per tal de repetir també l'èxit. De fet un comentari de la secció de "Música y Teatros" de *La Vanguardia* del 15 d'octubre, onze dies després de la seva estrena recollia la bona acceptació de la producció,

---

<sup>935</sup>. Andreu A. Artís, "Del melodrama al vodevil sonor", *Mirador*, 27/10/1932 núm. 195, pàg. 5.

<sup>936</sup>. Recordem allò que deia Francesc Curet fent referència al vodevil en el moment de l'eclosió del gènere, 1914, l'època daurada d'Elena Jordi i Josep Santpere. A l'elit cultural catalana li torna a recar el fet que un teatre que s'expressa en català, concebut per al gran públic i considerat vulgar, gaudeixi d'una gran acceptació, mentre que el teatre "seriós" té *seriosos* problemes per connectar-hi. Francesc Curet, *op. cit.*

El segundo vodevil sonoro puesto en el Español, lleva camino de proseguir largo tiempo en el cartel. Motivos sobrados para afirmarlo da el público al celebrar con risas y aplausos la acción, la música y los intérpretes. (...) Hay que ver (...) a la propia Hernaéz y Santpere marcarse un chotis castizo, que se ha hecho popular; a las *girls* con el danzarin Ray-Bel, el as del parquet, arrancar ovaciones, el bullicioso “can can”, con un cancanista como Pepe Santpere.<sup>937</sup>

Tanmateix, però, l'èxit de taquilla i permanència en cartell de *La reina ha rel·liscat* no es tornaria a donar: *L'amor capgira un país* no arribaria a ser en cartell dos mesos, tot i la forta inversió i malgrat tot, la companyia de Josep Santpere perseverava amb *Deauville, port de París*<sup>938</sup> de Gastó A. Màntua i música de Josep Maria Torrents (el mateix compositor de *La reina ha rel·liscat*) que fou estrenada a l'Espanyol el 25 de novembre de 1932, amb la intenció, cal suposar, de fer una bona campanya de Nadal amb el muntatge.

L'obra de Màntua és una imitació de *La reina ha rel·liscat* en molts aspectes de la situació i l'argument. Aquí també l'acció s'esdevé al voltant d'una decadent i còmica família reial d'un reialme imaginari dels Balcans anomenat Coppèlia encapçalada per el rei Guillem XXVII (Josep Santpere) i la seva dona Teta (Rosa Hernàez), que tenen una filla fadrina Rosina (Ma. Lluïsa Mir). L'escultor Llucià lidera una revolució que canviarà el règim polític del país, això sí respectant la vida dels monarques i la seva família:

LLUCIÀ.-Ara us portarem al palau d'estiu amb els vostres i demà sortireu de la nació i no temeu senyor; els republicans no en som d'assassins, al contrari; per la Llibertat, la Igualtat i la Fraternitat,

---

<sup>937</sup>. “Música y Teatros”, *La Vanguardia*, 15/10/1932, pàg. 19. Malgrat tot el muntatge de *L'amor capgira un país* només aconseguiria estar en cartell fins a finals de novembre començaments de desembre. El 2 de desembre de 1932 s'oferia una funció de tarda a la es cinc a benefici del públic que esdevindria la darrera funció. En aquelles dates ja s'havia estrenat *Deauville, port de París* de G.A. Màntua que es representava a les 10 h al mateix Espanyol.

<sup>938</sup>. Gastó A. Màntua, *Deauville, port de París. Comèdia – vodevil líric en 3 actes, dividits en 8 quadros*, dins *La Escena Catalana*, Any XV, Segona època, 17/12/1932 núm. 370. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1932.



hem ofrenat mil cops la vida, aquests mots escrits amb sang generosa d'herois a la història de tots els pobles de la terra, és la gloriosa senyera que ens ha d'emmenar a la Fraternitat Universal.

CIUTADANS.- Pau als vençuts. Visca la República!<sup>939</sup>

El seguici reial abandona l'escenari amb dignitat i els soldats presenten armes mentre sona la Marsellesa. La reina però és una reaccionària convençuda i està disposada a recuperar el poder amb el seu regiment "d'Hulans *blancs*", (notem el paral·lelisme amb els russos blancs contra revolucionaris). Guillem voldria l'ajuda dels criats per marxar a l'exili, però aquests estan revoltats, i canten:

SERVENTS.-Declarem la vaga / de braços caiguts

GUILLEM.-"com m'ho faré per ser servit"

FAMÍLIA.-Ja saps que diu l'adagi / fes-te tu mateix el llit.

GUILLEM.-tots avinguts ho arreglarem.<sup>940</sup>

Veiem doncs que el personatge del rei (Santpere) és un bonàs que entén perfectament les raons del poble i està disposat a acceptar no només el canvi polític sinó el canvi d'estatus social de les classes subalternes. A l'exili de París hi passen moltes situacions rocambolesques que no venen al cas, però que desemboquen en l'aparellament de Rosina, filla de Guillem i de Llucià a Morània país veí de Coppèlia on finalment s'ha establert la família reial. Però per l'idil·li amb la filla del rei, Llucià ha estat acusat per companys envejosos de traïdor a la república que ell mateix havia contribuït a proclamar. De la mà de Ninon demostrarà la seva innocència tornant a Coppèlia a defensar-la, però amb la mà concedida de Rosina:

LLUCIÀ.-Sí, anem; jo demostraré al meu país que el que s'ha jugat la vida per un poble no pot ésser mai traïdor a la república. I ara que aquest poble creu haver fet la seva felicitat, que deixi fer

---

<sup>939</sup> . Gastón A. Màntua, *Deauville, port de París, op. cit.*, pàg. 8.

<sup>940</sup> . Ibid., pàg. 10.

la meva també, estimant amb tot el cor una dona que si va néixer princesa, serà una bona ciutadana.<sup>941</sup>

L'obra conté, a més, algunes picades d'ullet al públic menestral i botiguer. Gaudenci el perruquer de la família reial fa el paper d'amanerat (d'invertit que es deia en aquella època) per després confessar que es tractava d'una posa:

(...) la vida es crudel...els que necessitem de tothom per viure, hem d'ésser el que s'empenyen que siguem. Així fent riure a la reina amb aquest posat...ridícol m'he anat fent popular i he pogut pujar la família i fer un raconet”<sup>942</sup>

Com tots aquells que han hagut de fer bona cara als clients tota la vida (cal suposar una platea amb més d'un senyor Esteve). I més endavant un missatge xifrat (moment còmic de l'obra) consisteix en una mena de llista de la compra: “*Gènere deixat de compte; articles numerats perduts; reforçats no tenen col·locació; stock mongetes seques liquidat...* com es pot suposar l'humor gruixut té el seu espai al llarg de la peça, *stock mongetes seques liquidat: Els insurgents llencen gasos asfixiants,*<sup>943</sup> diu el personatge del cap de policia Voland.

Però la intenció de fer una bona temporada de Nadal es va quedar en desig perquè davant dels seus pobres resultats la Cia. Santpere substituïria l'obra en cartell per *El Papitu Santpere* el 22 de desembre d'aquell mateix any, un espectacle de revista, escrit pel vell amic de Josep Santpere, Josep Montero, històric artista del Paral·lel. Veiem, doncs, que la fórmula del “vodevil sonor” ràpidament ha quedat esgotada tot i la inèrcia de públic que es mantindria uns mesos gràcies al record recent de l'èxit de *La reina ha relliscat* i gràcies també a les imitacions que sorgien en els teatres de l'entorn, com el Teatre Nou a l'altra

---

<sup>941</sup> . Ibid., pàg. 31.

<sup>942</sup> . Ibid., pàg. 10.

<sup>943</sup> . Ibid., pàg. 12.

banda de la voravia de l'Espanyol amb *La señorita saxofón*, que comentem més endavant.

*El Papitu Santpere* mereix que ens hi aturem. El muntatge és un compendi de tot allò que durant gairebé tres dècades venia proposant el Paral·lel en termes escènics i, per altra banda, és manifestació de tot un seguit de valors, culturals, morals i polítics que, al nostre entendre, deixen ben clares quines podrien ser les preferències del públic del Teatre Espanyol i per extensió del Paral·lel. El muntatge va tenir una excel·lent acollida de públic perquè es va mantenir en cartell –tot i que combinada amb altres ofertes escèniques, i fragmentada segons el gust del públic- fins al 3 de març del 1933. Tenint en compte que es tractava d'una revista és una excel·lent permanència en cartell. En conseqüència, no ens han de quedar gaire dubtes sobre la capacitat del seu autor, Joaquim Montero, per sintonitzar amb la idiosincràsia d'aquest públic, tot i les dificultats que plantejava la dècada dels trenta per captar públic per als espectacles populars en viu (més endavant examinem en aquest sentit la sacsejada que va significar, també a Barcelona, la penetració i ràpida expansió del cinema sonor). Com veurem en els continguts de l'espectacle no ens ha d'estranyar, però, que la revista *Mirador* no es fes ressò de l'espectacle de Montero i Santpere, malgrat que des del muntatge es feia al·lusió a la publicació i a algun il·lustre membre del seu *staff* de col·laboradors fixos.

L'estructura de l'espectacle, subtítulat *Setmanari satíric*, copiava el d'una publicació d'actualitat. Amb pròleg, editorial, articles, reportatges, seccions, etc., tot i que, de fet, era una estructura clàssica de revista del Paral·lel, de filiació Montero, amb escenes parlades i dialogades i números musicals, amb reproduccions escenogràfiques inspirades en racons de Barcelona i tot un seguit de trets que caracteritzaren els muntatges de l'artista.<sup>944</sup>

L'obra s'inicia amb un pròleg protagonitzat pel mateix Santpere que pren vida de la seva pròpia silueta dibuixada en un cartell i canta: (...) *I per això a toc*

---

<sup>944</sup>. Sobre Joaquim Montero i la seva contribució decisiva a la configuració d'un gènere de revista genuí del Paral·lel ja n'hem parlat en el punt que tractem la revista de gran format, dins del primer bloc d'aquest estudi "Montero i Sugrañes: notes sobre la revista al Paral·lel".

*de Campana / anuncio que tinc jo / una Esquella a la Torratxa / i un Bé Negre al Mirador. / Plaguejant i fent grimegia / jo sabré provar a tothom, / que aquest “Papitu Santpere” / dignament porta el seu nom. / Veniu, oiü, etc., etc.*<sup>945</sup> Però el foc de debò s’obre amb l’editorial, interpretada en escena per Josep Clapera, un dels puntals de la companyia de Josep Santpere:

(...) Barcelona; la gran! La cobejada! / Que, fins avui ha estat la cobejada! que fins avui ha estat la Pubilleta, / hereva d’uns cabals que no li daven / uns tutors sornaguers, que amor, fingint-li / volien del seu dot aprofitar-se. / El seu dot, els seus drets!, el seus furs / la seva llibertat que li furtaven tota / els Àustries i els Borbons, tirans innobles / arrabassant-los de les mans honrades / d’aquells braus catalans, quina ardidesa / serà immortal, d’aquells valents que jauen / soterrats al fossar de les moreres / per defensar els seus drets amb falçs i dalles. / Però avui que amb el buf de la República / s’ha esbaït la negror d’aquelles dates, / somrienta mirant el seu pervindre / la Pubilla roman esperançada / de que assolint sos drets podrà al fi ésser / la senyora i Majora de sa casa / Que Barcelona no és pas tota Catalunya / però sí és la parla catalana. (...) <sup>946</sup>

Un republicanisme, doncs, fonamentat en un posicionament netament antimonàrquic, que, a més de qualificar de tirans els sobirans espanyols, de les dues grans dinasties, no fa esment del passat monàrquic propi, o sigui del gloriós casal català medieval que va ser la base fonament històric del catalanisme de la Renaixença del segle anterior. Per torbar les raons de ser del poble català es mirava fonamentalment el segle XIX, la Catalunya contemporània, en una concepció de la història del país que tenia força clar un itinerari amb un destí final situat en la recentment inaugurada etapa republicana i, sobretot, en l’Estatut.

---

<sup>945</sup> . Joaquim Montero, *El Papitu Santpere. Setmanari satíric. Grimegia, Alegria, Actualitat, Sonoritat, Llibertat, Igualtat i Fraternitat*. Planes musicals dels mestres Duran, Alemany, Mas, Pou, Quirós, Torrents i Viladomat. Barcelona: S. Bonavia (*La Escena Catalana*, núm. 371), 1933, pàg. 3.

<sup>946</sup> . Joaquim Montero, *El Papitu Santpere, op. cit.*, pàgs. 3-4.

La següent escena, “El llibre de la nena” és, precisament, dedicada a l'Estatut. Uns nens a la dreta i uns altres a l'esquerra, un “guarda-passeig” i una nena. La nena demana el llibre que té el guarda i els nens de la dreta s'hi oposen, mentre que els de l'esquerra el volen tot. El guarda dona el llibre a la nena “perquè se'l mereix”, però, un cop el té, els nens de la dreta li agafen i li estripen la pàgina de “justícia”, -“en té prou amb la meitat de la pàgina”- i li arrenquen les pàgines “d'Administració” i “d'hisenda”. El guarda pren el llibre i li torna a la nena, i li diu:

EL GUARDA-PASSEIG.-No estàs contenta?

LA NENA.-No puc

GP.-Doncs, els teus si ho estaran

LN.-Els meus? No sé que diran

quan vegin el que els hi duc

GP.-Què vols que et diguin? Ni un mot!

No els hi portes l'Estatut?

LN.-Però dirà algun tossut

que l'Estatut no està tot

GP.-Res; perquè tu els hi pots dí:

jo no m'he pogut lluhí

mes la cara no em girau.<sup>947</sup>

Acaba l'escena amb la intervenció de Pi i Margall que fa un breu discurs:

PI.-Que des del primer dia

m'haguessiu cregut a mi

Digueu-los que el principal

Era fer-la federal ! (...) <sup>948</sup>

Montero repesca l'ideal federalista profundament posicionat en les classes populars urbanes catalanes del segle XIX, que sempre es varen sentir

---

<sup>947</sup> . Ibid., pàgs. 4-5.

<sup>948</sup> . Ibid., pàg. 5.

absolutament alienes al règim de la Restauració.<sup>949</sup> Continua l'espectacle, que gairebé es pot aprofitar tot en termes d'investigació històrica i sociològica perquè, com en d'altres peces de Montero, és ple d'al·lusions al moment polític, per bé que també toca de ple els grans temes i les grans patums de la cultura catalana. En aquest sentit el monòleg de Serafi Pitarra és tot un manifest en favor de la reivindicació del teatre popular català i de la filiació directa del teatre de Pitarra amb el qual en aquells moments estava estrenant Sagarra, el de més èxit entre el públic del teatre en català dels anys 30.

PITARRA.-(...) Per ma glòria que s'ha fet? / asseure'm dalt d'un estret / monument estrafalari / al davant d'un cabaret / i al damunt d'un urinari? (el monument de les Rambles) / Ah, però m'he

---

<sup>949</sup> . Podem aquí recuperar l'ús historiogràfic del concepte "d'ucronia" emprat per l'historiador italià Alessandro Portelli en les seves investigacions d'història oral, especialment la del moviment obrer a la ciutat metal·lúrgica de Terni, *Biografia di una città: storia e racconto: Terni, 1830-1985*, Edizioni Einaudi, Torino. 1985. Un concepte que l'historiador ha definit sintèticament en un article molt més recent, «Un lavoro di relazioni: osservazioni sulla storia orale», in "www.aisoitalia.it", n.1, gennaio 2010, URL: <http://aisoitalia.org/wp-content/uploads/2014/04/Alessandro-Portelli-Storia-orale-un-lavoro-di-relazione.pdf> (enllaç consultat 25/4/2017): (Ucronia és) *Un posto migliore: comunque, un sogno, un desiderio (una certezza per chi ha la fede). Spesso, questo desiderio di un mondo migliore prende la forma di narrazioni controfattuali – l'ucronia, che sta al tempo come l'utopia sta allo spazio: avremmo un mondo migliore... Quelle con cui sono più familiare sono le ucronie rivoluzionarie: avremmo un mondomigliore se nel 1921 avessimo fatto la rivoluzione dopo l'occupazione delle fabbriche... se avessimo resistito l'8 settembre...* Podem recuperar l'ús historiogràfic d'ucronia si entenem que en bona mesura el teatre popular del Paral·lel es fa ressò d'allò que circulava pel carrer. I en aquest sentit l'acumulació de dades en un sentit determinat és abrumadora; els herois del teatre del Paral·lel se situen sistemàticament en el bàndol antimonàrquic, republicà i en moltes ocasions federalista: el pretendent honest de la Marieta de *Baixant de la Font del Gat* d'Amichatis i Màntua és un líder de les bullangues contra Espartero de 1842, però el fill de la Marieta, Climentó, que apareix a la continuació de la peça a *La campana de Gràcia o el fill de la Marieta* és un dels revolucionaris del 1868. Ja hem vist les al·lusions d'*El Papitu Santpere* al moment de la negociació de l'Estatut i fins a quin punt, doncs, el règim republicà espanyol es veu com l'esperança, feta realitat, d'uns drets d'autogovern i llibertat per Catalunya, un marc polític que hauria estat en els programes de tots aquells que haurien combatut el poder del govern central des de, com a mínim, la defensa de Barcelona el 1714. Podem deduir doncs que la ucronia per a les classes populars catalanes, que majoritàriament integraven el públic d'aquestes peces teatrals, era que, *si en aquestes lluites històriques el poble hagués vençut*, les seves condicions d'existència materials, morals i espirituals col·lectives haurien estat molt millors i que la seva derrota per contra, havia portat les presents condicions de pobresa, desigualtat, manca d'educació i de llibertat, etc., que ara la república, *amb l'estatut*, havia de resoldre de manera urgent i definitiva. L'escena popular no fa altra cosa que reflectir aquests anhels i esperances, *escenificar la ucronia*.

revenjat! / Del teatre m'heu llençat? / Jo hi tornaré. És ben senzilla / la manera; m'he arrencat / el bigoti i la perilla / i la closca m'he afeitat, / m'he comprat un hongo estrany / i un chaqué i amb tal engany / ja veieu com en Pitarra / disfressant-se de Sagarra / estrena dos cops cada any. / *La filla del Carmesí*, / *L'Hostal de la Glòria* / *l'Alegria de Cervera* / i *La Corona d'espines* / veritat que hi endevines / la meva traça i manera? / Que els seus versos són millors / i és millor el llenguatge seu / ves, quina gràcia! Llavors / no existia don Pompeu / Fabra, per dictar-nos normes / i no hi havia altres formes / nostra llengua de parlar-la (...) <sup>950</sup>

Podem estar segurs que fer explícita d'una manera tan barroera aquesta filiació no deuria fer cap gràcia a Josep Maria de Sagarra, l'autor al·ludit, un dels principals col·laboradors habituals de *Mirador*. Tot i que segurament Montero des de la seva humil condició intel·lectual, no anava errat del tot alhora d'establir aquests lligams. Recordem ara, com hem esmentat abans, quina opinió mereixia a col·laboradors de prestigi de la revista com Joan Cortès o Carles Capdevila, el llegat de Josep Soler, Serafí Pitarra, considerat per aquests i molts d'altres l'origen dels mals del teatre català. Montero i en bona mesura el teatre del Paral·lel es consideren hereus d'aquell teatre popular de Pitarra, que, menyspreat des de la cultura oficial, ha anat subsistint gràcies al teatre amateur fins avui.<sup>951</sup>

---

<sup>950</sup> . Joaquim Montero, *op. cit.* pàg. 5

<sup>951</sup> . La temporada 2013/2014 el teatre de Josep Soler, Serafí Pitarra, va ser objecte d'una operació de recuperació per part del Teatre Nacional de Catalunya dirigit per Xavier Albertí. Es varen posar en escena dues de les seves "gatades", *Liceistas i cruzados* dirigida per Jordi Prat i Coll i *El Cantador*, dirigida per Xicu Masó a banda de l'espectacle contemporani de nova creació *Safari Pitarra* de Jordi Oriol Canals i Josep Pedrals, dirigit per Jordi Oriol Canals. Els espectacles van anar acompanyats de conferències, recorreguts pels espais històrics de Barcelona associats a la figura del dramaturg i l'edició de l'obra completa de l'autor a càrrec de l'editorial Arola. Però aquesta recuperació pública ha estat precedida per l'estudi en profunditat de l'obra de Josep Soler i el seu impacte en la Barcelona del segle XIX estudiada per Carme Morell i Montadi, *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, on es recull que el rebuig del teatre de Pitarra és perfectament coetani al moment de la seva creació per part de bona part de les "autoritats" literàries i culturals de l'època.

*El Papitu Santpere* serveix també a Montero per fer homenatge al teatre líric català amb un personatge que es presenta a si mateix com el “Líric català”. Un caràcter que es plany de la seva sort perquè després dels triomfs de *Cançó d’amor i de guerra* i de *La legió d’honor*, el líric català no aixeca el cap. Entren les noies i totes canten a la glòria del record del gran compositor sarsueler català Amadeu Vives. Tot plegat desemboca en un diàleg entre grans personatges de la lírica, com Luisa Fernanda i Katuska i una escena final dedicada al “vodevil sonor” amb alguns dels personatges de *La reina ha relliscat*, una picada d’ullet de l’autor a Santpere i la seva companyia. En la propera escena, “La vida alegre”, és fa un homenatge al “Drama realista del Districte V”, un gènere que va viure la seva època daurada uns deu anys enrere, a començaments de la dècada dels vint. Era l’escenificació de la vida marginal i de la bohèmia barcelonina i Montero en va escriure alguns dels textos de més èxit, en col·laboració amb el seu gendre Amichatis com hem esmentat en el punt que dediquem al gènere.

Més endavant també trobem una escena còmica entre una parella de gais, Jacinto i Narciso, i una lesbiana, Gardenia, tots participen d’una exposició de flors, que administra un “Speaker”, en la qual després apareixerà un “trio”, Rosa, Margarida i Don Diego; més tard un matrimoni on ella està pel sexe i ell pels negocis, Mimosa i Escardot, amb un diàleg tot picant, molt del Paral·lel. L’escena continua amb Sempre viva i Pensament, tots dos vidus, ella amb un tortell i ell amb una llonganissa (que havia de ser un ciri) i que decideixen compartir a Miramar (ell vol menjar-se el tortell d’ella i ella la llonganissa d’ell...), en comptes de portar-los a l’altra banda de la muntanya, al cementiri de Montjuic. La darrera parella de plantes, Romaní i Farigola, serien l’essència del cor català, excursionistes de muntanya. Farigola diu: *Les conec* (les flors de l’exposició) *...flors ciutadanes; mes no tenen les olors / de les plantes bosquetanes.*<sup>952</sup>

Tots junts, els excursionistes canten,  
Flors i plantes bosquetanes

---

<sup>952</sup> . Joaquim Montero, *El Papitu Santpere*, op. cit., pàg. 14.



son la prova ciutadans,  
que les terres catalanes  
són orgull dels catalans  
I entre espígol i ginesta  
farigola i romaní  
enlairant al cel la testa  
prossequim nostre camí. (...)  
sigui la cançó nostrada  
el fort ressò d'un poble brau.  
Cançó d'amor treball i pau!<sup>953</sup>

Acaba el primer acte amb una altre reivindicació sonada del teatre popular català: l'homenatge a Santiago Rusiñol, a través d'una didascàlia introduïda en el text,

les girls en número de nou, cinc vestides de ginesta i quatre de roselles, després d'una curta dansa, formant la bandera catalana, coronen el bust del plorat Santiago Rusiñol.<sup>954</sup>

El segon acte és tot un seguit d'escenes i acudits de to costumista que reflecteixen fins a quin punt el teatre de text popular del Paral·lel és deutor del sainetisme vuitcentista (Emili Vilanova i altres), i en conseqüència perfan un paisatge barceloní popular (menestral, botiguer, obrer) de vida quotidiana senzilla, salpebrada amb un humor planer i banal. Tot aquell paisatge que volien defugir els modernitzadors col·laboradors de *Mirador*, àvids lectors de les publicacions periòdiques franceses i britàniques que arribaven a l'Ateneu i sempre emmirallats en tot allò que s'esdevenia nord enllà dels Pirineus.

L'escena final, "Vaga de lletres", torna a ser una paràbola política en la qual un "Regent d'impremta" dialoga amb una "Lletra" de caixa que es disposa a la vaga per maltractaments. És molt significatiu com "El Regent" acaba el diàleg,

---

<sup>953</sup> . Ibid. Pàg. 14

<sup>954</sup> . Ibid. Pàg. 15.

REGENT.-(...) ja veureu dintre de poc / si estan les lletres segures  
/ i cada una en son lloc / Bondad, Administració, / Noblesa,  
Estudi, Cultura, / Art, Ordre, Literatura, / Republicanisme...Això /  
en justa col·locació, / un nom estimat ens dóna / que honorem  
amb fe pregona! / Ja veieu, en un sol mot / hi podreu llegir-hi  
tot.../ tot el que enclou Barcelona! / I per finir la revista /  
mostrarem la doble plana / Els presentarem la vista / de la Joia  
Catalana!<sup>955</sup>

I la “Lletra 1” respon amb un record de la repressió del 1714,

LLETRA 1.-(Barcelona) Un rei per poder haver-la, / estengué una  
mà tirana, / i engrapant la teva llar / va pretendre fer la seva / i  
violant-la, covard / va petxar la terra teva. / El barri de la Ribera /  
va enrunar la grapa fera, / i deixa les terres rases / i tots els  
terrenys pelats / dues-mil trescentes cases, / sis esglèsies, dos  
mercats! / Per alçar la ciutadella / que Werboom va dibuixar / i  
empresonar dintre d’ella / tot l’esperit català, / I es va alçar! Presó  
cruel, / obra del sinistre instint / del miserable Castel / Rodrigo i  
de Felip Quint! (*Visó de la Ciutadella*) (...i continua) I al cap de  
segles feïnera, / damunt d’aquell foc fatal / hi va aixecar la  
Primera / Exposició Universal<sup>956</sup>

---

<sup>955</sup> . Joaquim Montero, *El Papitu Santpere. op. cit.*, pàg. 24. El paper de El Regent seria l’alter ego de la nova situació política, una república que de manera magnànima, amb *ordre i autoritat* anirà proveint a tots aquests grups socials reivindicatius de totes les seves mancances històriques.

<sup>956</sup> . Ibid. Pàg. 24. Veiem doncs fins a quin punt es present el record de la derrota del 1714 en la literatura dramàtica de Montero i com aquest combat seria el primer d’un seguit de lluites de les classes populars barcelonines i catalanes contra l’opressió d’un govern central a qui es fa responsable de la seva situació social històrica. D’altra banda la resistència del 1714 segons demostra la historiografia més recent hauria tingut un caràcter netament popular i la Ciutadella sempre va ser vista com el gran instrument de l’opressió del govern central de Madrid sobre Barcelona (recordem que allà va complir diverses condemnes Anselm Clavé durant la seva joventut i que Montero va fer un muntatge dramàtic sobre la biografia del personatge de gran èxit estrenat al Teatre Español el 19 de maig de 1923). S’entronca, doncs, la lluita *nacional* amb les aspiracions de millora social d’aquests grups socials i se l’incardina en una tradició de revoltes que vindrien de segles enrere i que hauria conformat el seu tarannà polític i social.

Fins aquí l'anàlisi que proposem per *El Papitu Santpere*, una peça que constitueix no només un resum de tota la poètica i la ideologia política de Joaquim Montero, sinó que, a més, és una mena de compendi de tot el que havia ofert el Paral·lel escènicaament en dues dècades.

El vodevil sonor, després de l'èxit rutilant de *La reina ha relliscat*, va intentar ser imitat per emuladors competidors, com hem esmentat abans, com ara la companyia instal·lada al Teatre Nou, davant per davant de l'Espanyol. Mentre Santpere abandonava la fórmula altres volien estirar-la fins allà on fos possible. Joan Tomàs assistia a l'estrena de *La señorita saxofón*, la nit de Nadal de 1932, un muntatge presentat com a "vodevil supersonoro", al Teatre Nou. El text era d'Alfons Roure, molt sol·licitat després del seu èxit amb *La reina ha relliscat*, i la música de Federico Coto. El muntatge comptava amb l'artista francès Pierre Clarel, els actors Fuentes, Acuaviva, i Arteaga, entre altres i un elenc de cantants i cinquanta coristes. Doncs bé, Tomàs defineix l'obra com una "barreja de sarsuela, de revista *sugranyil* (del productor de revistes Manuel Sugrañes) i d'opereta de Pepe Viñas", amb un argument realment difícil de seguir ambientat a diferents parts del món, i assegura que l'únic que va poder escatir és el que li passa a la protagonista, la señorita saxofón, interpretada per Nena Rubens, i això gràcies, diu, a haver adquirit l'argument i cantables per trenta cèntims; allà ha trobat la lletra de la cançoneta que explica les vicissituds de l'artista: *Es atroz / lo que me gusta / un buen saxofon./ Tiene el instrumento tanta seducción / que tan pronto empieza,/ que tan pronto empieza,/ me entra la emoción,/ y de trastornada / pierdo la razón.*<sup>957</sup> Tomàs confessa que per sort no ha vist *La reina ha relliscat*, com el mateix Planes; per sort, perquè té en molta consideració Santpere.

### 3.2.7 Predisposició al prejudici

Com hem anat assenyalant hi ha un predisposició en negatiu alhora d'entrar als teatres del Paral·lel. L'avinguda és un filtre decisiu que condiciona

---

<sup>957</sup> . Joan Tomàs, "Nit de Nadal al Nou", *Mirador*, núm. 204, 29/12/1932, pàg. 5.

la mirada. Per demostrar-ho podem observar els diferents tractaments que reben els mateixos artistes en funció d'actuar al teatres del Paral·lel o no, o dels mateixos autors dramàtics, en funció d'estrenar, o no, als escenaris d'aquesta avinguda. Per exemple el tractament que rep Gastó A. Màntua (pseudònim de Gastó Alonso i Manaut) –recordem coautor amb Amichatis (Josep Amich i Bert) de la celebèrrima *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu-*, per part de Jaume Passarell, en estrenar *La morena de Coll-blanc*<sup>958</sup> al Romea per la companyia Vila-Daví.<sup>959</sup>

Passarell reconeix la trajectòria del teatre de Màntua, des de la *Marieta de l'ull viu* i arriba a escriure que estava equivocat en criticar les seves peces, ja que calia rendir-se a l'evidència perquè totes, totes, havien obtingut el favor del públic,

En el teatre el que compta, i l'essencial és això, al capdavant, és que l'argument sigui descabdellat d'una forma lògica i humana. La resta; la petita equivocació gramatical, la incorrecció, o si voleu la barroeria – que no n'hi ha, val a dir-ho- de llenguatge, és perfectament secundari. (...) I com en el teatre són els èxits el que compten i tot el restant és literatura, no hi ha més remei que rendir-se a l'evidència i entonar el *mea culpa*. Jo començo a fer-ho pel meu compte.<sup>960</sup>

*La morena de Coll-blanc* és una peça dirigida al gran públic, com gairebé tot el que va escriure Màntua; una comèdia melodramàtica de final feliç que s'acosta a allò que podríem considerar *el fulletó*. L'argument, de fet, sembla extret de les novel·les radiades que tan populars es varen fer després de la

---

<sup>958</sup> . Gastó A. Màntua, *La morena de Coll-blanc*, dins *La escena catalana*, num. 349, Barcelona: Llibreria Bonavia, 1931.

<sup>959</sup> . Vegeu si us plau un resum biogràfic de Pius Daví (Moià, 1891 - Barcelona, 1956) i Maria Vila i Panadès (Barcelona 1897-1963), parella que conformà la companyia Vila-Daví, pàgs 634 i 691.

<sup>960</sup> . Jaume Passarell, "L'art d'En Màntua", *Mirador*, núm. 151, 24/12/1931, pàg. 9. Recordem aquí el favorable tractament de *La Veu de Catalunya* de l'estrena al Romea de la peça d'en Màntua *Un milionari del Putxet* que hem comentat en el bloc d'aquest estudi dedicat a *baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*.

Guerra Civil: la marquesa de Valldeneu (l'actriu Empar Ferrándiz) de 60 anys, encarrega una investigació d'una ballaora flamenca, Angelica, la morena de Coll-Blanch (Maria Vila) que s'ha casat amb el seu fill de 42 anys i vidu, Lluís Gonçaga de Bessiers de la Rochefacould, Marquès de Salamó...i molts altres títols nobiliaris (l'actor Pius Daví). Hi ha la sospita que ella, que ha fet fortuna en gires pel món, és d'origen gitano. El Pradell, l'administrador (Joaquim Vinyes), recorda a la vella marquesa que el seu fill ha fet fortuna gràcies al seu esforç i no als seus títols -una picada d'ullet a l'home emprenedor que treballa i triomfa en els negocis; puntada de peu per contra a la classe rendista. La morena és orfe, només té l'avi matern, que apareix a casa de la marquesa. Ell és gitano, té una parlar clarament inspirat en els personatges de les obres de Juli Vallmitjana,<sup>961</sup> que recollien la llengua dels gitanos barcelonins. Hem de deduir que aquesta reproducció en escena del *pintoresquisme local* (tan propi, també, de les peces que s'estrenaven al Paral·lel), eren molt del gust del públic popular barceloní,

MATAVELLES. –Ep, res que et pogués ofendre, que amb l'haunort no s'hi juga, que amb l'honra no li hauria consentit. Que l'honra de la meva “xurumbela”, me la jugo jo amb el “paio” que la tingui més neta “Ai un debé li barratibi” la “mui” al que se't posés a la *sonsi*. Així es veiés penjat pels quartos del darrera.<sup>962</sup>

L'enfrontament fonamental de la peça és el de mare i fill; Lluís el marit d'Angèlica recrimina a la seva mare la fredor amb què ha tractat l'avi de la seva dona:

---

<sup>961</sup> . Juli Vallmitjana, *Teatre volum 1 i 2*, Edició a cura de Francesc Foguet i Albert Mestres, Barcelona: Edicions de 1984, 2006. El llenguatge dels gitanos de Barcelona també està perfectament mostrat en peces mestres de la narrativa de Vallmitjana com *La Xava*, Edició a cura d'Enric Casasses, Barcelona: Edicions de 1984, 2003.

<sup>962</sup> . Gastón A. Mántua, *op. cit.*, pàg. 10. Els col·laboradors de *Mirador* el que no podien suportar era l'ús del llenguatge de carrer i col·loquial, i per contra hi ha un esforç dels dramaturgs per copsar el llenguatge dels seus personatges humils, per fer-los versemblants.

Tens tot el prejudici arcaic de l'ascendència, tot l'orgull de la sang blava i no t'has enterat encara que al món, tots naixem amb la sang del mateix color, fins els negres.<sup>963</sup>

Cal notar que en una obra de caràcter netament popular (tot i que estrenada al Romea) s'acusa l'origen deshonest de les fortunes. Hi ha un "capitalisme bo", representat per Lluís, emprenedor als països nòrdics, explotador forestal (no explotador dels homes), creador de riquesa, i socialment avançat i sense prejudicis classistes, racials o de qualsevol altre tipus. Hi ha per contra un capitalisme condemnable, representat per l'avi negrer i el pare rendista, i malbaratador del propi patrimoni, i que està vinculat a l'aristocràcia decadent. En aquest sentit l'enfrontament de les dues generacions representades per la marquesa i per Lluís, el seu fill, manifesta sense grisos les preferències de l'autor que cal suposar eren els majoritaris de la platea. Els personatges més negatius a la peça, la marquesa, el faldiller Eudalt (qui havia pretès Angelica, però que no s'hi havia volgut casar per no malmetre el seu cognom noble) i Lea, germana de Lluís (una *nena bien* que literalment segons la didascàlia, no sap que *ha estat al llindar de la misèria sense enterar-se'n*) que sempre recorda a Angelica l'origen aristocràtic de la primera dona de Lluís. Aquella primera dona havia enganyat Lluís amb altres homes. Així doncs, la noblesa, no és pas una qüestió de títols aristocràtics: tal seria la moralitat de la peça. Aquesta ridiculització de l'aristocràcia és també un tret comú en el conjunt de les obres que s'estrenen al Paral·lel. Ridiculitzar l'aristocràcia és per extensió, ridiculitzar la monarquia.<sup>964</sup>

*La morena de Coll-blanc* és tot un fulletó molt ben construït, que conté, però, unes derivades polítiques dignes de ser comentades, perquè posaria en qüestió el fet que al Romea hi anés a veure teatre un graó superior en l'escala social al públic habitual de l'Espanyol; en qualsevol cas, hi ha un conjunt de valors polítics i morals (sobre el paper, per exemple, de l'home exemplar en

---

<sup>963</sup> . Ibid., pàg. 11.

<sup>964</sup> . És un lloc comú de la cultura popular masmediàtica catalana, ridiculitzar noblesa i reis, està en les obres del Paral·lel, però també en *Victus* de Sánchez-Piñol.

relació al seu capteniment envers les dones) que és del tot compartit en la majoria d'obres estrenades al Paral·lel.

De totes maneres, i pel que fa als comentaris de Jaume Passarell, un autor que estrena al Romea mereix una altra consideració. És clar que se'l pot criticar, però no des de l'actitud punyent amb què s'encaren totes les produccions de l'avinguda del Paral·lel. Per a Passarell, doncs, Màntua és un home de teatre important; un saineter remarcable.

Però quan Màntua vol perpetuar l'èxit de *La moreneta de Coll-blanc* amb *La ben plantada*<sup>965</sup> al mateix Romea, troba el topall de Joan Cortès, guardià del bon gust lingüístic i dramàtic, *Màntua cultiva el teatre més primari que es produeix avui en llengua catalana. Primari, no primitiu. En el primitiu podem trobar un doll vital que porti en potència totes les virtuts. En el primari només hi trobarem indigència i puerilitat.*<sup>966</sup> Per a alguns doncs, el seu passat d'èxits al Paral·lel serà un estigma inesborrable; en qualsevol cas, al Romea, per a Cortès “no s'hi pot fer segons què”.

*La ben plantada*, era una d'aquelles peces que els col·laboradors de *Mirador* menyspreaven per arcaiques, i que conformen la categoria del que s'ha conegut com *pairalisme* teatral: Som en temps de carlinades 1848-1849. La Sileta (Maria Vila), La ben plantada, regenta l'Hostal La Ben Plantada, prop de Berga. El seu home. Faló, és presoner del Guerxo de la Ratera, un carlista. A l'acte segon Sileta dona acollida a un fugitiu de les tropes carlistes, Maurici (Pere Ventayols). Aquest li recompensa l'ajuda amb un rellotge i una cadena d'or que resulta que és la del Faló. Sileta pensa que el fugitiu Maurici ha afusellat el Faló. Al tercer acte es descabdella tot: Maurici, que ha tornat del seu exili a Marsella, explica tota la veritat a Sileta. Faló havia enganyat a la germana del propi Maurici, l'havia deixat prenyada i l'havia enviat a l'Havana per no entorpir la seva vida de casat. Ella va morir de febre en el viatge. Maurici per

---

<sup>965</sup> . Gastón A. Màntua, *La ben plantada*, dins *La escena catalana*, num. 386, Barcelona: Llibreria Bonavia, 1933. Estrenada per la Cia. Vila-Daví el 27/10/1933 al Teatre Català Romea.

<sup>966</sup> . Joan Cortès “Les estrenes. Gastó A. Màntua, La Ben Plantada (Romea)”, *Mirador* núm. 248, 2/11/1933, pàg. 5.

cercar venjança es va allistar en els rengles carlistes per trobar en Faló i fer-li pagar tot el que havia fet a la seva pobre germana. Quan finalment el va trobar va manar d'afusellar-lo. En el medalló que li va donar Faló, com a suborn per intentar salvar la seva pròpia vida, portava la foto no de la Sileta, la seva dona, sinó de la germana de Maurici a qui havia enviat a ultramar.

Allò que molesta Cortès és segurament una escena que s'esdevé al pati de l'hostal: un marxant del Roselló que parla un català afrancesat, un valencià que ven productes de l'horta de la seva terra i que parla lògicament valencià, i les gitanes i un destacament de soldats constitucionalistes que s'expressen tots en castellà. Els personatges que pertanyen al lloc parlen variants del català del principat. Així doncs, els esforços dels dramaturgs per recollir la varietat lingüística, marcada per la geografia i la pertinença a una determinada classe social, són combatuts per aquells que creuen que l'autor dramàtic és deu només a una llengua, considerada l'única viable en termes literaris, correcte en termes lèxics, semàntics i normatius. És clar que amb aquesta llengua amb prou feines es podia representar d'una manera versemblant personatges d'una determinada classe social. Una altra vegada el país ideal contra el país *real*.

Aquí també, com en el cas de *La morena de Coll-blanc* es manifesten un seguit de valors morals i fins i tot polítics que són propers als valors que s'expressen en les obres del Paral·lel. El personatge anomenat "Entenimentat" (Pius Daví), de nom eloqüent, és un home de comportament modèlic envers la protagonista Sileta, i aquest home sense màcula que ajuda la pobre hostalera a trobar el camí en la seva vida, és un home absolutament escèptic respecte a la política de Madrid,

Els nostres..no em facis riure. Qui són els nostres. Deus voler dir els d'ells. Nosaltres que pugim els uns o que pugim els altres tindrem els mateixos de sempre. (...) Molts manifestos..., molts discursos..., molts programes quan van de bòlit i en quan poden agafar el turró, bon plat i fondo i tu paga i calla..I mut, m'entens...



Que el camí de Cuba i Filipines és molt llarg i et canses de veure mar.<sup>967</sup>

Al Romea, doncs, “no s’hi pot fer segons què”, perquè segons què només es pot fer al Paral·lel. I això és així perquè el públic del Paral·lel mereix per part de la generalitat dels col·laboradors de *Mirador* el tractament d’una categoria especial.

Recollim tot seguit un conjunt d’opinions de Sebastià Gasch, Josep Maria Planes, Joan Tomàs i Jaume Passarell que, en comentar diferents espectacles oferts pels escenaris de l’avinguda del Paral·lel, demostren aquesta mirada filtrada pel prejudici. Potser podríem anar més enllà i afirmar que hi ha una resistència a acceptar el fet que hi ha un públic català que se situa per sota d’allò que tots aquests periodistes entenen per la frontera del bon gust. Per això cal “aïllar-lo”, i considerar-lo una excepcionalitat, una raresa que cal delimitar i separar de la resta de l’escena que s’ofereix a la ciutat de Barcelona.

Obrim el foc amb Sebastià Gasch. En ocasió d’una revista, en la qual actuava la llavors emergent Estrellita Castro a l’Apolo, Gasch comenta (...) *És llàstima que Estrellita Castro no intenti sotmetre la seva bravata, força natural incontrolada, a un estil i a un bon gust (...) ara per ara el seu art no és res més que una Andalusia passada per les varietés i feta per a enardir un públic de cafè-concert del Paral·lel.*<sup>968</sup> Més endavant arran de l’actuació de la Bella Dorita a l’Edén Concert el mes de març de 1932, se’n riu dels qui tot just acaben de fer la coneixença de l’artista i es vanta d’haver-la vist treballar al Paral·lel de començaments de segle,

Pertany a la vella guàrdia. Nosaltres fa uns deu o dotze anys que la coneixem. La recordem encara de quan feia pornografia a L’As, l’antic Madrid Concert, esdevingut ara Teatre Talia (...).<sup>969</sup>

---

<sup>967</sup> . Gastón A. Mántua, *op. cit.*, pàg. 9.

<sup>968</sup> . Sebastià Gasch, “El que anem veient”, *Mirador*, núm. 158, 11/2/1932, pàg. 7.

<sup>969</sup> . Sebastià Gasch, “La dansa i la cançó”, *Mirador*, núm. 165, 31/3/1932, pàg. 5.

Un recordatori dels orígens de l'artista que serveix, però, per valorar-ne molt positivament l'evolució,

(...) Gosaríem dir; si no ens espantessin els grans mots, que ha esdevingut una gran artista. Una gran artista del seu gènere, s'entén. La Bella Dorita no força mai el seu joc. No accentua sinó que indica, no subratlla sinó que insinua. El seu art, tot intenció, és fet d'insinuacions subtils, infinitament matisades. Amb un posat mig ingenu mig pervers, amb un desmenjament singular, extreu totes les possibilitats de les paraules de les seves cançons, els treu tot el suc, les dota de doble sentit, gràcies a les múltiples insinuacions del seu gest, que converteixen els seus cuplets en uns petits poemes mímic (…).<sup>970</sup>

Tot un manifest del que entén Gasch ha de ser una artista del music-hall, si bé acaba l'article lamentant la funesta influència del context (del carrer Nou, de la proximitat del Paral·lel),

La Bella Dorita, naturalment, esta completament viciada per l'atmosfera canalla dels concerts. El seu repertori, la seva indumentària, el seu amanerament són d'estrella d'aquelles de nuevo repertorio, lujosa presentación. Però si sabés desempallegar-se de tot aquest llast funest, podria segurament aconseguir, en les varietats, una situació més digna que la que actualment té.<sup>971</sup>

El mes de gener de 1933 Gasch criticava la ballarina Carmen Salazar i el ballarí John Bux per rebaixar-se a actuar en escenaris com el Saló Venus o el Còmic, després d'haver treballat en escenaris internacionals com el Follies Bergère de París, el primer o el Liceu, la segona. Lloa, per contra, l'actitud incorruptible i digne de Joan Magrinyà, incapaç de rebaixar-se a treballar en

---

<sup>970</sup> . Ibid.

<sup>971</sup> . Ibid.

aquests teatres i crítica, de manera punyent, la Carme Salazar, que no sabia administrar el seu talent, sobre la qual arriba a dir,

La pràctica del mínim esforç és una mena d'opi moral. I el seu art ja comença a estar influenciat per l'ambient en el qual es desenvolupa. La seva indumentària, tant de carrer Nou, aquell somriure estereotipat balli el que balli, són d'estrella de nuevo repertorio, lujosa presentació, mai d'ex-primera ballarina del Liceu.<sup>972</sup>

En la mateixa línia, publicarà un article el mes d'agost del mateix any,

(...) Hem portat molts estrangers als cafès del Paral·lel. I gairebé tots ens han confessat que enlloc del món no havien vist un espectacle tan canalla. Ni tan impersonal, ni tan rutinari, ni tan mecànic, gosàriem afegir nosaltres. En efecte: en els cafès-concert del Paral·lel la estandardització regna com a mestressa. Tots són iguals. Totes les dones han estat fabricades en sèrie en les acadèmies de cant i ball.<sup>973</sup>

I més endavant encara el mes de juny de 1934,

Car mentre els nostres empresaris confonguin llastimosament el music-hall d'atraccions amb la desfilada inaguantable de vint o trenta dones, no hi ha absolutament res a fer. Ja ho ha dit justament Joan Tomàs.<sup>974</sup>

La referència al mestre Tomàs, no és gratuïta. Gasch heretava el criteri sobre l'espectacle popular del mestratge de Joan Tomàs. El criteri del "mestre" amb una àmplia influència en els col·laboradors de *Mirador* més enllà del

---

<sup>972</sup>. Sebastià Gasch, "L'orquestra Planes i el seu espectacle" *Mirador*, núm. 208, 26/1/1933, pàg. 5.

<sup>973</sup>. Sebastià Gasch "Els altres Oasis", *Mirador*, núm. 236, 10/8/1933, pàg. 5.

<sup>974</sup>. Sebastià Gasch "Sota la llum dels reflectors", *Mirador*, núm. 281, 21/6/1934 pàg. 5.

mateix Gasch, quedava palès en un seguit de tres articles dedicats al music-hall que s'exhibia al Paral·lel. Ja hem assenyalat que aquest criteri en favor de la revista internacional i cosmopolita, estèticament i artística elegant, amb un llenguatge elevat i fins i tot picades d'ullet culturalistes ve de l'etapa de formació de Tomàs al costat de l'empresari Ferran Bayés, creador del memorable espectacle *Chófer al Palace*. D'aquesta manera no ens ha d'estranyar la mirada de Tomàs en fer crònica d'una revista francesa,

En veient *Trois de la Marine* vaig pensar molt sovint en els espectacles grollers i poca-soltes, sense cap to i sense ambient, que ens ofereixen els nostres teatres lírics populars. Quan podrem aplaudir una obra en la qual, a l'estil de *Trois de la Marine* — o a l'estil de les antigues sarsueles espanyoles o els vells sainets catalans — s'hi respiri l'aire del carrer i s'hi descobreixi l'ànima del poble?<sup>975</sup>

Més endavant Tomàs subratllava la idea que a Barcelona el music-hall s'entenia com una mera exhibició de carn de dona, sense cap concepte o sensibilitat mínimament artística. Donava a entendre que allò que podria resultar tolerable o graciós al Paral·lel, no es podia permetre als teatres del centre de la ciutat, deixant clara aquesta marcadíssima dualitat d'espais d'oferta escènica que calia tractar de manera diferenciada.

Que no es preocupin els empresaris de cridar el contractista d'obres i els pintors, ni de traslladar-se al centre de la Ciutat, si llur propòsit es que desfilin per les taules una trentena de pobres cupletistes o ballarines, per boniques que siguin, o de presentar-nos la Bella Dorita, o de fer que una bella senyora es cerqui davant nostre una puça esgarriada (...) ens dol a molts que el music-hall d'atraccions estigui organitzat a Barcelona d'una

---

<sup>975</sup>. Joan Tomàs "A Toulouse. Una revista marsellesa", *Mirador*, núm. 275, 10/5/1934 pàg. 5. Tomàs va veure *Trois de la Marine* a Toulouse. Aquí podem llegir l'enèsima carregada contra l'oferta d'espectacle popular de Barcelona (del Paral·lel). La revista francesa es posada com a exemple.

manera tan primària, raquítica i baixa de sostre (...) la seva misèria moral clama el cel. Tothom en pateix. En primer lloc, el públic (...) després els artistes (...) són víctimes (...) d'una explotació que els revolta.<sup>976</sup>

Una cosa era jugar a la lliga del Paral·lel i una altra de ben diferent era presentar espectacles vulgars al centre de la ciutat. Tomàs doncs donava per "perdut" l'àmbit Paral·lel com a zona d'espectacle de mínima qualitat a Barcelona. Però reclamava per al centre un music-hall equivalent als music-halls que es podien veure a París o Londres en aquells moments.

El periodista acaba la sèrie d'articles sobre el music-hall "Possibilitat d'un music-hall i IV", amb una darrera peça que rebla el clau amb els exemples d'artistes internacionals presents a Barcelona. Defensava l'espectacle de qualitat, tot i la crisi, perquè els bons espectacles, com els del pallaso Grock o els de l'artista francesa Florelle, omplien els locals d'espectacle. Recorda els bons temps del music-hall a Barcelona al Principal Palace i al Paral·lel i lamenta la invasió de revistes madrilenyes. D'acord amb el que diu Tomàs les dues grans causes de la manca d'oferta de qualitat pel que fa al music-hall serien d'una banda la invasió de les revistes de Madrid i d'una altra la manca de sensibilitat artística dels empresaris locals, "més pendents de la marca de xampany que demanarà una cançonetista quan l'inviti un client de llotja, que de la qualitat de les seves cançons".<sup>977</sup>

---

<sup>976</sup> . Joan Tomàs "Possibilitat d'un music-hall", *Mirador*, núm. 280, 14/6/1934 pàg. 5. El periodista d'espectacles no pot ser més explícit alhora d'assenyalar les diferències entre les diferents vocacions dels locals, en funció de la seva ubicació a la ciutat, en el mateix article hi podem llegir , *Trobo també excel·lent, si voleu, el Sevilla o el Ba-ta-clan són, dintre llur gènere, dues cases on l'espectador, ingenu o despert, hi passa estones deliciosos. El que no comprenc és que el sistema de funcionament del Cafè de la Borsa, del Sevilla o del Ba-ta-clan sigui aplicat a establiments que s'han rentat la cara, s'han posat un vestit nou i s'han llançat a fer de senyor.*

<sup>977</sup> . Joan Tomàs "Possibilitat d'un music-hall i IV", *Mirador*, núm. 284, 12/7/1934 pàg. 5. La cita completa no deixa lloc als dubtes, (...) *Una altra (causa), la constitueix l'alarmant invasió de revistes madrilenyes, sempre grolleres, insubstancials, descolorides i antiartístiques, sota l'allau de les quals ha desaparegut tota la gràcia i tota l'esplendor de les que aplaudirem de 1920 a 1930 al Principal Palace i al Paral·lel. Una altra, radica en la pobresa d'esperit, manca de gust, indecisió i poc afany de superació espiritual o artística, dels actuals empresaris de music-hall, més amatents a la marca del xampany que demanarà una cançonetista quan l'inviti un client a una llotja, que a la qualitat de les seves cançons. (...) Si fracassa després una revista amb*

En la mateixa direcció de tot el que anem comentant cal esmentar el cas de la revista de Tiana. A Tiana, un poble del Maresme, s'havia format una companyia amateur molt nombrosa que arribà a proposar un nivell en els seus espectacles prou important com per arribar a estrenar en sales de Barcelona com el Teatre Circ Barcelonès. Liderada pels directors Robert Vicente i Josep Maria Cardona i la “vedette” Victoria Udaeta, la revista *Follies de mitjanit*, presentada a Tiana el mes de setembre de 1933 i més tard presentada a Barcelona el 6 de desembre del mateix any era un gran espectacle. Si ens ajudem de *La Vanguardia* per explicar el muntatge en una prèvia al seu aterratge a la capital catalana s'hi podia llegir,

*Follies de mitjanit*, es ni más ni menos una gran revista que tiene algo de la charme de los franceses, nuestros vecinos, así como la distinción británica y la fantasía española, fundido todo ello en un espectáculo que será inolvidable por todo lo apuntado y por la presentación de 48 distinguidas muchachas, al frente de las cuales actua una aficionada de tanta categoria que es Victoria de Udaeta<sup>978</sup>.

Parem esment que en la nota de *La Vanguardia* es parla de la *charme* francesa i la distinció britànica, i en tot cas la “fantasia española” només apareix en darrer terme. El que ens interessa aquí, però, és la mirada dels col·laboradors de *Mirador*. Veiem que hi diu Sebastià Gasch que es va desplaçar expressament a Tiana a veure l'espectacle. No era la primera vegada, abans havia vist *Tiana*

---

*quadros com el dels pallassos, de Cri-cri, i com el del Cock-tail, de Charivari; si no interessa un programa d'atraccions com les de l'antic Soriano o com les del Principal Palace; si no porten gent una Andrée Turcy, o uns Jovers, aleshores jo confessaré que anava equivocad i renegaré del públic. Més endavant arribarà a escriure: M'han dit que l'empresari del Palace ha adquirit un automòbil per anar i venir més fàcilment de Madrid. Doncs bé; jo vull atrevir-me a donar-li un consell: que cremi l'automòbil, “Un consell a l'empresari del Principal Palace”, *Mirador*, núm. 311, 31/1/1935, pàg. 5. Cal notar que Tomàs defensava aquí *Cocktail* (hem de suposar que fa referència a *Cocktails del Nuevo* estrenada al Teatre Nou el 27 de febrer de 1928), producció del productor Manuel Sugañes en la seva època daurada al Paral·lel, qui, com hem vist, havia estat blanc de totes les crítiques dels col·laboradors de la revista *Mirador*.*

<sup>978</sup>. “Vida de sociedad. Notas informativas. La revista de Tiana”, *La Vanguardia*, 25/11/1933, pàg.9

*songs* i *Tiana somriu*. Al voltant de la vedette de la revista arribaria a dir, *Victoria Udaeta, és un cas prodigiós de do i de facultats*.<sup>979</sup>

Sembla clar per tot el que acabem de llegir, que Gasch s'entusiasma per un music-hall amateur de fora de Barcelona, perquè probablement segueix, des de la modèstia dels seus recursos, el model forà, el model cosmopolita, internacional, que tant li agradava al periodista. Un model, per altra banda, inspirat en el cinema musical que durant aquells anys està fent forat en el públic català i d'arreu.

Quan l'espectacle es reestrena a Barcelona, a l'enorme Teatre Olympia de la Ronda Sant Pau a tocar del Paral·lel, Gasch es desfà en elogis per un espectacle realitzat des d'una finor molt allunyada dels espectacles de revista habituals del Paral·lel.

Aquest espectacle és un esforç considerable i el més perfecte que es pot fer dins l'amateurisme. No es pot anar més enllà ni fer-ho millor. R. Vicente, J. M. Cardona i els seus entusiastes col·laboradors mereixen un aplaudiment fervorós: El que ens han ofert té una modernitat i un bon gust als quals no estem avesats ací. La interpretació ha estat excel·lent, Beryl Stait Gardner és una angleseta que balla amb una gràcia i una delicadesa exquisides. Dibuixa precisament les puntes i les arabesques del vals d'estampa vienesa elevant-se sense esforç i movent els braços admirablement, i treu amb un *entrain* infantil i graciós el Minuet (...) La pura delícia de criatures que són les germanes Huysen — Maruja, Lizzie i Bebe — s'emportaren els aplaudiments més càlids de la nit. Són una barreja deliciosa de picardia i ingenuïtat, de malícia i infantilisme... I una mena de *gauclerie* tímida dóna una gràcia extraordinària a tot el que fan.<sup>980</sup>

---

<sup>979</sup> . "Follies de mitjanit" *Mirador*, núm. 242, 21/9/1933, pàg. 5.

<sup>980</sup> . Sebastià Gasch, "Els de Tiana reincideixen" *Mirador*, núm. 254, 14/12/1933, pàg. 5.

Continua i no s'atura, comentant els números de la revista, l'elegància i la modernitat de Robert Vicente i l'encert i bon gust dels decoradors E. Mora i C. Reynals, *una lliçó per molts dels nostres escenògrafs. Tan simple de línies com entonat de color*. En resum doncs tot un manifest del que Sebastià Gasch voldria que fos l'espectacle de revista a Barcelona.

Mesos després, Josep Maria Planes faria una entrevista a una de les noies del cor de la revista o music-hall, *Follies de mitjanit*. Ja hem comentat la bona opinió de Gasch sobre aquesta revista de Tiana. Ara a *Mirador* es podia llegir aquesta divertida entrevista de Planes a una “*girl*” en motiu de la nova presentació de l'espectacle, en una gala benèfica al Tívoli en favor dels hospitals de Barcelona.

—Li agrada el music-hall?

—Quin music-hall? El que fan a Barcelona? No he vist mai cap revista.

—La felicito.

—M'agrada molt ballar. M'agraden molt, també, les

Pel·lícules de music-hall. Trobo difícil que el teatre les pugui superar.

—Entusiasta del cinema, així?

—Molt entusiasta. Al teatre no hi vaig gairebé mai

—Es degut a un punt de vista personal o a gustos de família?

—Posem que es degut a les dues coses<sup>981</sup>

Ens interessa aquí assenyalar els gustos d'aquesta noia: és espectadora de cinema no de teatre, en qualsevol cas no de teatre popular; no veu revistes, veu el cinema musical nord-americà, allò que ella anomena les pel·lícules de music-hall. Planes, com es pot llegir, subratlla les preferències de la jove en felicitar-la per evitar la revista que habitualment es podia veure a la ciutat de Barcelona i alhora s'interessa en deixar clar que són “gustos de família o personals”, posant

---

<sup>981</sup> . Josep Maria Planes, “El primer enterviu d'una girl amateur” *Mirador*, núm. 280, 14/6/1934, pàg. 5.



en boca de la noia literalment les seves pròpies paraules de periodista. Ja hem comentat l'impacte enorme del cinema sobre l'escena europea i catalana del moment. Parlem específicament del cinema nord-americà de musicals, un cinema que als anys trenta del segle XX esdevenia hegemònic pel que fa a la proposta de models estètics d'entreteniment popular. L'entrevista a la *girl* de Tiana té el valor de recollir l'opinió d'una jove anònima, que sí bé formava part del cos de ball de l'espectacle, en cap cas es podria considerar professional. Recordem que les revistes de Tiana, tot i la seva qualitat avalada pels crítics d'espectacle de *Mirador*, eren espectacles amateurs confegits per una companyia amateur. Doncs bé, amb les prevencions que es vulguin (estem parlant d'una sola opinió), es pot constatar com en les preferències sobre l'entreteniment popular de la Catalunya no metropolitana, als anys trenta han fet forat les influències d'aquests models cinematogràfics (fruit de l'expansió del cinema sonor per tot el país). Una penetració que hauria desbancat els espectacles de varietats, majoritàriament procedents del Paral·lel, que en època estival solien fer gira per el rerepaís. Ja hem comentat que tractarem la qüestió del cinema més endavant en un apartat específic.

Planes estava cofoi de poder demostrar, a través de l'opinió de la seva entrevistada, com eren de desfasats els gustos majoritaris del públic popular i l'oferta de l'empresariat d'espectacles de la ciutat de Barcelona. Alhora, no cal dir-ho, promocionava el que els crítics de *Mirador* consideraven *el bon gust* pel que fa a com havia de ser l'entreteniment popular musical. No creiem ser agosarats si afirmem que en aquest patrocini d'una nova estètica de l'entreteniment popular hi ha un component fonamental classista i ideològic; una vegada més veiem com les formes de diversió populars produïdes pel desenvolupament de la ciutat del capitalisme industrial s'enfronten amb un ideal predeterminat que les rebutja.

Tal i com estem intentant demostrar, l'espectacle popular de Barcelona, tradicionalment concentrat al Paral·lel des del mateix naixement de la via a finals del segle XIX, no agradava als col·laboradors habituals de la revista *Mirador*. No agradava a la dècada dels trenta, objecte d'aquest estudi, però de fet *no havia agradat mai*. Per això, com acabem de veure, la proposició de

models forans més refinats, elegants, internacionals i cosmopolites. Però també per això l'enorme condescendència amb la què són tractades les grans figures històriques de l'espectacle popular català amb seu al Paral·lel. Ja hem vist el tractament que rebia a *Mirador* Josep Santpere, ànima del Teatre Espanyol, a qui se li retreien la vulgaritat d'èxits com *La reina ha rel·lisat*, o els seus vodevils pujats de to. A Santpere se li reconeixia la seva llarguíssima trajectòria de supervivència escènica, però se li criticava la seva inclinació per una comercialitat dels seus productes en base a la reducció d'aquests a simples plataformes de lluïment d'unes formes gestuals obscenes i d'un llenguatge barroer.

Un altre gran havia estat Joaquim Montero. Montero havia estat nomenat director del diari *La Noche* el febrer de 1933 – un diari vespertí de l'industrial Joan Pich i Pon de filiació radical, del qual Montero en seria director durant un sol any, fins el 1934. Montero en aquells moments venia de reviure l'èxit al Paral·lel perquè la revista *El Papitu Santpere*, escenificada a l'Espanyol per Josep Santpere i la seva companyia estava funcionant d'allò més bé. Motivats pel nomenament, Josep Maria Planes dedicava tot un article a Montero on es glossava la seva figura, en la seva vessant escènica, l'activitat que realment havia donat nom al personatge. Montero es va iniciar en el món de l'espectacle de varietats a les acaballes del XIX, després va marxar a l'Amèrica Llatina on s'hi va estar fins 1913, i després va començar un seguit de triomfs al Paral·lel amb revistes com *Arriba el telón* o *Monterograff*.<sup>982</sup> Doncs bé, Planes criticava els qui criticaven la decisió del rotatiu i menyspreaven la idoneïtat de Montero per al càrrec, recordant que la professió de periodista i la d'actor es basaven les dues en l'observació de la realitat, “*l'admirem més, potser, pels seus defectes que per les seves qualitats i segurament déu ésser per això que l'apreciem sincerament*”; un to evidentment condescendent i perdonavides respecte a tota una institució del teatre popular. No ens queden massa dubtes que Planes i els seus companys se sentien superiors, “(Montero) *ha tingut una curiositat evident per a seguir les coses que no tenien res a veure amb el teatre. Té un estil àgil i*

---

<sup>982</sup> . Dedicuem a Montero bona part del punt que tracta la revista d'aquest estudi, “Montero i Sugrañes, notes sobre la revista al Paral·lel”.

*hauria estat, sobretot, un director insubstituïble per a un diari movimentat de començaments de segle.*<sup>983</sup>

La mirada de *Mirador* sobre el present del Paral·lel als anys trenta que intentem recollir aquí es nodreix, com hem anat veient, sobre un judici predeterminat al voltant del passat, especialment el passat daurat, del carrer dels espectacles per antonomàsia de Barcelona. Sobre els fenòmens congriats al si de la via durant les primeres dues dècades del segle XX se sosté una mirada extraordinàriament severa que tenyeix les opinions d'un menyspreu gairebé insondable. Ens referim, per exemple a la visió sobre el que va representar el cuplet, i en concret el cuplet català segons el parer de Jaume Passarell. El periodista i ninotaire comentava el perquè del fenomen del cuplet català, que havia esclatat a la ciutat de Barcelona i Catalunya a la segona meitat de la dècada dels anys deu i bona part de la dècada dels vint,

Les causes d'aquestes vogues populars solen ésser diverses. I en aquest cas concret hom podria atribuir-la a la fusió que s'operà aleshores entre el cinema forà i les varietés, la qual cosa va permetre la irrupció als escenaris i escenariets de tot el país la irrupció d'una munió de canaris de celobert, que escamparen els cuplets de moda pels pobles. I, probablement, també devia influir-hi la inclinació que sentim els barcelonins per agafar passes col·lectives. Qui no recorda l'epidèmia del futbol i tantes altres? Si la del cuplet va durar més que cap, fou perquè els barcelonins, un xic amants de barrejar les coses, hi tiràrem un polset de catalanisme.<sup>984</sup>

Quan Passarell publica aquests comentaris és ja un home amb quaranta tres anys, amb una llarguíssima experiència com a espectador del Paral·lel. Ex bohemí i després republicà, demòcrata sempre, construeix una hipòtesi sobre l'èxit del cuplet que és enormement condescendent respecte al gust de les

---

<sup>983</sup> . Josep Maria Planes, "Teatre i periodisme" *Mirador*, núm. 218, 6/4/1933, pàg. 5.

<sup>984</sup> . Jaume Passarell, "Gent del Paral·lel. L'Alfons G. Tormo", *Mirador*, núm. 20, 13/6/1929, pàg.5.

masses populars catalanes. El cuplet, ras i curt, no és considerat un producte cultural català, sinó una importació que va fer fortuna. La catalanització del cuplet hauria estat superficial, “un polsim de catalanisme”, perquè és clar que una forma escènica tant popular no podria ser mai, evidentment, genuïna del país. Per a Passarell tot allò que havia sorgit i encara batejava en aquell carrer havia estat i era un món a part que tenia unes lògiques internes que res tenien a veure amb el tarannà de la resta del país.

El Paral·lel s'esdevé en un submón dins del que seria la cultura catalana fet que explicaria el perquè determinades propostes només podien ser concebudes *dins i per al* el públic del Paral·lel. Aquest és un parer consolidat entre els col·laboradors de *Mirador* que es va reafirmant a mesura que els anys de la dècada dels trenta es van succeint i que, tal i com hem vist, val per a tots els gèneres espectaculars. Arran de l'èxit de *La gloriosa*<sup>985</sup> de Poal-Aregall, Passarell exposa tota una bateria de prevencions que es resumeixen en una sola: “l'èxit ha estat obtingut al Paral·lel”,

La gent, i fins i tot alguns experts miren amb optimisme el nostre teatre una altra vegada gràcies a l'èxit de *La gloriosa*. Obvien el detall que l'èxit ha estat obtingut al Paral·lel. (...) Al capdavant es tracta del mateix públic, el qual es desplaça d'un lloc a l'altre, empès per les reaccions inconscients d'un primarisme que el fa anar del sentimentalisme fins al sexualisme, ambdues coses, fet i fet, expressió d'un tarannà elemental. I aquest és, al Paral·lel, el secret de molts èxits, i àdhuc de molts fracassos. (...) els èxits dels qual desconfiem més són els del Paral·lel. (...) al nostre país, encara, en el teatre, a penes hem sobrepassat els límits plàcids d'un menestralisme elemental.<sup>986</sup>

---

<sup>985</sup>. Miquel Poal-Aregall, *La Gloriosa. Barcelona isabelina i revolucionària, Obra d'ambient popular vuitcentista en deu quadres distribuïts en tres actes i un epíleg.* dins *Catalunya teatral*, num. 54, 1/6/1934. Barcelona: Llibreria Millà, 1934. Estrenada al Teatre Apolo de Barcelona el 31 de març de 1934, sota la direcció de Josep Clapera, que també interpretava un dels papers protagonistes (Marrugat), al costat d'actrius de llarga trajectòria als escenaris barcelonins del Paral·lel com Assumpció Casals (Francisca) o Visitació López (Tecleta).

<sup>986</sup>. Jaume Passarell, “Sobre el nostre teatre”, *Mirador*, núm. 283, 5/7/1934, pàg.5.

En que consistia aquest “menestralisme elemental”, segons en Passarell? Paga la pena que ens aturem en un dels èxits més importants del teatre de text al Paral·lel a la dècada dels anys 30, una dècada que, per diverses raons que hem anat desgranant, i encara comentarem més endavant, no va donar massa èxits de públic d'aquesta envergadura a diferència de les dues dècades anteriors.

*La Gloriosa*, conté un seguit de trets que són pràcticament una constant en les peces dramàtiques de gran èxit al Paral·lel, d'ençà del triomf de *L'auca del senyor Esteve* de Rusiñol -que, cal recordar, fou un èxit al teatre Victòria del Paral·lel el 1917. Per exemple, estava ambientada en escenaris barcelonins perfectament identificables, com ara la plaça enfront Santa Maria del Mar del barri del Born, que els escenògrafs se'n cuidaven de reproduir fins al darrer detall.<sup>987</sup> L'acció reproduïa una situació en el marc històric de l'esclat de la revolució de 1868, que iniciava el període conegut com a Sexenni revolucionari, dins del qual s'esdevindria la proclamació de la Primera República Espanyola, episodi que també apareix reflectit al final de la peça de Poal-Aregall. Com hem vist a *Baixant de la Font del Gat* o a *Cançó d'amor i de guerra* o *Bernat Xinxola*, els episodis de revolució i lluita antimonàrquica de les classes populars catalanes eren molt ben acollides pel públic del Paral·lel. Altres trets dels melodrames vuitcentistes que varen triomfar al Paral·lel són el costumisme, present en *La Gloriosa* en cada obertura d'acte i de quadre, com a introducció a les escenes que de debò mouen l'argument de la peça, molt atractives per un públic que cercava identificar i identificar-se amb uns personatges que es volien reconstruccions dels tipus habituals que voltaven a peu de carrer dels barris barcelonins.<sup>988</sup>

---

<sup>987</sup>. Una bona mostra dels magnífics figurins de vestuari i esbossos d'escenografies de *La Gloriosa*, obra de Lola Anglada, varen ser mostrats a l'exposició sobre el Paral·lel, *El Paral·lel 1894-1939 Barcelona i l'espectacle de la modernitat*, Comissariada per Eduard Molner i Xavier Albertí al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que es va poder veure entre els mesos d'octubre de 2012 i febrer de 2013, i que va ser recollida en el catàleg de la mateixa exposició *Paral·lel 1894-1939 Barcelona*: CCCB i Diputació de Barcelona, 2012.

<sup>988</sup>. Aquest costumisme més elaborat és present en la dramaturgia catalana més enllà fins i tot de la Guerra Civil, només cal veure l'èxit d'*Una vella coneguda olor* de Josep Maria Benet i Jornet, peça estrenada el 1964, (Barcelona: Millà, 1980), és clar que escrita des d'una altra alçada literària i amb una ambició realista i voluntat d'incidència social no comparable, i malgrat tot

*La gloriosa* deu, doncs, bona part del seu èxit al costumisme, però el nus argumental de la peça es mou al voltant de Jaume (l'actor Eduard Cabré) i Mariàngela (l'actriu Maria Lluïsa Mir). Jaume Busquets, fill de banquers, pretén Mariàngela filla de liberals pobres. Jaume, un idealista revolucionari, un republicà convençut, és tot un desclassat, i s'expressa amb claredat,

JAUME.-voldria que aquests Borbons que han estat i són la causa de la misèria que s'estén i del malestar i de la fam que s'apropa, fossin trets d'Espanya. Jo, i els que pensem com jo, volem una república, volem estar governats per uns homes austers que se sacrificuin pel poble i pel poble estiguin disposats a donar la vida...<sup>989</sup>

Rafecas vol Francisca (Assumpció Casals) la dona del Miquelet<sup>990</sup>, un activista republicà i mare de Mariàngela. Per aconseguir-la està disposat a fer detenir Miquelet per conspirador amb l'ajuda del sinistre Camaleó. Camaleó és un personatge detestable, la seva opinió sobre les dones és tot un decàleg del que són els personatges menyspreables de les obres del Paral·lel,

CAMALEÓ.-Les dones són ximples. Ja està ben llest qui s'hi enfunda massa. Les dones van bé per una estona, quan un té ganes de treure's els dimonis del cos, però, per a res més...Mal bestiar...<sup>991</sup>

El nus melodramàtic ve donat pel passat dels personatges que voregen els quaranta anys. Marrugat (Josep Clapera), el botiguer, el menestral, és el model, l'home cabal, idealista i republicà, però pragmàtic, assenyat i intel·ligent.

---

amb una sintonia respecte a les escenes que cerquen *la reproducció de la quotidianitat* en aquestes obres del Paral·lel.

<sup>989</sup> . Miquel Poal-Aregall, *La Gloriosa, op. Cit.*, pàg. 21.

<sup>990</sup> . Alguns noms dels personatges són ben explícits semànticament significatius, els Miquelets eren els milicians que es varen oposar a la penetració borbònica a la guerra de successió; Camaleó és una animal repugnant que canvia la pell per poder atènyer les seves preses.

<sup>991</sup> . Miquel Poal-Aregall, *La Gloriosa, op cit.*, pàg. 26.

Francisca (Assumpció Casals) havia estat la promesa de Marrugat, abans que aquest hagués de fugir a Amèrica per haver pres part en les revoltes contra les quintes de vint anys abans (1845 aproximadament, tal vegada la *Saragata de les quintes*? Una vegada més els episodis històrics evocats com a *La Marieta* o *Bernat Xinxola* són els de la revolta contra Espartero). Quan es produeix el retrobament, Marrugat li confessa que encara se l'estima, però en saber que s'havia casat i havia tingut una filla amb un altre home es va apartar. Ella li confessa que, Mariàngela, en realitat era seva, no d'en Miquelet, però que el va deixar marxar per no comprometre la seva vida.

L'obra és curulla d'escenes que escenifiquen el conflicte social, per exemple al Passeig de Gràcia hi podem trobar els "rics" representats per la parella Úrsula i el seu marit Pàmies, gent d'església, mot conservadora, *Deixar demanar caritat en ple Passeig de Gràcia i a les hores del concert de la banda militar. Uix, per tot arreu una es veu rodejada de gentota.*<sup>992</sup>, diu ella. Per contra les tavernes populars són punt de reunió dels revolucionaris. Allà s'hi troba "L'home de la guitarra" (Anselm Clavé?) que canta cançons revolucionàries,

Abajo la tiranía  
abajo la monarquía  
abajo ya los Borbones  
clama toda la nación.  
Y el día se va acercando  
que el pueblo cogerá el mando  
probando...tener pulmones,  
cumpliendo su obligación.<sup>993</sup>

També és revelador el diàleg que el personatge del "Mossèn" manté amb aquest matrimoni de reaccionaris, amics del banquer Buquets, pare del revolucionari Jaume. El mossèn sermoneja als rics per la seva responsabilitat en l'alçament:

---

<sup>992</sup> . Ibid., pàg. 56.

<sup>993</sup> . Ibid, pàg. 68-69.

MOSSÈN.- (vostès els rics) no volien escoltar el poble quan demanava un altre govern, un govern que no governés només a caprici i conveniència d'uns quants. I ara els sorprèn que el poble tot d'una, s'hagi llençat al carrer cridant contra aquesta monarquia despòtica? L'estrany és que no ho hagi fet fins ara; l'estrany és que hagi tingut tanta paciència.<sup>994</sup>

I no accepta ser titllat de revolucionari violent,

Poc a poc; una cosa és ser partidari d'una revolució d'idees i una altra una revolució amb gent al carrer i barricades i morts i ferits i llàgrimes i dols...Ara el què els haig de dir és que si aquesta última mena de revolució s'imposa, serà perquè la gent que ho hauria pogut estalviar, no ho ha volgut. No oblidin que els fusells i les barricades vénen quan les idees han estat empresonades molt de temps.<sup>995</sup>

El mossèn aquí representa el paper d'aquella menestralia barcelonina que vol democràcia, però dins d'un ordre. Que vol un canvi de règim, però és refractària a una revolució violenta, i al mateix temps explica el perquè de l'anticlericalisme de les classes populars catalanes (en resposta a la senyora Úrsula),

MOSSÈN.- Perquè la majoria de capellans s'han girat d'esquena al poble, és la raó que el poble no ens pot veure.

PÀMIES.- El poble és un infant.

MOSSÈN.- Vostè ha dit la paraula. El poble és un infant i, com a bon infant, vol ésser tractat amb dolcesa i no pas amb renys i males cares. El poble vol que l'escoltin i saben que és el que fan vostès quan demana per a parlar?

PAMI.- (*despectivament*) No escoltar-lo.

---

<sup>994</sup> . Ibid., pàg. 83.

<sup>995</sup> . Ibid., pàg. 84.



MOSSÈN.- (*Esclatant*) Pitjor encara; demanar a aquest govern que els servís a tots vostès, que faci servir la força al carrer i l'ametralli.<sup>996</sup>

Al quadre cinquè del tercer acte s'escenifica la reconciliació del banquer Busquets amb el seu fill Jaume, escena dramàtica perquè Busquets, delicat del cor, mor en els braços dels seu fill demanant perdó al seu fill i reconeixent el seu nét, fill de la seva dona Mariàngela.

L'epíleg de la peça es trasllada fins a cinc anys després. El període històric que s'iniciava el 1868 ha desembocat en els prolegòmens de la proclamació de la primera república (11 de febrer de 1873); que hi passa en aquest epíleg? Marrugat torna de l'exili al que va haver de marxar una altra vegada el 1868, gràcies a les gestions de Jaume. Continua creient que el millor és que Mariàngela no sàpiga que és filla seva i no del seu pare Miquelet, que ha traspassat. Malgrat ser desconixedora de ser la seva filla biològica, Mariàngela ha canviat la seva actitud envers Marrugat, ara se l'estima com un pare. Tota aquesta joia de la retrobada i la reconciliació familiar té lloc en el precís moment en que és proclamada la república a Barcelona, tots saluden la multitud des del balcó, que dóna a la plaça Sant Jaume.

El triomf polític s'esdevé en un final feliç en el que a la mateixa vegada es produeix la joia de la família unida.

Tenim doncs que en un moment de greus pertorbacions de la Segona República triomfa a l'escena catalana una peça que recrea el moment històric de la proclamació de la Primera República. La peça s'estrena a les portes de l'aprovació de la Llei de contractes de conreu per part de la Generalitat, amb l'oposició del govern central dretà del bienni negre, però també del partit de la Lliga representant de les classes propietàries catalanes.<sup>997</sup> Els dramaturgs que

---

<sup>996</sup> . Ibid., pàg. 84.

<sup>997</sup> . La Llei de contractes de conreu fou promulgada pel Parlament de Catalunya el 12 d'abril de 1934 amb la intenció de protegir els camperols que treballaven les terres enfront dels propietaris dels terrenys conreats. La Lliga Catalana i l'Institut Català de Sant Isidre que agrupava els

volen tenir èxit i que tenen èxit al Paral·lel alimenten en les seves peces la idea que cal consolidar el règim republicà, perquè no és el sistema polític desitjat per la present generació, sinó que ha estat l'anhel de moltes generacions del poble català que les han precedit. L'obra s'acaba amb l'himne de Riego que canten les multituds.<sup>998</sup>

Aquesta peça va ser una superproducció amb una inversió considerable pel que fa a decorats, vestuari i un elenc de primer nivell (Clapera, Casals, López, Cabré, etc.) que va tenir una acceptació de públic magnífica, i més encara tenint en compte les dificultats del teatre de text i, més encara, del teatre de text en català per trobar públic a la dècada dels anys trenta. *La Gloriosa* va estar en cartell des de finals de març fins a finals de maig, a les acaballes de la temporada de primavera de 1934. Era lògic que a Miquel Poal-Aregall li ploguessin encàrrecs i que en el transcurs del que quedava d'any estrenés dues peces més amb la companyia liderada per Josep Clapera i Assumpció Casals. Més endavant comentarem aquestes dues obres *La taverna dels valents* i *Les verges caigudes*. El que volem significar aquí és el menyspreu obert expressat pels col·laboradors de *Mirador* davant d'unes obres dramàtiques en català que, aquestes sí, tenien el favor popular.

### **3.2.8 En paral·lel al Paral·lel, el debat sobre el que ha de ser o no el teatre català**

Això ens dona peu a introduir el tema de la crisi del teatre català, però específicament la seva derivada pel que fa a l'oferta espectacular de l'avinguda del Paral·lel. Durant els anys republicans el debat sobre el diagnòstic que calia

---

propietaris agrícoles catalans s'oposaren amb fermesa a la llei en veure agredits els seus interessos i la denunciaren al Tribunal de Garantías Constitucionales de la república amb seu a Madrid. L'aprovació de la llei endegà un període de conflicte entre la Generalitat i el govern central que desembocaria en els Fets d'octubre de 1934. Amadeu Hurtado propietari de la revista *Mirador* va viure en primera línia el conflicte de la Llei de contractes de conreu com a comissionat del president Lluís Companys per negociar la llei amb el govern central de Madrid i va relatar la negociació i el conflictiu any polític del 1934 en un diari, Amadeu Hurtado, *Abans del sis d'octubre*, op. cit.

<sup>998</sup> . *La Gloriosa*, op. Cit. pàg. 101.

fer a una manca de massa crítica de públic per al teatre en català que permetés la subsistència regular d'un teatre en català d'alta qualitat, però per a un públic majoritari, de comèdia o de drama, va omplir les pàgines de diverses publicacions. Una dels taulells d'aquest debat va ser la revista *Mirador*, que no només s'oferí com a plataforma d'expressió de les diverses idees sobre la temàtica sinó que va prendre una actitud activa, com veurem més endavant, amb la producció dels models teatrals que la revista proposava per a la societat catalana. Aquesta actitud propositiva demostra fins a quin punt la construcció d'un veritable teatre nacional era, per a la intel·lectualitat que liderava *Mirador* un afer de país. És en aquest sentit que caldria entendre també la virulència de les opinions vessades al voltant de l'oferta de teatre del Paral·lel. Els èxits del Paral·lel (que cal dir als anys trenta foren escadussers en comparació a les dècades anteriors), eren observats amb lupa per els col·laboradors de *Mirador*, amb un interès gairebé científic per determinar què era el que feia que la gent omplís els teatres de l'avinguda per veure "allò" que anava a veure.

Hem comentat més amunt la reacció dels col·laboradors a l'èxit de *La reina ha relliscat*, un muntatge qualificat com a "vodevil sonor" per part dels seus productors, la Companyia de Josep Santpere. Desdeny generalitzat envers un producte considerat vulgar i molt allunyat de models estimats com les operetes de la productora alemanya UFA, i el que és més sagnant, consideració del seu públic com una mena de ramat que actuaria de manera gregària i sense criteri.<sup>999</sup>

Aquesta mirada tan severa sobre l'espectacle popular català cal emmarcar-la en un debat més ampli el de "la crisi del teatre català". No agraden als col·laboradors els espectacles escènics populars generats al Paral·lel, però també es mostren molt crítics amb la majoria de la resta del teatre en català que es podia veure a la ciutat de Barcelona. Avel·lí Artís i Tomàs abordà el tema en un seguit d'articles que sota el títol "La neuràlgia del teatre català" tractaven de manera extensa les dolences que, a parer de l'il·lustre col·laborador de *Mirador*, afectaven al teatre català (entès com el teatre en català, és clar) i que va publicar

---

<sup>999</sup>. Veure Planas, *op. cit.* i comentaris nota 75.

entre els mesos de juliol i agost de 1933. D'entrada podem veure com s'estableix un llenguatge mèdic per fer referència a l'estat de la cultura catalana com una tradició que gairebé ens ha arribat fins al present.<sup>1000</sup> Avel·lí Artís traslladava la responsabilitat a la generació de l'oferta: el problema del teatre català seria fonamentalment el de la manca d'un empresariat culte, intel·ligent i audaç amb prou enteresa per mirar més enllà del present i treballar per la configuració d'un públic instruït, sensible i amb criteri, capaç de valorar una oferta de qualitat.

I és que - hem arribat a un punt que per a l'empresari el públic intel·ligent no compta. Qui sap si per manca d'afinitat, no creu en la seva existència, i les seves activitats s'esmercen només en la conquesta de badocs, per a la qual cosa no escatima res de tot allò que pot suggestionar-los. (...) Per exemple, d'ençà de l'èxit d' *El procés de Mary Dugan*, en el qual, com en tots els èxits excepcionals, prengué una part principalíssima la badoqueria, el Romea viu amb el defici i l'esperança d'heure la germana massa esquiva que no acut malgrat del temps, dels bons propòsits i dels reclams a l'americana. I el que esdevé al Romea, passa a l'Espanyol, on Santpere la temporada darrera ha maldat endebades cercant la parella de *La reina ha rellisat*, com havia maldat anys enrere cercant la de *La Marieta de l'ull viu*.<sup>1001</sup>

En l'article de la setmana següent que seguia la mateixa sèrie persevera en el seu diagnòstic:

(...) no tenim ni hem tingut mai empresaris amb la necessària preparació espiritual i econòmica per a evitar que el teatre català visqui a empentes i en lloc de seguir al ritme de la nostra cultura

---

<sup>1000</sup>. Entre 2003 i 2008 se celebraren unes sessions per fer balanç i profecia de la literatura catalana anomenades "Anatomia". Les sessions tenien lloc a l'amfiteatre anatòmic de la Reial Acadèmia de Medicina de Barcelona i varen tenir un notable seguiment per la premsa cultural del país. La sensació de tractar amb determinats aspectes de la cultura catalana com si aquests fossin malalts ha tingut una llarga tradició, amb una gran varietat i agudeses en els "diagnòstics", però que no han conduït, pel que sembla, a la "sanació" dels seus mals.

<sup>1001</sup>. Avelí Artís, "La neuràlgia del teatre català", *Mirador*, núm. 234, 27/7/1933, pàg.5

hagi baixat el to i no hagi pogut, ni de molt, equiparar-se en qualitat a la nostra prosa, la nostra poesia, la nostra pintura, la nostra escultura, la nostra música i àdhuc les nostres ciències.<sup>1002</sup>

La setmana a sobre, però, descarregava sobre l'egolatria dels intèrprets, àvids de reconeixements i sempre disposats a bescanviar una peça de qualitat per qualsevol producte que els procuri més diners.<sup>1003</sup> El 17 d'agost Artís descansava en el seu complert anàlisi i diagnòstic sobre la crisi del teatre català per donar entrada a Conxa Espinalt<sup>1004</sup> que intitulava la seva peça “Crisi , diuen?” i escrivia,

(...) no crec que a Catalunya no hi hagi qui anés a veure teatre català, si les obres que es representessin tinguessin un valor artístic, i més que tot, continguessin una ensenyança, una exposició o una solució dels problemes que a tots en interessin i commouen, d'aquells problemes tan reals i tan vius que palpiten en els nostres dies.<sup>1005</sup>

A la represa de la seva sèrie d'articles Avel·lí Artís abordava la reducció de l'oferta, l'extraordinària reducció de l'espai dedicat al teatre català ara circumscrit a una sola sala d'exhibició, el teatre Romea, fet que augmentava tota la seva problemàtica i reduïa considerablement l'oferta de cara a l'espectador.<sup>1006</sup> Artís acabava la seva sèrie amb un escrit que a manera de

---

<sup>1002</sup> . Avelí Artís, “La neuràlgia del teatre català II”, *Mirador*, núm. 235, 3/8/1933, pàg.5

<sup>1003</sup> . Avelí Artís, “La neuràlgia del teatre català III”, *Mirador*, núm. 236, 10/8/1933, pàg.5

<sup>1004</sup> . Concepció Espinalt (?) Autora desconeguda. Entre 1933 i 1936 publicà a *Mirador*, *La Publicitat* (i puntualment a *Diari de Sabadell*), amb articles i entrevistes relatius a teatre, música, dansa, literatura, art o política femenina, i actuà ocasionalment com a propagandista d'esquerres. Va publicar un conte al diari *Avui*. Hem trobat la referència a Neus Real Mercadal, *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008, pàg. 54.

<sup>1005</sup> . Conxa Espinalt “Crisi, diuen?”, *Mirador*, núm. 237, 17/8/1933, pàg. 5.

<sup>1006</sup> . Avelí Artís, “La neuràlgia del teatre català IV”, *Mirador*, núm. 238, 24/8/1933, pàg.5. Volem esmentar un passatge del seu article: *Per exemple* : “*Què fan avui al Romea? — Una comèdia d'En Màntua. — Ai, no ! Anirem al cinema o al Barcelona*”. (*I qui diu una comèdia d'en Màntua, diu una de meva, o diu urna traducció: pel cas és igual.*) *I heus ací aquell matrimoni o aquells amics,- que per no plaure'ls l'obra que aquell dia hi ha al cartell del Romea, es perden per al teatre català, puix que no hi ha cap altra barraca on en la nostra*

conclusió plantejava la solució a la “neuràlgia del teatre català”, en la modulació d’una oferta permanent de vuit o deu companyies a Barcelona,

Constituïdes, doncs, vuit o deu companyies catalanes —un parell o tres de comèdies, una de drames, una de melodrama, una de vodevil, un parell de sarsuela i una de gènere frívol, per exemple —, caldria que realitzessin actuacions de tres o quatre mesos cadascuna en els vuit o deu millors teatres barcelonins. Acaparats que fossin en part els locals per espectacles catalans, què passaria? Res. Ningú no em farà creure que el Barcelona i el Poliorama perdessin llur clientela si cadascun d’ells alternaven el pas de companyies forasteres amb el d’una a dues d’indígenes. Ningú tampoc no em convencerà que si al Romea, en lloc de funcionar nou mesos amb una mateixa companyia, els repartís entre tres de distintes, hi perdria diners. Ni ningú no tindria proves per a sostenir que el Tívoli, o el Novetats, o el Nou, si en lloc de condemnar-se a fer sarsuela castellana a tot drap - per divos, dives i actors la majoria dels quals són catalans --, en feien cinc o sis mesos cada any de catalana, els aniria pitjor de com els va. Ni ningú no gosaria d’assegurar que minvaria el públic que va al Còmic, si les bajanades que es diuen des del seu escenari fossin dites en la nostra llengua, i si les carns que s’hi exhibeixen fossin del país en lloc d’ésser importades. (...) D’altra banda, si el teatre ha de sostenir-se de subvencions, vol dir que no interessa al poble, i per a aquest cas tristíssim no hi ha altre diagnòstic que aquell que tanca de cop. Totes les raons que puguin aduir-se per a mantenir-ho, són expansions literàries amb música sentimental impròpia de l’època. Només faltaria que ultra la vergonya de constatar què l’art dramàtic autòcton, en el moment més transcendental de Catalunya, viuria una vida artificial, passéssim

---

*llengua facin una comèdia que no sigui d'en Màntua, o meva, o estrangera.* Cal notar en aquest exemple la presència del cinema que abordarem més endavant. En la cartellera d’espectacles de *La Vanguardia* és abassegador el predomini del cinema la primavera i l’estiu de 1933.

per la vergonya pitjor de constatar que la gent no hi anés ni de franc, experiment que no seria ni gens nou ni massa vell.<sup>1007</sup>

Artís, doncs, aposta decididament per el futur *industrial* del teatre català, basat en la iniciativa privada, en el qual un conjunt d'empreses sòlides haurien de ser capaces de plantejar al públic barceloní i català una oferta variada on qualsevol espectador, fos quina fos la seva preferència habitual de consum teatral, trobés aixopluc. És ben clar que Artís, com la resta de col·laboradors de la revista, voldria una oferta d'escena generalista per a un públic amb un nivell mig de cultura mitjà o alt, que cerca un entreteniment teatral de qualitat, similar al de les gran ciutats europees, però en qualsevol cas accepta el fet, incontrovertible, que el públic barceloní i català demanda, ara per ara, una oferta escènica *popular* (melodrama, vodevil, sarsuela, o gènere frívol) que cal atendre, encara que ell, particularment detesti aquest tipus d'escena. En qualsevol cas, tal i com ja havia defensat en un article al mateix *Mirador* un any abans,<sup>1008</sup> abomina de la política de subvencions a les empreses i empresaris per tal de configurar una determinada oferta de teatre en català més o menys *adulterada* pels diners públics, tot i reconèixer la necessitat d'un teatre nacional amb una programació de caràcter patrimonial respecte a la pròpia tradició.

Sebastià Gasch, especialista en music-hall i dansa, només feia escadusseres intervencions al voltant dels problemes del teatre en general, però cal tenir present la seva opinió, que no és la d'un autor dramàtic, com Avel·lí Artís i Tomàs, implicat en les batalles de les possibilitats d'estrena de l'obra pròpia, sinó el d'un periodista d'espectacles amb una visió més global de l'escena en viu.

Molt probablement aquí l'encerta en determinar quins són els problemes de la crisi de públic del teatre català. Reclama un teatre popular de bona factura i un teatre d'avantguarda. El teatre "que no és popular ni selecte" hauria estat anorreat pel cinema. És interessant de senyalar que per Gasch als autors catalans els falta "gràcia i malícia" per fer escena popular, però tampoc hi ha autors amb

---

<sup>1007</sup> . Avel·lí Artís, "La neuràlgia del teatre català i V", *Mirador*, núm. 239, 31/8/1933, pàg.5.

<sup>1008</sup> . Avel·lí Artís, "Un teatre subvencionat", *Mirador*, núm. 181, 21/7/1932, pàg.5.

prou “inquietud i audàcia” per a l’escena renovadora. És en aquest sentit que blasma *El noble i l’hostalera* de Ramon Vinyes<sup>1009</sup>, un autor castigat per gairebé tots els col·laboradors de *Mirador*.

Crisi del teatre de terme mitjà, del teatre que no és popular ni selecte, del teatre que vol agradar a tothom i no agrada a ningú. Aquest teatre, el que ara es fa a tot arreu, és el que agonitza. El cinema l’ha ferit greument. L’ha escombrat i l’ha substituït brillantment. Potser ens equivoquem. Però ens sembla que si l’escena es vol salvar ha de decantar-se francament vers el teatre

---

<sup>1009</sup> . Ramon Vinyes i Cluet (Berga, 1882-Barcelona, 1952), És un autor molt singular dins del panorama dels dramaturgs catalans de la primera meitat del segle XX per la seva capacitat per entomar les principals corrents internacionals que informaven el nou teatre. Es traslladà de molt jove a Barcelona, on col·laborà en la premsa. Publicà, *L’ardenta cavalcada* (1909), recull de proses narratives d’influència dannunziana, i estrenà algunes obres teatrals. També publicà el quadro poemàtic *Al florir els pomers* (1910). El 1913 emigrà a Colòmbia, on visqué un any a Ciénega i després a Barranquilla. Hi fundà la revista “Voces” (1917-20), que dirigí, es convertí en el mestre de les noves generacions d’escriptors i publicà escrits d’autors catalans, castellans i americans com Vicente Huidobro o Juan José Tablada. Féu amistat amb l’escriptor José Eustasio Rivera i amb Xavier Auqué i obrí una llibreria on es reunien els joves literats colombians. Des del 1920 féu diversos viatges a Catalunya i a partir del 1931 es tornà establir a Barcelona. La seva obra dramàtica, escrita tota en català, traeix influències dels expressionistes alemanys: *Peter's Bar* (1929), *Racó de xiprers* (1927), *La creu del sud* (1953), *Fornera rossor de pa* (1934) i *Fum al teulat* (1939), darrera estrena del Teatre Català de la Comèdia; altres obres són: *Viatge* (1928) i *Comiats a trenc d’alba* (1938, teatre de guerra). La seva obra dramàtica ha estat estudiada per Jordi Lladó i Vilaseca *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)*, tesi doctoral dirigida per el dr. Jordi Castellanos i Vila. Departament de Filologia Catalana. Facultat de Filosofia i Lletres. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. També ha estat objecte d’una certa recuperació amb la posada en escena de *Ball de titelles* (una peça de 1936) a càrrec de Ramon Simó en 2012 al Teatre Nacional de Catalunya. *La noble i la hostalera* és una comèdia de rerefons social, en la qual l’aristocràcia no surt gaire ben parada: una hostalera “que es deixa fer petons per tothom” es casa amb un aristòcrata vell per ser a prop del fill del noble, que la té mig enamorada, però el fill no es presta al joc de la dona i aquesta torna a la taverna d’origen a portar la vida que duia abans de viure tot l’episodi. Com veiem una “amoralitat” per part del seu personatge que es pot atribuir a la tolerància dels temps republicans, però sobretot es deutora del pensament obert de Vinyes. En qualsevol cas és evident que el seu teatre, força avançat en el context de la dramaturgia catalana dels anys trenta, ni fou entès ni fou ben rebut per la crítica i el públic català d’època republicana. El 1939 s’exilià a Colòmbia, on participà de tertúlies amb Fuenmayor i Vargas, i el jove Gabriel García Márquez, que col·laborà amb ells en el diari *El Heraldó*. Exercí de professor i rebé els màxims honors del govern d’aquell país; García Márquez l’inclogué com a personatge a *Cien años de soledad*, amb el nom de “sabio catalán”. A aquesta etapa pertanyen els drames *Arran del mar Caribe* (1947-1948), *Llegenda de boires* (1926), *L’arca i la serp* i *Pescador d’anguiles* (1947), i els contes exòtics *A la boca dels núvols* (1946), premiats als Jocs Florals de la Llengua Catalana de Bogotà. El 1950, poc abans de morir, tornà a Barcelona.



netament popular, fet amb tota dignitat, naturalment, i vers el teatre de selecció. L'altre, el de terme mitjà, el cinema ens l'ofereix amb una perfecció inimitable.<sup>1010</sup>

L'aguda mirada de Gasch, sempre molt atenta al panorama internacional, connecta la crisi del teatre català amb la crisi del teatre d'arreu per la irrupció del cinema sonor. Aquesta visió comporta deixar de mirar-se el melic i entendre que la crisi de públics pel que fa sobretot a determinats segments de l'espectacle en viu, no és exclusiva de Catalunya. Als anys trenta la indústria del cinema rep una empenta d'enorme magnitud amb la generalització de la producció i l'exhibició del cinema sonor, és aquest cinema el que la *girl* entrevistada per Josep Maria Planes consumeix de manera entusiasta i és aquest cinema el que determina en bona mesura els models d'espectacle en viu en el gènere del music-hall dels quals participa obertament *Follies de mitjanit*, l'espectacle en el que participava l'entrevistada, tal i com hem explicat abans.

Però tractarem el tema abastament més endavant. Deixem apuntada aquí la derivada per reprendre-la en les properes pàgines, ja que el tema del cinema i la seva relació amb el teatre català a la dècada dels trenta segurament no ha rebut l'atenció que es mereixia per part de la nostra historiografia. Continuem analitzant la mirada dels col·laboradors de la revista *Mirador* sobre la crisi del teatre català i veurem com el Paral·lel també en queda afectat de manera directa.

Joan Cortès, que ja hem vist entrar en aquest debat –Ja hem esmentat el seu article “La crisi teatral. Digue-m’hi la nostra” al número 148 de la revista sobre l'escassa qualitat dels orígens del teatre català, a partir del llegat de Guimerà, Iglésies i Rusiñol-, escriu una nova aportació arran de l'estrena de *La taverna dels valents* de Miquel Poal-Aregall. Feia al·lusió indirecta a l'opinió de Sebastià Gasch sobre la necessitat d'un teatre realment popular, defensant per contra, l'elevació del nivell de l'espectacle,

---

<sup>1010</sup>. Sebastià Gasch, “Sobre el teatre català”, *Mirador*, 9/8/1934 núm. 288, pàg. 5.

(...) hem hagut de trobar que aquells que parlen de teatre popular en tractar-se d'aquesta mena de teatre no és sinó perquè tenen del poble un concepte tan trist, tan rònc i tan despectiu com l'aristocraticista més aristocratitzant. El poble, en veritat, creiem que es mereix alguna altra cosa de més qualitat que la que li és donada en aquestes representacions. La temporada passada saludàvem la incorporació de Poal-Aregall a la brigada dels analfabetistes de la nostra escena, per obra de *La Gloriosa* que tanta glòria li ha reportat.

(i fent referència a *La taverna dels valents*) L'acció queda limitada al final de cada acte; tota la resta és farciment, farciment de serradures, sense cap realitat, sense cap veritat; sense cap lògica ni necessitat; personatges desdibuixats, impertinents, rebregats i estantissos i acudits, xistos i situacions arreplegats de pertot arreu.(...) Quant al llenguatge, xavacà, grotesc, incorrecte i d'un mal gust insuportable.<sup>1011</sup>

A Cortès és evident que li manca la visió industrial del fet escènic. És un pledejador en favor de l'excel·lència cultural, avui en diríem un "culturalista". *La taverna dels valents* es va estrenar al Teatre Apolo del Paral·lel. Es tractava, no cal dir-ho, de repetir l'èxit de *La Gloriosa* d'uns mesos abans, també esdevingut al mateix teatre. Hem de recordar ara que Miquel Poal-Aregall, fou un defensor del cuplet en català de primera hora, un catalanista que entenia que la llengua i la cultura catalana tenien mala peça al teler sinó feien forat entre els segments populars del país. Podríem, doncs, considerar-lo perfectament un "subministrador de continguts" de la cultura popular, amb dècades d'experiència al seu darrere. *La taverna dels valents* és un exemple clar de la configuració d'una idea de ciutat que comença a construir-se en el escenari del Paral·lel a les dues primeres dècades del segle XX, a partir del que Just Arévalo Cortès ha anomenat el subgènere dramàtic del Drama realista del Districte V, tot i que aquesta peça té lloc a la Barceloneta, els tipus humans són equiparables al

---

<sup>1011</sup>. Joan Cortès "Les estrenes. Poal-Aregall, *La taverna dels valents* (Apolo)", *Mirador*, 27/9/1934 núm. 295, pàg. 5.

dramas signats per Amichatis, Montero, Fontdevila o Madrid, ambientats al Barri Xino.

*La Taverna dels valents*<sup>1012</sup> estrenada al teatre Apolo el 22 de setembre de 1934, per la Companyia catalana de grans espectacles Casals-Clapera i dirigida per Josep Clapera, un altre vegada confiava en l'ambientació en diferents espais de la ciutat de Barcelona que es podien reconèixer damunt l'escenari i en un gran desplegament de costumisme, aquí sovint tenyit d'un humor ben popular, basat en el tipisme i en les situacions conjugals i familiars còmiques, pel que fa a les històries dels personatges secundaris.

Miquela (la gran actriu Enriqueta Torres) regenta una taverna (de les que ja no en queden a Barcelona, *tavernes que ja no en queden perquè han anat desapareixent per donar pas a la instal·lació dels "bars"*<sup>1013</sup>), amb l'ajuda de la jove Caterina. El seu fill Narcís fa de mecànic i vol estudiar per ser enginyer. Un bon dia es presenta a la taverna Sebastià, després de complir 18 anys de presó. Narcís es fill de les relacions de Sebastià amb Miquela. Sebastià, abocat a la mala vida, aviat va deixar sola Miquela, que amb un fill i sense l'ajuda de cap home, va tirar endavant la taverna: *M'estimo aquesta taverna perquè sense ella, qui sap si jo hauria estat una de tantes dones perdudes que acaben en un llit d'hospital.*<sup>1014</sup> Sebastià li vol fer xantatge explicant al seu fill que ell és el seu pare, per tal de treure-li diners a la Miquela. Quan el fill se n'assabenta repudia la mare, perquè entén que no pot bastir la seva vida al costat d'una dona immoral. Però al darrer acte li demana perdó: Narcís entén l'enorme esforç que va haver de fer la seva mare per criar-lo a ell i regentar la taverna tota sola i s'enfronta al seu pare per fer-lo fora per sempre de la seva vida. Miquela decideix traspasar la taverna a la seva empleada Caterina, que és jove i té la mateixa empenta que ella tenia vint anys enrere. Final feliç, reconciliació entre

---

<sup>1012</sup> . Miquel Poal-Aregall, *La taverna dels valents. Comèdia popular en cinc actes el quart dividit en dos quadros*. dins *Catalunya teatral*, ANY III núm. 63, 15/10/1934. Barcelona: Llibreria Millà, 1934. Estrena Teatre Apolo 22/9/1934.

<sup>1013</sup> . Ibid., pàg. 7.

<sup>1014</sup> . Ibid., pàg. 23, fa referència al famós Hospital de la Magdalena, el "sifilicomi" per excel·lència de Barcelona que ja hem esmentat en parlar del Drama realista del Districte V.

fill i mare, i triomf dels personatges treballadors, emprenedors i assenyats. Miquela no deixa de ser la versió femenina d'un botiguer.

Molts dels personatges que habiten la taverna de la Miquela són prototipus de la Barcelona de les tres primeres dècades del segle XX, reproduïts manta vegades en molts dels drames representats al Paral·lel. Més enllà de l'argument, que com veiem no és massa original, el que realment dona cos a l'obra, és la representació de tot aquest paisatge humà.

Així tenim que els tipus de la taverna són tots una colla de bocamolls, fatxendes, que volen semblar el que no són, homes valents fets i drets. Entre ells destaca per la fatxenderia l'Esventat però quan entra la seva dona Sió s'encongeix del tot. Entre els dos es desenvolupa un diàleg costumista entre marit i muller en què queda clar que ella porta els pantalons a casa. Altres personatges singulars són el Savi, home que tota l'estona reclama més cultura per a tothom com a solució per als mals del món (ideal socràtic de l'esquerra), que recorda la figura històrica de l'anarquista Josep Cortiella.<sup>1015</sup>També hi trobem la Munda, una dona copiada del personatge real de "La Monyos", trastornada per la pèrdua d'un fill. Tota l'obra respira en favor d'un model de dona popular, que si ve observa una moralitat pel que fa als comportament sexuals que avui consideràriem molt superada, mostra una potència en la seva presència en l'espai públic inimaginable en el segle XIX. La taverna ha estat regentada per Miquela, qui l'ha defensada al peu del canó durant dues dècades i en finalitzar l'obra decideix de traspasar-la a una altra dona, vint anys més jove. El mateix Esventat, que havia protagonitzat escenes còmiques amb la seva dona mostrant la seva submissió de calçasses, al final de l'obra treu el valor necessari per plantar cara i fer fora el Sebastià, cosa que fa per amistat, respecte i reconeixement a la Miquela

---

<sup>1015</sup> . Felip Cortiella i Ferrer (Barcelona, 1871-1937). Ens hem aturat a parlar extensament sobre el personatge al punt "Drama social i teatre polític".

L'altre peça que caldria comentar *Les verges caigudes*<sup>1016</sup> estrenada el desembre de 1934, aprofundeix en aquesta nova moralitat que es proposa des dels escenaris del Paral·lel i que bàsicament es correspon amb una resituació del rol de la dona i lògicament una redefinició del paper de l'home envers aquesta nova dona.

Abans, però, val la pena incloure aquí el comentari de Joan Cortès, erigit en inapel·lable jutge del bon gust. Citem el seu comentari sobre aquesta peça, una de les darreres de Miquel Poal-Aregall, *Les verges caigudes*, estrenada al teatre Apolo perquè estableix de manera diàfana el rebuig de pla a tota una tradició del teatre popular català, en la qual *Baixant de la Font del Gat* seria el gran punt de referència,

Poal-Aregall ha estrenat a l'Apolo una nova producció que encaixa perfectament i brillantment dins la trajectòria iniciada amb aquella *Gloriosa* de tant d'èxit i tanta glòria li va reportar; una trajectòria esplèndida per al que són els seus anhels. Poal-Aregall, amb aquest gènere a què es dedica amb tanta afició, assisteix al triomf més desitjable per un autor; sentir el públic vibrar a l'uníson amb els seus personatges, compartir les seves virtuts, abominar dels seus vicis, celebrar les seves frases, aplaudir les seves sentències i deixar-se endur, lliurat en cos i ànima al joc de l'acció i totes les seves vicissituds. A *Les verges caigudes*, que és l'obra estrenada, no hi falta cap dels elements coadjuvadors a aquest fi. Des del frare predicador que canta les veritats als rics, passant pel noble arruïnat i sense escrúpols, als pares desnaturalitzats, carregats de diners que volen casar-hi la seva filla per l'enlluernament del títol, el minyó artista de sentiments elevats, el senyor que enganya les minyones, etcètera

---

<sup>1016</sup>. Miquel Poal-Aregall, *Les verges caigudes. Obra en tres actes dividida en set quadros quadros*. dins *Catalunya teatral*, ANY IV núm. 68, 1/1/1935. Barcelona: Llibreria Millà, 1935. Estrenada al Teatre Apolo 15/12/1934 per la Cia. Catalana de Grans Espectacles Casals-Clapera, sota la direcció de Josep Clapera.

fins a la noia deshonrada i befada pel seu seductor, el nostre autor, com es diu vulgarment, no s'ha estat de res.<sup>1017</sup>

El comentari de Cortès és molt significatiu pel que fa a una tradició del teatre popular, que hauria tingut la màxima expressió amb *Baixant de la Font del Gat* d'Amichatis i Màntua, i que està basada en tot un seguit de situacions i personatges tipus, com el senyor Ramon que empaita les criades, les noies que són víctimes de l'abús de senyors, els amors impossibles amb joves idealistes i romàntics, etc. Les seves ratlles, tot i ser escrites des del menyspreu al gènere i a la tradició a la que s'inscriu, reconeixen el ressò dels estereotips en la platea dels teatres del Paral·lel. O sigui que el que no és capaç de negar Cortès és que hi havia una connexió evident (i envejable?) entre el teatre de Poal-Aregall i un determinat públic popular. En qualsevol cas una connexió que evidentment no assolien d'altres autors amb altres propostes des dels anomenats “teatres del centre”, o altres autors amb propostes allunyades de les demandes específiques des dels teatres de l'àrea del Paral·lel, com és el cas de la peça de Domènec Guansé, *El fill de la Ninon*, que comentarem després.

Una altra vegada l'argument aquí no és gaire original, però sí resulta interessant observar els valors que es desprenen del capteniment dels personatges. En una família molt rica, els tres fills adopten comportaments diferents que els defineixen. Octavi (Eduard Cabré), aparentment és un nen de casa rica, ociós i pendent de les sortides nocturnes i de les joves boniques; el seu germà, Josep Maria (Antoni Strems), és, per contra, i també en aparença, un model de comportament, l'hereu conscient que cal treballar molt per mantenir i ampliar l'imperi del pare; i per últim la noia, la joveneta Joana, de dinou anys, a qui el pare vol casar amb un peix bullit de l'aristocràcia per afegir un títol nobiliari al patrimoni familiar.

Joana, però, està enamorada d'un pintor de Sitges, “d'idees avançades” i que culpa al capitalisme dels mals del món. Josep Maria, el fill modèlic, ha tingut un afer amb la criada Marta i ara vol “desfer-se del problema”. Ella ho

---

<sup>1017</sup> . Joan Cortès, “Del teatre popular i del que no ho és”, *Mirador*, 22/12/1934 núm. 306, pàg. 5.

considera un crim. Ell vol acabar la relació perquè està promès per a un casament de conveniència. L'autor dona la volta a les primeres impressions. Aquell que semblava un "baliga balaga" esdevé l'únic assenyat de la casa. De fet Octavi, és el representant d'una nova moral que sobretot entén el paper de la dona d'una manera diferent, que desemmascara hipocresies de classe i que té una concepció igualitària de la societat. L'home no val pel que té, sinó pel que fa, per la seva feina, les seves obres, i sobretot el seu capteniment.

L'altre heroi de la peça és el pintor "Eladi", que pretén la filla de la casa i que interromp la festa de prometatge de la noia, per enfrontar-se amb els pares,

ELADI.- veig que Joana té uns pares als quals no preocupa ni poc ni gens la felicitat de la seva filla...M'he trobat uns pares que el primer que fan és retreure'm que jo no sigui un home ric...<sup>1018</sup>

Fins i tot el capellà de la família farà costat els sentiments de la filla i desaprovarà el matrimoni de convivència. Aquí, com en el cas de *La Gloriosa* hi ha una reivindicació d'una església que estaria al costat dels sentiments nets i clars del poble i contra les hipocresies dels rics, fins i tot un home que prové de la bohèmia com Eladi defensa la seva figura,

ELADI.- Si havia unes quantes dotzenes de sacerdots com el pare Miquel és possible que molts rics no fessin la cerimònia ni l'ostentació de picar-se el pit, peròestic cert que hi hauria molta més gent que creuria en els capellans...<sup>1019</sup>

L'escena final té lloc en un cabaret, on Marta, la criada prenyada, ha anat a cercar a Josep Maria, el pare de la criatura, acompanyada d'Octavi. Marta troba Josep Maria en el cabaret i ell, ebri, vol engegar-li un tret, però en l'acció forçada se l'engega ell mateix i mor. L'epíleg condueix al final feliç: el tribunal absol Marta i Octavi se li ofereix en matrimoni per donar un cognom al fill del seu germà. Veiem doncs, un home com cal que esmena les errades d'altres

---

<sup>1018</sup> . Miquel Poal-Aregall, *Les verges caigudes*, op. cit., pàg. 42.

<sup>1019</sup> . Ibid., pàg. 57.

homes. I aquí, com en el cas d'aquella ja llunyana *Baixant de la Font del Gat*, veiem que el comportament que cal esmenar ha estat protagonitzat per un membre de la classe benestant i qui repara els danys, és un home clarament desclassat que creu que un home val pel que fa i no pel que té. Com podem veure, són obres que celebren els mèrits del treball, de l'esforç i de l'emprenedoria, però no amb finalitats lucratives, sinó amb objectius de cerca d'un benestar general al qual tindria dret tothom.

Tornant a Joan Cortés i per acabar de fixar la seva posició –si encara no ens ha quedat prou clara- ens és molt útil veure que és el que valorava com un teatre ben escrit, escaient per a l'entreteniment popular. La crítica que publica el mes d'octubre de 1934 al voltant de *El fill de la Ninon* de Domènec Guansé, estrenada al Teatre Circ Barcelonès (un teatre de programació obertament popular que no hem dubtat a incloure dins de l'oferta de l'àrea Paral·lel, tot i que es trobava físicament uns centenars de metres apartat de l'avinguda), és gairebé un manifest sobre el que hauria de ser el teatre d'entreteniment majoritari,

(El drama de Guansé posseeix) Tema interessant, només en el seu sol enunciat, per a tota sensibilitat normal; descabdellament nerviós i trepidant, sense excessives complicacions intel·lectuals o anímiques; personatges enters, ben individualitzats, del caràcter, els pensaments i els sentiments dels quals –els principals, en tot relleu, els secundaris en un proporcionat esfumament — es capacita l'espectador sense cap esforç ni violència; passions vives, profundes i humaníssimes, totes a la superfície, ostensibles i comprensibles a tothom; situacions portades en progressió entenedora, absorbidores de l'atenció, intrigadores i inquietants i, per acabar-ho d'arrodonir, allò que sempre ha de trobar el seu ressò en el cor dels públics populars – corol·lari necessari, estimulant i optimista després de tota l'abjecció i la misèria que hom ha travessat en el transcurs de l'obra-, la competència en què combaten els seus adversaris envers el sacrifici i l'abnegació, moguts pels sentiments més nobles, competència en la qual arriba més lluny precisament aquell que crèiem més perdut i



insensibilitzat. I tot plegat servit amb un llenguatge correcte i culte, sense cap ostentació de saviesa, expressant tots els matisos que calen, planer i senzill, i amb una dignitat i un respecte per a la intel·ligència i la sensibilitat del públic a qui va dirigida, ben poc comuns en aquest gènere tan malmenat pels seus habituals explotadors.<sup>1020</sup>

Heus ací un catàleg ben evident de tot allò que es vol en una peça de teatre concebuda per a l'esbargiment. Hem de subratllar la valoració que es fa que l'obra desenvolupi la seva trama de manera "entenedora", amb "passions vives, profundes i humaníssimes, totes a la superfície, ostensibles i comprensibles a tothom", amb un final "estimulant i optimista", després per passar per la misèria i l'abjecció, "I tot plegat servit amb un llenguatge correcte i culte, sense cap ostentació de saviesa". Cortès, sense proposar-s'ho –suposem-, està codificant el que serien el format dels continguts culturals de masses que hegemonitzarien el consum cultural al món occidental després de la Segona Guerra Mundial, quan les ja més populosos classes mitjanes, amb una formació escolar molt més important que les classes populars de començaments del segle XX, accedirien al gaudi d'un tipus de producte molt més elaborat, més elevat, però amb una nul·la voluntat d'intervenció social crítica o transformadora i amb "corol·laris necessaris, estimulants i optimistes", basats en sacrificis moguts pels sentiments més nobles d'aquells personatges que semblaven més perduts.<sup>1021</sup> El tema del llenguatge "correcte", és recurrent entre la crítica literària i cultural i un dels cavalls de batalla contra les formes culturals del Paral·lel, tal i com hem tractat més amunt. En català determinades expressions i maneres de fer haurien de quedar excloses.

---

<sup>1020</sup> . Joan Cortès "Les estrenes. Domènec Guansé, *El fill de la Ninon* (Teatre Circ Barcelonès)", *Mirador*, 4/10/1934 núm. 296, pàg. 5.

<sup>1021</sup> . Sergio Vila-Sanjuan, gran defensor de la literatura de *best-seller*, ha estudiat el fenomen dels llibres més venuts al llarg de la història i ha pogut codificar què tenen en comú, per arribar a la conclusió que un final que comporti optimisme és una característica de tots aquest tipus de productes. Sergio Vila-Sanjuan, *Código best-seller: las lecturas apasionantes que han marcado nuestra vida*, Barcelona: Temas de hoy, 2011. Val a dir, però, que també és una característica d'aquets productes el seu contingut inofensiu pel que fa al plantejament de l'status quo social, polític o moral.

Però és clar, aquest és l'entreteniment proposat des de *Mirador*, però no l'entreteniment buscat per la majoria del públic popular de teatre barceloní i català que sembla decantar-se cap a altres opcions: *El fill de la Ninon* es va estrenar el 25 de setembre i el 30 de setembre, al cap de sis dies, desapareixia de la cartellera, per reposar-se, només puntualment en única funció, el mes de novembre i més tardanament, durant els anys de la Guerra Civil, seria muntada també puntualment per agrupacions amateurs. No sortim doncs d'allò que la mateixa revista anomena "La crisi del teatre català", aquesta manca de connexió entre el teatre en català i un públic majoritari capaç de fer sostenibles les empreses del teatre en català.

Veiem tot això aturant-nos en la història que ens explica *El fill de la Ninon*<sup>1022</sup>. L'argument, també poc original, és basa en la cerca dels orígens per part d'un personatge i en la decepció i crisi que el coneixement dels mateixos li provoquen: l'Ernest és un noi que ha estat criat per la seva mare i sense pare. Vol saber qui era el seu pare i d'on surten els diners per a la seva manutenció. La Rosa la criada fidel de la mare del noi, la senyora Clàudia -popularment coneguda com "La Ninon"- oculta l'activitat present i passada de la mare del xicot, abans prostituta i ara *madamme*. Però el noi ja és un jove a qui no se li pot ocultar tot plegat per més temps i això genera una discussió entre senyora i criada,

ROSA.- Imagina't com s'ho prendrà quan ho sàpiga tot! (...)  
(Rosa citant Ninon) "Jo hauré pogut fer del meu cos tot el que he volgut. Jo seré un rebrec. Però vull que en la vida del meu fill tot sigui bondat noblesa i senyoriu"<sup>1023</sup>

Finalment Ninon confessa al seu fill, davant de Rosa i la jove prostituta Júlia, que ella no és la seva mare. Que la seva mare de debò va morir. Elles van recollir la seva mare que havia comès "un pecat d'amor". Ella hauria mort al cap

---

<sup>1022</sup> . Domènec Guansé, *El fill de la Ninon. Drama en tres actes.* dins *El nostre teatre*, ANY I núm. 9, 1/7/1934. Barcelona: El nostre teatre, 1934. Estrena Teatre Circ Barcelonès 25/9/1934.

<sup>1023</sup> . Ibid., pàg. 9

de poc de néixer l'Ernest, de "desesperació i tristesa".<sup>1024</sup> Però tot és fals. És una mentida per guanyar-se l'afecte del seu fill. Tot és endebades perquè Ernest ha esdevingut un frívol i un tarambana. És el resultat d'haver conegut el que ell creu la veritat sobre el seus orígens. Retreu a la seva mare (que ell creu que només li ha fet de mare, però que no és la seva mare biològica) la seva incapacitat per bastir-se una vida decent i digne. Només cercarà amb l'ajuda de Júlia, qui s'ha enamorat bojament d'ell, l'enriquiment ràpid, encara que sigui per vies il·lícites.

L'Ernest ordeix un pla amb Júlia per robar les joies d'un client. Ella l'ha de drogar i un cop ben adormit robar-li les claus de la seva cambra d'hotel i passar-les a l'Ernest, allà ell l'hi robarà unes joies. Però el client mor i Júlia esporuguida explica tota la història a Clàudia (Ninon) i Rosa. Quan arriba l'Ernest, Clàudia, desesperada per salvar-lo, li explica la veritat, que ella és la seva mare biològica, però ell no se la creu. Llavors ell reacciona dramàticament,

ERNEST.- Què? ...No t'agrada la teva obra? Si sóc fill teu no pots queixar-te. Què ha de ser, sinó el que jo sóc, el fill de la Ninon?...Sí, sí, ho reconec! És la teva sang miserable, la teva sang corrompuda la que circula per les meves venes. Ah! Una sang magnífica. Sang de meretriu i ...de què més?... Quines altres escorrialles, digues, s'hi barregen?...Sí, sóc fill teu! I ara, vinga, acaba la teva obra. Sóc un assassí i un lladre. Crida; Fes-me també un presidiari.<sup>1025</sup>

Sembla ben bé un retall de la narrativa d' Emile Zolà (*La bête humaine*, *Nanà*, etc). Però, com podria agradar a un públic popular la història del fill d'una prostituta, a qui la seva mare li ha donat els millors estudis i l'ha criat com si fos un nen de casa bona, que esdevé un delinqüent sense escrúpols per un insalvable *determinisme de sang* o genètic? El missatge és molt poc esperançador per a tots aquells de condició humil, o fins i tot marginal, que

---

<sup>1024</sup> . Ibid., pàg. 13.

<sup>1025</sup> . Ibid., pàg. 45.

voldrien sortir de la seva situació i millorar les seves condicions materials d'existència.

En la resolució final Ernest no deixa que Clàudia i Júlia carreguin amb el mort del crim i s'engega un tret dins la cambra on jeu el cadàver del client ric. Ernest ha reconegut l'amor de la seva mare i de la dona que se l'estima abans de morir i se sacrifica deixant al costat del seu propi cos un escrit on s'inculpa del crim comès. És un drama que té un fons naturalista, una ambientació i uns diàlegs que pretenen, però en cap cas assoleixen, l'elegància d'una peça d'Oscar Wilde, sobretot pel que fa a les obsessions de la mare per protegir el bon nom del fill i una façana de moralitat victoriana. Tot plegat amb una resolució melodramàtica que porta a la mort del protagonista i la condemna de la seva mare, castigada, sens dubte, per la vida que ha portat, una vida que la seva mateixa criada en un moment determinat de la peça li retreu,

ROSA.- (...) Si d'aleshores ençà, haguessis fet una altra vida, ell ni hauria pensat a escorcollar el teu passat. Però tu, de sacrificis de debò, per al teu fill, no n'has fet. A mi no pots enganyar-me. Mai no has renunciat a res que afalagués la teva vanitat, que et proporcionés una satisfacció, que et fes passar una bona estona.<sup>1026</sup>

Molt probablement, doncs, aquesta obra, per altra banda amb un nivell literari i un llenguatge netament superior a les peces de Poal-Aregall o Màntua i per descomptat les d'Alfons Roure -hem d'estar d'acord amb Joan Cortès-, és prou allunyada dels valors morals i polítics de les peces dramàtiques que habitualment triomfaven al Paral·lel per fracassar a l'hora de "connectar" amb els públics majoritaris que si omplien les sales que exhibien les anteriors peces d'aquells autors tan menyspreats per els crítics de *Mirador*. El final comporta el sacrifici de la pròpia vida del fill esdevingut malfactor, contradient les històries de redempció d'origen bíblic<sup>1027</sup> tan arrelades entre les classes populars, i

---

<sup>1026</sup> . Ibid., pàg. 25.

<sup>1027</sup> . *La Bíblia. Evangeli de Lluc*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007 "Paràbola del fill pròdig" Lluc, 15: 11-32.

després laïcitzades per les ideologies d'emancipació social sorgides al segle XIX, basades en la possibilitat de canvi i de transformació de l'individu, dins la seva comunitat humana.

L'edició de *El fill de la Ninon*, compta amb un pròleg d'Andreu Avel·lí Artís, que apareix en aquest estudi com un dels col·laboradors més actius de *Mirador* pel que fa a l'escena, i que seguint el criteri de Joan Cortès enalteix la peça de Guansé; no podem deixar de citar un paràgraf revelador d'aquest pròleg en el qual es pot llegir,

Mentre es produïen aquests esforços malaguanyats (d'autors joves i isolats que volien deixar bocabadats els contemporanis amb una obra esotèrica i genial), teníem el teatre popular abandonat a mans d'autors analfabets, sense altre mèrit que un cert instint teatral, posat en valor per empresaris sense escrúpols. I encara ha arribat un moment pitjor, en que aquells autors insolvents no han estat capaços de mantenir l'interès de la gent i se'ls ha escapat de les mans un sector vastíssim de públic que en altres temps havia proporcionat èxits sorollosos al teatre català. No tenim pas la intenció d'invitar els nostres literats responsables que es degradin, adreçant-se a un públic simple i estèticament poc exigent. Sense renunciar a cap de les seves virtuts fonamentals, l'escriptor pot arribar a un terreny d'entesa amb el gran públic teatral. Cal només que procuri deixar ben neta i perceptible la línia dramàtica de la seva obra, i que la vesteixi amb una roba manllevada de la realitat.<sup>1028</sup>

El que sembla evident és que la crisi del teatre català no afecta de la mateixa manera "tot el teatre en català". Com hem pogut veure hi ha un seguit d'autors que se'n surten prou bé a l'hora d'encarar les demandes d'un sector prou important del públic consumidor del teatre en català. Potser és aquest públic "simple i estèticament poc exigent", que va a veure *La Gloriosa*, o *La*

---

<sup>1028</sup> . Domènec Guansé, *op. cit.*, pàg. 2.

*reina ha relliscat* o *La morena de Collblanc*, d'autors com Miquel Poal-Aregall, Alfons Roure o Gastó A. Màntua, respectivament, tots ells ben actius durant els anys republicans que aquí tractem i tots ells amb un grapat d'èxits al Paral·lel a les seves esquenes, pecat original molt difícil d'expiar per als col·laboradors de *Mirador*,<sup>1029</sup> perquè, com expliciten tots ells un èxit del teatre català al Paral·lel no és ben bé un èxit del teatre català, és una altra cosa. Òbviament, tal i com hem referit més amunt, el públic que allà s'hi congrega no mereix la consideració de públic teatral homologable als altres públics.

Per això, a crítics com Joan Cortès els costa d'acceptar la vàlua objectiva d'una peça estrenada al Paral·lel, tot i reconèixer l'ofici de la seva dramaturgia, l'alçada de la producció o la qualitat de la seva interpretació. Fins i tot quan l'entreteniment estava ben realitzat tenia l'immens "però" de ser l'obra d'uns autors amb una trajectòria d'èxit a l'avinguda dels teatres de Barcelona. *L'assassinat de carrer 42* de Josep Amich i Bert, Amichatis, i Gastó A. Màntua es va estrenar al Teatre Apolo del Paral·lel el 25 d'octubre de 1934 i va estar en cartell fins el 4 de novembre (dues setmanes de funcions era meritori al Paral·lel d'aquell moment)<sup>1030</sup>. L'obra fou una gran producció amb decorats grans i espectaculars i una companyia de primera divisió amb Josep Clapera i Assumpció Casals. Doncs bé aquest era el comentari que publicava Cortès a la revista sobre la peça,

No es pot negar que *L'assassinat del carrer 42* és una obra trepidant, engrescada i distreta; el públic la segueix amb gran interès, subratlla amb remors diversos els distints episodis, còmics o tràgics, amb silencis atents els punts culminants de la intriga i aplaudeix de bon cor a l'acabament de cada acte. Amichatis i Màntua coneixen bé el seu ofici d'animadors saben treure un excel·lent partit dels materials amb què juguen i manegen els

---

<sup>1029</sup> . Vegeu el comentari condescendent de Jaume Passarell sobre l'obra de Màntua arran de l'estrena de *La moreneta de Collblanc* al Romea, en aquest mateix capítol.

<sup>1030</sup> . Josep Amich i Bert "Amichatis" i Gaston A. Màntua, *L'assassinat del carrer 42. Obra en un pòtic, sis actes i una conferència telefònica, dividida en dues parts i un sol intermedi*. dins *El nostre teatre*, ANY XVII (segona època) núm. 403, 3/11/1934. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1934. Estrena Teatre Apolo 25/10/1934.

seus recursos amb formidable agilitat i eficiència, demostrant una compenetració amb el seu habitual espectador, que no és pas deguda a cap esforç ni a cap violència damunt llur personalitat per tal d'aconseguir-la o simular-la, sinó que és ben espontània, sincera i efectiva. Però, per damunt de tot -- qualitat no gens menyspreable per a ells i per als conreadors del mateix gènere—, Màntua i Amichatis ens mostren la capacitat enorme dels seus pulmons, inflant, amb buf ininterromput i potent, un assumpte pueril i banal, una intriga inconsistent i un conflicte gratuït (...) No es nota cap preocupació excessiva per la versemblança i la documentació, ni tampoc per la gramàtica i el bell parlar.<sup>1031</sup>

A aquestes alçades ja podem tenir clar que per a Cortès el tema lingüístic és capital. Crèiem, sens dubte, que el nivell de llengua, vocabulari, gramàtica, etc. és una expressió de pertinença a una determinada classe social i és obvi que Cortès no “se sentia representat” per la llengua catalana dels autors del Paral·lel. Abans ja ens hem aturat en aquest aspecte, ara només cal constatar-ne la persistència en la preocupació. Senzillament es nega la possibilitat a representar dalt de l'escenari altres grups socials i les seves formes d'expressió. Però si deixem de banda la forma i anem al fons de l'obra, veiem que, per a Cortès, tot i reconèixer la qualitat de la peça com a producte d'entreteniment, *demostrant una compenetració amb el seu habitual espectador* (anotem la condescendència envers l'espectador del Paral·lel), la peça no té cap transcendència, no planteja un conflicte profund; ras i curt no té l'ambició artística que hauria de tenir tota peça teatral escrita en català.

I perquè l'hauria de tenir? Ens podríem preguntar. *L'Assassinat al carrer 42* és una peça que s'influencia del cinema de gàngsters, un dels grans gèneres en la nova etapa que vivia la indústria del cinema amb la implantació del sonor. Recordem que durant aquest anys s'estrenaran títols emblemàtics del gènere com *Hampa daurada* de Mervin LeRoy (1931) o *L'enemic públic* de William A.

---

<sup>1031</sup> . Joan Cortès “Les estrenes. Amichatis i Màntua, *L'assassinat del carrer 42* (Teatre Apolo)” *Mirador*, 1/11/1934, núm. 299, pàg. 5.

Wellman (1931). Més endavant abordarem el tema de les relacions del teatre i el cinema durant la dècada dels anys trenta del segle XX, o de la influència de l'aparició del cinema sonor en l'espectacle en viu. Un tema que ja hem començat a apuntar perquè a la revista *Mirador* és absolutament recurrent des de la fundació de la publicació. Ens interessa veure aquí les seves derivades en la configuració d'un espectacle escènic popular.

Efectivament *L'Assassinat al carrer 42* té un argument proper al còmic, tipus *Pulp fiction*, o al cinema de gàngsters de sèrie B, una expressió de la cultura de masses versió local catalana, que mereix, però, que ens hi aturem per descodificar aquests nous elements que han passat a formar part de la cultura popular catalana. Jordi Laviruson (Antoni Strems) i David Ford (Josep Clapera) són dos científics que han descobert un unguent i uns raigs lumínics que aconseguen la decoloració de la pell humana. Aconseguirien així fer desaparèixer les distincions racials convertint els negres en blancs. Per portar a terme el seu projecte han creat una empresa, Decoloracions Quimical Negresco, que aconseguix reunir una ingent quantitat de capital en borsa gràcies a una presentació del seu producte a la premsa a Nova York.

Tanmateix tot es basa en un enorme engany. Els tractaments són falsos, tot plegat és un muntatge per recollir una immensa quantitat de diners. Laviruson, d'origen jueu, traeix el seu soci, es reuneix en un soterrani amb el criat xinès Li Pong, l'assassí Mastandel i el jueu Saul. Allà hi tenen amagat en Washington el fals professor negre que serveix de model en les proves de decoloració davant la premsa. Laviruson fa creure la justícia que ell ha estat assassinat (desfigurant un cadàver que farà passar pel seu cos) i això li permet fugir i carregar-li el mort al soci David Ford. Quan considera que ningú recorda ja l'episodi, Laviruson torna a Nova York després d'haver estat viatjant per tot el món amb la seva amant Titiana. Laviruson, rosegat per la mala consciència, ha dedicat diners a l'alliberament de l'antic soci i ha aconseguït que sortís de la presó, on hi ha passat set anys. David Ford, però, s'ha convertit en un autèntic criminal a la presó i ha decidit matar l'antic soci, executar el crim pel qual ha estat tancat durant set anys sense culpa. Ningú se'l creurà quan s'inculpi del crim de manera



pública, davant del jutge, i proclami la seva culpabilitat per la ràdio de Nova York.

Tota la peça està directament inspirada en el cinema nord-americà de gàngsters que en aquells moments feia forat a la cartellera barcelonina de la mà de les noves estrelles que havia generat el cinema sonor (James Cagney, Edward G. Robinson, fins i tot el jove Humphrey Bogart). Amichatis i Màntua demostren fins quin punt tenen assumida una cultura del cinema des de la seva autoria i fins quin punt tenen present que el públic que anirà a veure la seva peça sabrà descodificar tot els ítems relacionats amb la geografia nord-americana, i en concret amb la ciutat de Nova York. Hi ha una celebració de la cultura nord-americana com allò nou defensada pels mateixos personatges de l'obra:

TITIANA.- Nosaltres, durant aquests anys, hem corregut en viatges de turisme, es pot ben dir que mitja Europa. Però, com enyoràvem això. No val res Europa. Són uns ridículs amb els seus vells prejudicis de classe, amb el seu empatx d'urbanitat, sobretot amb l'abundància de lletrerts, amb advertiments per tot arreu, privant-te de fer això i allò i el de més enllà, i tothom fa el que li dona la gana...<sup>1032</sup>

Efectivament és una peça concebuda per a un públic molt poc exigent, que cerca intrigues, emocions directes i fàcils. El text és d'una baixa qualitat dramaturgic i literària notable, però el que ens interessa aquí és veure que en els referents del gran públic s'han instal·lat imatges que provenen directament d'aquest cinema que durant aquests mateixos anys viu una expansió sense precedents gràcies a la tecnologia de la sonoritat. Veiem aquí, doncs, un teatre de vocació clarament popular que està imitant el cinema, pel que fa a les ambientacions, a les situacions i a la tipologia dels personatges, però també en el ritme de les escenes i l'avançament de l'acció. En l'imaginari del gran públic es pot esmentar Nova York, Brooklyn o el carrer 42 perquè és un públic que en sales veïnes al teatre Apolo (on es va estrenar l'obra que comentem) havia vist

---

<sup>1032</sup> Ibid., pàg. 16.

projectats els grans èxits del cinema sonor de la primera meitat dels 30, que estaven ambientats en aquest imaginari d'una ciutat de Nova York on s'esdevenien les coses més inaudites a una gran velocitat. Recordem que una de les pel·lícules emblemàtiques del cinema sonor musical d'aquests començaments de la dècada dels trenta, es titula precisament *El carrer 42* (distribuïda a Espanya amb el títol de *La calle 42, 42nd street*, 1933) de Lloyd Bacon.

Si ampliem el zoom de la nostra mirada, com hem comentat abans, el tema de la crisi del teatre català és un debat que és present en les quatre primeres dècades del segle XX i es pot rastrejar en multitud de publicacions. És un debat que ateny diferents aspectes de la producció i l'oferta, de la recepció i la institucionalització del teatre català. Aquest debat es troba ben recollit en l'estudi introductori d'*El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica* signat per Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert<sup>1033</sup>.

Aquí, però, ens interessa en primer lloc explicar la posició dels col·laboradors de la revista *Mirador* i de la mateixa publicació envers l'oferta escènica del Paral·lel. Si fem marrada en el marc més ampli de la crisi del teatre català de començaments del segle XX és per constatar que aquesta mirada sobre el Paral·lel, tenyida d'un prejudici que ja hem començat a documentar, ve condicionada en gran mesura per un fracàs reiterat de connexió entre els autors catalans i un públic majoritari consumidor de teatre en català als teatres del centre. La pretensió d'aquests autors d'assolir un públic que fes sostenible i regular l'oferta d'unes temporades de teatre català, seguint en la forma i el contingut de les seves obres els patrons de qualitat literària i de producció teatral de les grans capitals europees, no va ser possible en aquells anys. Per contra sí que, tot i que en menor mesura que en dècades anteriors, al Paral·lel es van anar produint alguns èxits d'una oferta escènica *en català*. Les formes i els continguts d'aquesta oferta que com a mínim de manera puntual, va trobant el seu públic,

---

<sup>1033</sup> . *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica*. Estudi introductori i edició a cura de Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert, Barcelona: Diputació de Barcelona. Institut del Teatre, 2011.

són com hem anat veient obertament rebutjats. Però on volíem arribar és a la constatació que *sí* que existeix a la dècada dels trenta un teatre en català que connecta amb un públic que el fa *industrialment* possible, encara que no sigui del gust del nas fi dels homes de *Mirador*.

Per contra, el que podem documentar és l'escàs ressò, o la discreta acollida per part del públic, per exemple, de l'operació que la revista *Mirador* va organitzar al voltant de la producció i estrena de la comèdia d'Àngel Ferran, *Perquè demà surti el sol*. Com esmentàvem abans en les pàgines d'aquest estudi.<sup>1034</sup>

Aquest és un text que ja s'estava intentant bellugar entre l'empresariat teatral de Barcelona des del 1931 per part de l'autor i els seus defensors, entre ells Joan Cortès, però endebades. L'obra no va trobar mai un inversor que apostés per fer del text una producció de nivell professional. Per aquesta raó *Mirador* va promocionar la seva estrena per una companyia del teatre amateur de la ciutat el mes de maig de 1935. *Mirador* i la secció de teatre de l'Ateneu Polytechnicum, sota la direcció del mestre Enric Giménez, presentaven, en sessió única, al teatre Poliorama, el dia 14 de maig, a un quart d'onze del vespre, la farsa d'Àngel Ferran en un pròleg i tres actes *Perquè demà surti el sol*. En un article publicat a la mateixa portada de la revista sota el títol "Mirador emprèn la representació d'una peça teatral", s'hi podia llegir,

(les nostres intencions són) fer conèixer una obra que surt completament dels motlles que s'estilen en la nostra escena, sense que per això sigui una obra de les dites revolucionàries ni tan sols pertanyent al pretès teatre d'avantguarda. No és tampoc una obra reverbativa ni de tesi, que vulgui demostrar, defensar o atacar res. Es tracta, naturalment, d'una obra d'alta qualitat literària i que, a més a més, aconsegueix una cosa que té molta importància per al

---

<sup>1034</sup> . Al voltant del tema vegeu si us plau, Martí March Massós, "De l'espardenya a la botina i el calçot polit. Notes sobre la comèdia a *Mirador* (1929-1936)", *Catalonia*, núm, 11, juliol 2011, pàgs. 1-15.

públic i per a nosaltres: fa passar deliciosament l'estona. I és, també, una obra per a un públic intel·ligent.<sup>1035</sup>

Com en el cas de *El fill de la Ninon*, tot i ser obres no estrenades al Paral·lel, convé que ens hi aturem perquè són l'altra banda de la moneda, allò que *sí els agradava* als col·laboradors de *Mirador*, allò que es proposava com a model per a l'oci popular.

La Lèdia i el Mateu es coneixen des de petits, però en fer-se grans se separen. Sempre s'han tingut afecte, però el Mateu s'ha enredat amb una dona (la Nita) per demostrar als altres que era capaç de fer com els altres: "per tenir una aventura i poder explicar-la als altres...i a tu; per fer l'home".

Mateu roba diners al seu pare, el General Palau d'Aries i es disposa a fugir amb Nita la dona del detectiu Ricart. Però se'n desdiu a mig fer i decideix matar els seus perseguidors (que puguen al cel de manera pretesament còmica, vestits amb camisa de dormir). Mateu es condemnat a presó i allà rep les visites del seu preceptor, Gallicó, de la Lèdia la que havia de ser la seva promesa i del seu pare, el General. Els morts participen de les escenes des d'uns núvols i opinen sobre tot el que veuen, generant diàlegs suposadament humorístics.

L'obra participa de l'enlluernament per tot allò nord-americà que la indústria del cinema de Hollywood s'havia ocupat d'eleva a la categoria de món ideal sobre la terra. Ja d'entrada la festa de prometatge amb què s'inicia la peça té lloc en un àtic de luxe i els personatges connecten amb les emissores de Nova York, en les quals es pot sentir els millors programes de música. I més endavant alguns dels personatges s'encarreguen de verbalitzar l'admiració per l'estil de vida nord-americà:

PERIODISTA.- (...) hauríem de seguir l'estandarització americana; un tipus d'home, d'unes mides úniques, unes forces

---

<sup>1035</sup> . "Mirador emprèn la representació d'una peça teatral", *Mirador*, 2/5/1935 núm. 324, pàg. 1.

úniques, un talent únic, una moral única i uns preus únics. Com si tots els Fords arribessin iguals en una cursa!<sup>1036</sup>

L'argument és de seguiment confús i bastant poca-solta, en aquest sentit té poc a envejar a algunes de les astracanades del Paral·lel. Tot i que, això és ben cert, no es fan servir paraules gruixudes, ni tampoc barbarismes que cerquin l'assimilació amb el "llenguatge del carrer" que tant detestaven els col·laboradors de *Mirador*. Tot s'expressa amb correcció i l'humor s'ha de buscar en l'absurditat del comportament dels personatges i de les situacions, tot i que els diàlegs són a anys llum de la intel·ligència de les obres de Noël Coward, o fins i tot d'Oscar Wilde a qui l'autor potser pretenia emular.

Això sí, la peça té un contingut moral i polític bastant contundent que deixa traslluir al darrere de rèpliques que semblen del tot innocents, però que revelen una concepció del món bastant conservadora. A tall d'exemple, aquest diàleg del qual participa el personatge del "Badoc", poc o molt la veu de l'autor camuflada en una mena de "filòsof" que passa per les escenes com si res,

BADOC.-No, i per què? Tot està establert; tot està fixat; tot és immutable.

PERIODISTA.- Però per què?

BADOC.-(Eixugant-se les llàgrimes) Perquè el sol surti demà, i demà passat; i perquè aquest noi i mils d'altres nois, i d'homes, i de dones que ho puguin privar amb les seves...ximpleries. Per això són lliures de cometre-les o d'evitar-les...si poden Mateu s'aixeca i s'abraça plorant a Callicó.<sup>1037</sup>

No paga la pena aturar-s'hi més. Aquest seria l'entreteniment proposat des de *Mirador*, però si comparem la peça amb allò que feia forat al Paral·lel

---

<sup>1036</sup> . Àngel Ferran, *Perquè demà surti el sol. Boutade dramàtica en tres actes*. Manuscrit inèdit dipositat a la Biblioteca de Catalunya. Manuscrit. Ms 5616. Col·lecció Teatral Jaume Rull i Jové. Estrena Teatre Poliorama 14/5/1935. Pàg. 12.

<sup>1037</sup> . Àngel Ferran, *Perquè demà surti el sol, op. cit.*, pàg. 24.

veurem que pràcticament no té cap dels trets que feien triomfar les peces que allà hi tenien èxit, però tampoc d'aquelles que tenien predicament al Romea.

Ja hem vist i comentat també que el rebuig de l'elit cultural catalana sobre les noves formes dramàtiques associades a la generació d'un públic popular no és pas una novetat a la dècada dels trenta.<sup>1038</sup> I tampoc el rebuig a la tradició popular originada en el teatre de Frederic Soler "Pitarra", rebuig compartit per modernistes com Jaume Brossa i noucentistes com Eugeni d'Ors<sup>1039</sup> i després àmpliament recollit per la intel·lectualitat de la dècada dels trenta representada a la revista *Mirador*. En aquestes primeres quatre dècades l'únic baluard de la defensa de la tradició popular del teatre català va ser el bastit

---

<sup>1038</sup> Ja hem esmentat els comentaris de Francesc Curet sobre la irrupció del vodevil en català amb èxit a la segona dècada del segle XX (veure nota ?) . Com es comenta en l'estudi introductori esmentat (...) *el "nou" teatre en llengua catalana encara no havia estat assumit com a propi per tots els estaments socials del país, alguns dels quals no van acceptar o assimilar, per desinterès, desconfiança o simple rebuig, algunes de les manifestacions que havien estat proposades per la nova dramaturgia catalana. El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica.* Estudi introductori i edició a cura de Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert, Barcelona: Diputació de Barcelona. Institut del Teatre, 2011., pàg. 30. El mateix estudi recull el rebuig a les formes d'entreteniment popular per part d'aquesta elit cultural (Gaziel avergonyit per l'espectacle popular barceloní, *Ibid.* Pàg., 32) i els laments reiterats i persistents dels prohoms de la cultura catalana, a *Mirador* i més enllà de *Mirador*, sobre les mancances de formació i criteri del públic català, que estarien en l'arrel de la no consolidació d'una oferta de qualitat en llengua catalana en la cartellera barcelonina (Avel·lí Artís, *Ib.* Pàg., 37; Carles Capdevila, *Ib.* Pàg., 39), per tot plegat els autors de l'estudi conclouen que *La persistència en una imatge quasi exclusivament pairal del teatre, un repertori poc variat, repetitiu, gens competitiu en relació amb el teatre espanyol o estranger, i les dificultats de vertebrar una proposta pròpia de comèdia dramàtica burgesa, per exemple, continuaven sent els factors i algunes de les causes essencials del distanciament, indiferència o rebuig de determinats sectors del públic. Un espectre social que, per tradició cultural o formació cultural, segueix amb més convicció i fidelitat el teatre espanyol, ofert per les companyies en la seva majoria de procedència madrilenya que visitaven periòdicament la ciutat de Barcelona.* (*Ibid.* Pàg. 39)

<sup>1039</sup> *La part més sorollosa de l'èxit que en Soler ha obtingut ha influït poderosament en el desenrotll de la literatura xavacana, la qual ha infestat lo nostro renaixement.* Jaume Brossa, "Frederic Soler (a propòsit del poema dramàtic Jesús)" *L'Avenç*, Núm 6. 1/3/1893, pàgs. 84-88. (...) *Frederic Soler no és el nostre clàssic, no és el mestre, no és el nostre Pare. No és pròpiament dit el Fundador del Teatre Català. Un primitiu –(i ara ve l'única cosa que aquesta Glosa no és fet, sinó judici)- deliciós en les seves Gatades, en sos Singlots; detestable en els drames, perquè en ells és un primitiu sense ingenuïtat,* Xènius "Sobre l'estàtua inaugurada avui", *La veu de Catalunya*, 26/12/1906.

per Santiago Rusiñol des del seu “Glosari”, signat amb el pseudònim de Xarau a *L’Esquella de la Torratxa* entre 1907 i 1925.<sup>1040</sup>

En resum, doncs, el debat sobre la crisi del teatre català, no és de cap manera un tema nou en els anys de vida de la revista *Mirador*, a la dècada dels trenta del segle XX, ara bé coincideixen amb l’establiment de la república, el desplegament de l’estatut i en conseqüència renoven el debat en la perspectiva sobre el què cal fer des de les noves institucions, especialment la Generalitat. Per això l’aprofundiment del debat i l’abraonament d’alguns participants, en la mesura en què s’entén que existeix l’oportunitat històrica d’una intervenció pública cultural en l’àmbit de les arts escèniques que havia estat impossible abans.

Però a banda del subtema de la institucionalització, que per raons històriques òbvies reprèn amb força durant aquest any com hem assenyalat, cal subratllar que tot i el rebuig a les formes escèniques que majoritàriament tenen lloc al Paral·lel, intel·lectuals de l’alçada de Sebastià Gasch o d’Avel·lí Artís tenen molt present com esmentàvem més amunt, la necessitat d’una escena popular i més concretament encara la necessitat d’un teatre popular català. Una escena popular i un teatre popular català que hauria de tenir una sòlida base industrial, una ferma sortida comercial que fes l’oferta sostenible en el temps i la presència del teatre català permanent en la cartellera de Barcelona. Això sí que és una novetat respecte al pensament noucentista, que obviava en la seva ciutat ideal la presència d’una oferta d’escena popular i advocava per una oferta configurada de manera gairebé exclusiva per un teatre poètic de gran alçada literària.<sup>1041</sup>

---

<sup>1040</sup> . *El debat, op. cit.* (...) el “Glosari” de Xarau va ser testimoni intel·lectual de la liquidació d’un món del qual convenia imperiosament preservar la memòria perquè no s’interrompés de forma dràstica el lligam amb un públic popular que convertia en un gran èxit l’estrena de *L’auca del señor Esteve* (1917), *reia amb el vodevil català, es divertia amb La Marieta* de l’ull viu (1922), *de Màntua i Amichatis* i era capaç de connectar amb algunes de les noves propostes teatrals de preguerra, especialment les de Josep Maria de Sagarra. Pàg. 121.

<sup>1041</sup> . *El debat, op. cit.* “Reflexions entorn el teatre poètic”, pàgs. 133-138.

### 3.3 Fascinats pel cinema

Sebastià Gasch entén que allò que ha de fer el teatre, català i no català, per a la seva supervivència a mitjans de la dècada dels anys trenta del segle XX és la configuració d'una sòlida oferta popular i a l'altra extrem la possibilitat d'una escena de gran ambició artística que aniria lligada, òbviament, als corrents d'avantguarda que a l'època d'entreguerres encara són ben vius a Europa, però que el periodista és conscient que es dirigeixen a un públic d'elit.

Si gairebé tot el teatre que es fa avui és fet descaradament de cara a aquest públic mitjà. Però aquest públic no en fa cas, no va al teatre. Rebutja el teatre que li fan a mida. No en vol ni sentir parlar. I se'n va al cinema que li ofereix el gènere preferit amb una perfecció inimitable.<sup>1042</sup>

Aquest parer tan contundent és un reflex del que s'esdevé al carrer, i del que s'esdevé als mitjans. La influència del cinema, el pes del cinema en el consum de l'espectacle popular, no va deixar mai de créixer des de la seva introducció a Catalunya, però la introducció del sonor li dona un impuls decisiu. Per exemple s'hi nota la disminució de publicitat dels teatres a Mirador, especialment dels teatres del Paral·lel, en detriment del cinema. Cada vegada té més presència el cinema sonor doblat al castellà de distribució internacional (especialment nord-americà, però ni molt menys en exclusiva, hi ha molta presència del cinema francès i alemany).

En paral·lel proliferen els articles que fan referència a la competència entre cinema i teatre, sobretot aquells que s'esforcen en assenyalar la diferència entre els dos llenguatges. L'hegemonia del cinema és evident en tot allò que fa

---

<sup>1042</sup> . Sebastià Gasch "Els camins del teatre", *Mirador*, 18/10/1934 núm. 297, pàg. 5. De fet es tracta d'una ampliació de les opinions expressades en un article anterior, publicat el mes d'agost, que ja hem esmentat "Sobre el teatre català" (veure nota 108).



referència als seus valors, rapidesa, simultaneïtat, etc. Moltes d'aquestes virtuts es voldrien incorporar a l'espectacle popular.

Cal assenyalar que *Mirador* va situar el cinema en la pàgina 6, després del Teatre (que sempre es podia llegir a la pàg. 5), posteriorment les lletres i les arts plàstiques, però a partir del número 120 (21 de maig de 1931), el cinema salta a la pàgina 4 –la primera pàgina de les 4 dedicades a la cultura–, després anirà el teatre, les lletres, i les arts i els discos, i finalment la pàgina de tancament o sigui, la publicació entén que cal prioritzar la informació i els comentaris sobre un art nou que ha esdevingut definitivament hegemònic i que trasllada a les altres arts creatives la seva poderosíssima influència. En aquest sentit cal entendre que *Mirador* es faci ressò del gran debat que comprèn tots els anys trenta sobre la supervivència del teatre davant la puixança del cinema amb la nova tecnologia audiovisual. Un article del setembre del 1932, signat per un autor sense identificar amb les sigles G.L., recull el debat que està tenint lloc en aquell moment al país veí entre els prohoms del teatre francès al voltant de la posició del teatre davant l'eliminació de sales teatrals i la seva reconversió en cinemes. No és gratuïta la voluntat de recollir opinions de determinades grans figures del teatre francès que veuen l'oportunitat de tornar a un teatre “més elevat”, dirigit, com en èpoques molt anteriors, a un públic selecte, culte, forçosament minoritari però dotat d'un criteri que el capacitaria per entomar propostes d'alçada literària, d'ambició artística. És el cas de Jacques Copeau,

“La sana influència que el cinema podria exercir sobre el teatre seria de retornar-lo al seu camí, als seus dominis.” Per tant, acaba Copeau : “No mostrem massa despit si les fortes firmes de la pantalla atrauen i confisquen a pes d'or tants actors i tants autors de talent. No ens cal més que un petit nombre, però triats i ben decidits, per a defensar i fer triomfar el teatre que nosaltres estimem.”<sup>1043</sup>

---

<sup>1043</sup> . G.L. (autor sense identificar) “Teatre i cinema” *Mirador*, 1/9/1932 núm. 297, núm. 187, pàg. 5. L'article recull les opinions de Jacques Copeau (1879-1949), o de Daniel Craig, entre d'altres creadors escènics. Copeau és una de les figures fonamentals de la renovació de l'escena francesa de les primeres dècades del segle XX. Fundador de la “Nouvelle Revue Française”, el

Aquest teatre que “nosaltres estimem” ens sembla molt proper a aquella oferta teatral que Sebastià Gasch definia com a dirigida a un públic inquiet, familiaritzat amb l'avantguarda, o amb les apostes de risc artístic. És clar que Gasch també advocava per un teatre popular dirigit a un públic ampli sense complexos -Copeau parteix d'una concepció de la cultura molt més elitista-, però els dos autors estarien d'acord en què el teatre del “públic mitjà” ha quedat greument tocat per la competència del cinema, i que aquest factor podia ser clarificador respecte al que havia de ser la concreció de l'oferta escènica als anys trenta.

En un article posterior, sense signar, es tornava a recollir el pols del debat sobre la crisi de teatre provocada per la puixança del cinema a França amb les opinions d'intel·lectuals i homes de cultura de molt pes en aquell moment com el dramaturg i poeta François Porché, el dramaturg i novel·lista Tristan Bernard o Georges Ricou, director d'escena i codirector de l'Òpera Comique de París (1925-1931), i autor d'un article que va gaudir d'una certa circulació en aquell moment “L'avenir du théâtre” a la *Revue des deux mondes*. Tots ells asseguraven la supervivència del teatre gràcies a la seva condició d'espectacle en viu, però amb diferències de matís. La posició de Ricou és molt propera a la que defensarà més tard Gasch a les pàgines de *Mirador*. Per a Ricou el futur del teatre passava per una recomposició de l'oferta en base a dos grans pols,

Algunes petites sales, reservades a les élites, subsistiran. Els altres teatres, abandonant les sales massa reduïdes, s'hauran d'organitzar per a una explotació possible dintre vastos quadros, susceptibles de permetre fortes recaptacions a tarifa mòdica. Sobretot, conservant els gèneres íntims, de diàlegs despulats i nerviosos, el

---

1913 fundà el Théâtre du Vieux Colombier, que funcionà fins el 1914 i del 1920 al 1924. L'any 1917 anà als EUA. Des del 1924 féu *tournées* amb els seus actors ("*les copiaux*") i cercà el contacte amb públics populars. Creà el Théâtre de la Sincérité, basat en el despullament escenogràfic i en la disciplina dels actors al servei del text, amb la intenció de superar el naturalisme i el simbolisme anteriors i de combatre el teatre de boulevard. Com a teòric, escriví *Études d'art dramatique* (1924), *Souvenirs du Vieux Colombier* (1931), *Le Théâtre populaire* (1944), *Notes sur le métier de comédien* (1955), i com a dramaturg, *La maison natale* (1923).

teatre haurà de fer un esforç d'espectacle capaç d'imposar-se per l'acció, el pintoresc i el moviment vast. Primer de tot, un retorn sobre ell mateix, al temps en què el teatre, concebut per a la multitud, s'esforçava a seduir-la i commoure-la, doble finalitat que ha oblidat singularment. Amb la renaixença de les companyies, els artistes de les quals eren coneguts, estimats i seguits, l'adaptació necessària dels gèneres d'abans als gustos actuals.<sup>1044</sup>

El prestigi del cinema, l'espectacle modern que imposava modes, estils i tendències, que, en definitiva proposava l'estètica que calia seguir en aquell moment, es contraposava als espectacles de varietats que encara subsistien en alguns locals del Paral·lel. Aquests espectacles encara contenien també un component important de folklore peninsular (jotes o flamenc, xotis, etc.) que no cal dir, era rebutjat de pla per la intel·lectualitat catalana, que si acceptava – bàsicament en la persona de Sebastià Gasch – el flamenc, era en les seves expressions més properes a l'avantguardisme. En qualsevol cas l'espectacle popular musical que es proposava era aquell que seguia els patrons del music-hall cosmopolita d'origen anglosaxó, que havia infantat les formes del cinema musical dels anys trenta i que ara, en un efecte clar de viatge d'anada i tornada, es deixava influir pels grans èxits cinematogràfics dels mateixos anys trenta. Aquest discurs que abans hem vist en la ploma de Sebastià Gasch o de Joan Tomàs, o fins i tot de Josep Maria Planes, veiem com ha calat fins i tot en col·laboradors de la revista que no són directament especialistes en el món de l'espectacle. És el cas de Rafael Tasis i Marca,<sup>1045</sup> un franc tirador espontani en

---

<sup>1044</sup> . Article sense signar "Llanterna" *Mirador*, 29/11/1932 núm. 191, pàg. 5.

<sup>1045</sup> . Rafael Tasis i Marca, Fou secretari general de la joventut d'Acció Catalana i director general dels serveis correccionals de la Generalitat (juny del 1937 - 1938). Tasis fou un dels puntals de la revista *Mirador* en la seva segona etapa, sota la direcció de Just Cabot, on prengué la responsabilitat de les pàgines literàries que obrí a nous i joves valors com Joan Teixidor, Miquel i Vergés o Martí de Riquer. Com a novel·lista volgué donar testimoniatge de la vida barcelonina: *Vint anys* (1931), *Sol ponent* (1953), *És hora de plegar* (1956), *Abans d'ahir* (1956) i sobretot *Tres* (Mèxic 1962), mirall autobiogràfic i d'una generació. Publicà a més, les obres policiaques *La Bíblia valenciana* (1955) i *Un crim al Paral·lel* (1960). Estrenà i publicà obres de teatre i excel·lí en la divulgació històrica, *Barcelona. Imatge i història d'una ciutat* (1962). S'exilià el 1939, retornà el 1948 i esdevingué el corresposal dels exiliats, tot col·laborant assíduament —de vegades signant *Pere Bernat* o *Blanquerna*— a revistes de Mèxic, França i

aquests temes, però per aquesta mateixa raó, una opinió de valor ja que ens permet veure fins a quin punt ha penetrat una determinada òptica entre el periodisme cultural del període,

Si els cinemes, en canvi, es decideixen a donar fins de festa amb números de music-hall, barreja completament viable i adequada, d'ús corrent en molts països, tal com demanen els artistes, el públic segurament respondria i s'avindria àdhuc a un lleuger augment del preu de les localitats. Els amants del music-hall tindrien altra satisfacció a llur afició que els espectacles en barraques del Paral·lel. (...) Perquè tota aquella legió de creadores de cantos y bailes regionales, de ballarins de goma i d'imitadors d'instruments no serviria pas com a fi de festa en un cinema de categoria. Caldria anar a cercar bons números estrangers de music-hall, i aleshores tota la fauna lamentable de les varietés espanyoles hauria de seguir refiant com fins ara, dels bolos per cafès de suburbi i per teatres de poblets de mala mort.<sup>1046</sup>

El paràgraf deixa ben clar qui ofereix, a parer de Tasis, l'espectacle que paga la pena en aquells moments: el cinema. En tot cas el music-hall de qualitat s'oferiria com a *complement*. Cal recordar aquí els comentaris de la *girl* de la revista de Tiana, *Follies de mitjanit*, que hem comentat més amunt,<sup>1047</sup> en la qual l'entrevistada una tal Rosa María Albertí, comentava “m'agraden molt les pel·lícules de music-hall. Trobo difícil que el teatre les pugui superar”, i més endavant es declarava entusiasta del cinema i afirmava “al teatre no hi vaig gairebé mai”.

A Catalunya, com a la resta del món occidental, es vivia una febre pel cinema en la seva nova etapa sonora, com hem comentat abans. Ens interessa

---

Buenos Aires: *La Nostra Revista*, *Pont Blau*, *Vida Nova*, *Quaderns*, *Catalunya*, etc. Fou llibreter i impressor i catalitzador d'iniciatives culturals. Publicà diverses antologies literàries i, en col·laboració amb Joan Torrent i en dos volums, *Història de la premsa catalana* (1966).

<sup>1046</sup>. Rafael Tasis i Marca “Els fins de festa”, *Mirador*, 29/3/1934 núm. 269, pàg. 7.

<sup>1047</sup>. Veure pàg. 53 i nota 93.

aquí veure com influeix el fenomen en la mirada dels col·laboradors habituals de la revista *Mirador*. I en aquesta mirada pesa i molt el que diuen les “patums” europees de l’escena sobre un fenomen que afecta el desenvolupament present i futur del seu art d’una manera directa. Hem vist com *Mirador* recollia les opinions de Tristan Bernard, François Porché i Georges Ricou i ara veurem com la revista publica directament un article sencer d’Henri-René Lenormand, “Esdevenidor del teatre”. Convidat a col·laborar en la publicació catalana, el dramaturg francès constata l’impacte del “cinema parlat” sobre el teatre. El cinema hauria “dividit el públic teatral”; aquell que buscava un entreteniment seriós hi continua anant, però potser en menys nombre. El teatre hauria perdut una mica d’influència de la que havia gaudit,

Així el film parlat ha dividit l’antic públic dels teatres. Naturalment, aquells a qui abans agradaven les obres serioses continuen allà on es poden veure, és a dir al teatre, encara que, potser en menys gran nombre que abans. D’altra banda, cal tenir en compte les consideracions econòmiques. Alguns dels que abans anaven al teatre ara ja no en tenen els mitjans, mentre el nombre dels que tenen necessitat de repòs després d’una jornada extenuant probablement ha augmentat força. A més a més, el film parlant desvia sens dubte del teatre alguns amics del drama que prefereixen a l’espectacle de gent desgraciada la treva que els procuren els esdeveniments alegradors en els quals tenen ben poca participació en la vida. S’alegren de l’inevitable felicitat desenllaç dels quals ells mateixos es veuen tan sovint frustrats.

1048

---

<sup>1048</sup> . Henri-René Lenormand, “Esdevenidor del teatre”, *Mirador*, 13/9/1934 núm. 293, pàg. 5. Sobre la figura de Henri-René Lenormand vegeu un extens article a <http://margaritaxirgu.es/vivencia3/107lenorm/107lenorm.htm> (consultat el 26/4/2017) publicat dins de margaritaxirgu.es, una completa web sobre la biografia de la gran actriu catalana. Lenormand era un dels dramaturgs francesos més prestigiosos de l’època d’entreguerres i el seu ascendent intel·lectual depassava l’àmbit escènic i atenyia diferents aspectes de la vida pública. No és estrany doncs, que *Mirador* es fes ressò de la seva opinió en un tema tant d’actualitat en aquell moment com era la supervivència del teatre davant l’investida del cinema sonor.

Lenormand introdueix un tema cabdal en el floriment de la cultura de masses al món occidental en el període d'entreguerres: la necessitat peremptòria d'evasió en un context de crisi econòmica i social greu o molt greu, segons els països. Certament el cinema sonor apareix molt poc abans de l'esclat d'una crisi d'origen financer, el crack de 1929, que tindrà unes conseqüències devastadores des d'un punt de vista social als Estats Units i Europa (*The jazz Singer*, d'Alan Crosland, la pel·lícula que ha estat considerada el tret de sortida comercial de la nova tecnologia, és del 1927, tot i que no fou realment la primera pel·lícula sonora). El nou cinema esdevindrà el refugi per a les classes populars, angoixades per unes condicions d'existència cada vegada més difícils i per la incertesa creixent sobre el futur.<sup>1049</sup>

Cal esmentar que les estrenes nord-americanes arribaven als millors cinemes de Barcelona amb només uns mesos de diferència respecte a l'inici de la seva explotació als Estats Units, però que a més a més, se seguia, des de la premsa barcelonina l'actualitat cinematogràfica fins al punt de ressenyar notícies d'actualitat dels processos de realització de les produccions més importants del moment, com els rodatges per exemple. És el cas del seguit d'informacions que varen precedir l'estrena d'*Alehuya* de King Vidor (*Hallelujah!*, 1929)<sup>1050</sup> a Barcelona. Tornarem després sobre aquest i altres títols d'èxit del cinema sonor d'aquells anys, i el seu impacte en l'ecosistema de l'espectacle popular a Barcelona i el país, però abans acabem amb la bateria d'opinions dels col·laboradors de *Mirador*.

---

<sup>1049</sup>. Al voltant del cinema com a instrument d'evasió davant les conseqüències de la crisi social i econòmica dels anys trenta als Estats Units, *Este desastre nacional generó en los ciudadanos una necesidad casi patológica de evasión y de diversión, lo que tuvo como consecuencia que la industria cinematográfica fuese una de las poquíssimas del país que no sólo no perdió terreno, sino que ascendió verticalmente en estos años de crisis. Resulta difícil deslindar en el incremento de la frecuentación cinematográfica lo que deba atribuirse a la innovación del sonoro y lo que corresponde a los efectos morales del colapso económico. Algo parecido puede decirse del auge de las revistas y comedias musicales, que son productos de evasión por excelencia.* Romà Gubern, *op. cit.*, pàg. 208.

<sup>1050</sup>. La notícia del rodatge i de la imminent estrena de la pel·lícula ocupa un espai de comentari considerable a *La Vanguardia* dins la secció "Vida cinematogràfica", on és esmentada al març, juny, juliol i finalment es dona la notícia de la seva estrena als Estats Units el 9/8/1929.

*El cinema, és, gairebé sempre, un tros de vida arrencat del carrer,*  
Aquesta frase extreta d'un article de Rafael Tasis és diàfana: Aquesta seria la prova prou concloent que en la desubicació i crisi del Paral·lel dels anys trenta, com en la crisi general del teatre a la ciutat de Barcelona, hi ha el factor essencial de l'eclosió de la distribució del cinema sonor, i de l'arribada massiva dels productes de la indústria cinematogràfica nord-americana. La potència d'aquesta indústria en la realització d'uns nous imaginaris col·lectius seria tal que el mateix periodisme en parlar de la seva capacitat d'imitació de la vida real dona a entendre que la construcció d'universos fictivals per part del cinema són prou potents per ser percebuts com la realitat mateixa,

Hi ha una cosa positiva: el públic deserta el teatre - el de vers i el líric- i setmana darrera setmana a la majoria de les sales els còmics representen per a quatre rengles de butaques, de les quals la meitat són ocupades per portadors de passis gratuïts. En canvi els cinemes —els de barriada, els de reestrena, no els d'estrena per diverses raons que ja he exposat alguna vegada- estan plens de gom a gom d'un públic entusiasta, que vibra amb l'espectacle, s'hi apassiona, el discuteix i es deleix per tornar-hi. I si algun gènere teatral es pot salvar és la revista que, en la seva part millor, no és teatre, sinó music-hall, i que per tant té totes les característiques—dinamisme, variació, lleugeresa, manca d'entreactes – de l'espectacle del music-hall, un altre substitut victoriós del teatre. (...) Els teatres són cars. Per quatre o cinc pessetes que val una localitat incòmoda, tota una família pot anar a un cinema confortable. Hi ha locals destinats a teatres, a Barcelona, d'unes temperatures glacials a l'hivern i tropicals a l'estiu, amb seients que són veritables aparells de tortura, amb columnes decoratives que tapen la vista, i amb una acústica tan deficient que redueix al paper de sords els que estan més enllà del rengle vuit. En canvi els cinemes moderns, àdhuc els de barriada, gaudeixen d'una pila de comoditats, com calefacció i refrigeració, butaques confortables, bona sonoritat i visualitat perfecta, que no té cap teatre de categoria a Barcelona. Per tant, el teatre, ultra car,

és incòmode. (...) Però és que a més a més de tot això hi ha un fet innegable, aclaparador, que el públic ja ha endevinat i que prou senten els empresaris damunt la marxa de llurs afers i aquest fet és que el teatre és una cosa passada, arcaica, antiquada i ridícula. La gent se n'ha adonat en comparar-ho amb el cinema (No pas és clar amb la *producción nacional...*) però sí amb el cinema del món, amb els films americans, alemanys, anglesos, francesos. El cinema és modern, per raó de la seva naixença recent i perquè es renova constantment; no tem d'acarar-se amb tots els problemes del món actual, d'escatir temes de moral i punts socials, de ficar-se amb les tares nacionals i amb les deformacions de qualsevol tendència. Ens presenta d'una manera desencarcarada i divertida la història (...amb uns mitjans molt superiors als del teatre continua) *El cinema és, gairebé sempre un tros de vida arrencat del carrer* (el subratllat és nostre), cru o ensucrat, però interpretat per uns actors que no fan comèdia, ni escolten l'apuntador, que vesteixen tal com cal per a cada obra, i per a cada escena, que fan drama i gesticulen quan s'escau i són còmics també quan cal, que si són vanitosos es deixen la vanitat als despatxos de la casa productora i que són dirigits per directors que saben l'ofici i no planyen els assaigs ni les repeticions d'escenes.<sup>1051</sup>

Quan això s'esdevé què o qui hi pot competir? Estem parlant de l'apropiació de la realitat per part d'un gènere espectacular. Si per Tasis el cinema *és* la realitat per Gasch, com hem vist més amunt, ofereix un espectacle “d'una perfecció inimitable”.

Josep Maria de Sagarra, des de la seva columna d'opinió setmanal a la secció anomenada “L'aperitiu” a *Mirador*, va fer significatives referències al

---

<sup>1051</sup> . Rafael Tasis i Marca “Concepte pessimista del teatre”, *Mirador*, 8/8/1935 núm. 338, pàg. 5 i 8. Hem reproduït diferents fragments de l'article de Tasis perquè ens sembla enormement revelador d'un estat d'opinió que, com anem veient, i amb algunes matisacions és bastant generalitzat entre els comentaristes de *Mirador* i que, al mateix temps, es fan ressò d'opinions internacionals entenimentades.



cinema que arribava a Barcelona durant aquells anys trenta previs a l'esclat de la Guerra Civil. Unes referències que són reveladores de fins a quin punt un dramaturg, el dramaturg català de més èxit d'abans de la Guerra Civil, va caure encisat en la poderosa abraçada del nou cinema sonor. En una columna dedicada en exclusiva a *Aleluya* de King Vidor, (que ja hem comentat el ressò que va generar a la premsa barcelonina) arriba a escriure,

(...) Al costat d'aquesta absurda ànima negra, de tot el monstruós de l'esperit, King Vidor ens mostra els moments de tendresa austera, alguna cosa que fa pensar en els primers llibres de la Bíblia, i en el pa integral. I paral·lelament, en aquest dens poema es senten els nervis de l'ambició, i l'absolut desinflament musical i oliós en el qual pasturen els extractes canalles i un sensualisme de gos que fa plorar. (...) Potser el punt més fort de Hallelujah és una estona silenciosa i lenta, sense gens d'espectacle, en la qual el negre inflat de gelosia va a la caça del negre; es una caça animal sense una ombra de fantasia ni un pols de pebre, igual que la posició d'un perdiguer que segueix el rastre d'un ànec ferit, amb aigua fins a les orelles. (...) Aquestes i altres coses d'aquest color es poden endevinar en el sistema nerviós i en els ossos del film; tota la part interna i tot l'ambient és una meravella constant. La plàstica es gronxa dintre les més pures i emocionants melodies negres. El ritme de la sang és el mateix ritme de la música. King Vidor ha donat una injecció de poesia intensa a un racó de món, separat de tot l'altre món, amb una fisiologia i amb una teologia peculiars.<sup>1052</sup>

Parlem doncs d'una *fascinació* que Sagarra plasma reiteradament en les seves aparicions setmanals a la revista *Mirador*, com per exemple el dia de gener de 1933 que amb l'article "Kay Francis" demostra haver seguit fil per randa l'evolució de les principals estrelles femenines del cinema sonor dels anys trenta,

---

<sup>1052</sup>. Josep Maria de Sagarra, "Allelujah" *Mirador* 18/12/1930 núm. 98, pàg. 2

Es evident que les grans vedettes que admiren tots els públics del món, i que mecànicament apareixen en una mateixa nit a prodigar la gràcia i la bogeria en infinites pantalles, tenen la terrible tara de passar de moda, de fracassar i de fondre's molt més de pressa que cap altra mena d'artistes teatrals. Les vedettes del cinema, en llur positiva intensitat, duren, màxim, un parell d'anys.

Llevat de les que per damunt de tot són artistes de teatre i artistes perfectes — jo posaria entre aquestes Greta Garbo per damunt de totes —, les vedettes que depenen d'un director i merament de llur gràcia personal endegada i posada a rèdit per un bon director, són exactament igual que el perfume de moda, o que el color de moda o l'extravagància de moda. (...) No sabem perquè, però Marlene Dietrich, per exemple, que fa dues temporades semblava que s'enduia la més alta cotització d'addictes actualment ja no és “aquella” vedette (...) Joan Crawford (també) ha perdut el seu imperi (...) La temporada passada Sylvia Sidney era actualíssima, deliciosament confusionària (...)

Kay Francis és potser la dona més del dia, la star més sincronitzada amb l'hivern de 1933. Kay Francis és el contrari de Sylvia; hi ha en ella una reacció contra els cocktails i el confusionisme; és una dona que fa pensar terriblement en el segle XIX. Jo m'atreviria a dir que fa pensar en madame Bovary i en la pintura impressionista. (...) Kay Francis és avui la dona més actual dintre el cinema, perquè representa l'antiexotisme, l'anticonfusionisme.

Probablement Kay Francis –no és una actriu de debò com Greta Garbo- tindrà un imperi curtíssim. Ara tot just comença, però d'aquí uns mesos és possible que un altre nom i una altra feminitat absolutament contrària marquin la ruta del seu fracàs (...)<sup>1053</sup>

---

<sup>1053</sup>. Josep Maria de Sagarra, “Kay Francis”, *Mirador*, 19/1/1933, núm. 207, pàg. 2. Segurament el dramaturg i poeta fa referència a l'estrena recent en aquells dies de gener de 1933 al cinema *Fémima* de la pel·lícula de la Warner *Man Wanted*, estrenada aquí amb el títol de *Diplomacia femenina* dirigida per William Dieterle (estrenada als Estats Units el 23 d'abril de 1932),

També n'és exemple l'article "Mae West" que el dramaturg dedicà a l'estrella nord-americana després de quedar literalment atrapat pels seus encants i la seva manera de treballar a *Lady Lou* (Lowell Sherman, 1933), que Sagarra considerava heretada del seu ofici teatral,

A mi em sembla que en segons quina mena de films és necessària la presència de les grans figures bregades en aquesta rànica, meravellosa i arbitrària cova de l'escenari (la història del teatre, aclaparadora, fortíssima) proporciona al cinema una droga especialíssima, una mena de pebre diví que no li podrà donar mai l'actor improvisat, per dúctil que sigui (...).<sup>1054</sup>

I continua afirmant que tot això li va venir a la ment en veure Mae West a *Lady Lou*, una actriu de qui arriba a afirmar en el mateix article "la poesia i la malícia viuen d'una manera enlluernant en la figura de Mae West".

Però a banda d'un consumidor de cinema obertament popular, Sagarra es mostra com un cinèfil de bon paladar com ho demostren els comentaris que li hem llegit més amunt al voltant de l'obra mestra de King Vidor, *Aleluya*, però també l'article que li dedica a René Clair,

(...) en l'obra de René Clair hi ha una reacció, a la meua manera de veure, contra la gran fastuositat del cinema, la fastuositat esportiva, la fastuositat dels criminals o la fastuositat preocupada del cinema alemany, i fins contra la fastuositat més terrible de totes i més *à la page*: la fastuositat del maquinisme (*À nous la liberté*) (...) en el seu darrer film *14 Juillet*, sembla que, aquesta reacció contra el gran maquillatge, contra el gran argument, la vol manifestar en una forma fins agressiva. Aquest film, com *Sous les toits de Paris*, és un film extret de la cançó de

---

protagonitzada per Kay Francis i David Manners.

<sup>1054</sup> . Josep Maria de Sagarra, "Mae West", *Mirador*, 22/2/1934, núm. 264, pàg. 2.

carrer, de la misèria i la tristesa anònima del carrer, amb un realisme innocent en aparença, però ple de la malícia i de la segona intenció més elaborades. (...) és un sentimentalisme de melodrama antic, sense pretensions; però René Clair aprofita els moments per a jugar d'una manera admirable amb el grotesc, per a ésser deliciosament sensible, com només ho són els francesos que tenen una arrel profunda en la bona tradició. (...) pot arribar allí on no ha arribat la patologia germànica i la insistent i pesada retòrica soviètica; pot arribar, en una paraula a la gràcia immutable i de totes les èpoques, a la veritable gràcia humana, sense drogues de cap mena que l'obliguen a una gesticulació forçada, a una psicologia forçada.<sup>1055</sup>

Cal fer esment que la revista *Mirador* dedicava setmanalment a l'actualitat cinematogràfica una pàgina sencera, on es va anar destil·lant un cànon d'espectador, una determinada mirada que no cal dir, estava per damunt dels gustos populars de l'època tot i que es feia ressò d'aquests gustos. Per l'objecte d'estudi que aquí ens interessa, la mirada de la publicació sobre la producció escènica de l'avinguda del Paral·lel ens interessa més, però, veure com la potència del cinema sonor, la novetat que inunda les pantalles dels anys trenta, depassa els límits de la pròpia secció cinematogràfica i envaeix la secció escènica o fins i tot els comentaris de cultura d'un dels col·laboradors de més prestigi de la revista, com ara Josep Maria de Sagarra.

Ángel Zúñiga (Atarrabia, Navarra, 1911- el Prat de Llobregat, Baix Llobregat 1994)<sup>1056</sup> només va arribar a publicar un article a *Mirador* al voltant

---

<sup>1055</sup> . Josep Maria de Sagarra, "La gràcia de René Clair", *Mirador*, 16/3/1933, núm. 215 pàg. 2.

<sup>1056</sup> . Ángel Zúñiga (Atarrabia, Navarra, 1911- el Prat de Llobregat, Baix Llobregat 1994) Va ser articulista a la revista *Destino* i al periòdic *El Noticiero Universal*. Viatger incansable, fou corresponsal de *La Vanguardia* a Nova York durant 27 anys, on va conèixer les estrelles de Hollywood i es va convertir, amb les seves cròniques, en un dels més grans periodistes cinematogràfics del "star system". Ell mateix comentava que les sales de projecció són les millors escoles per aprendre l'art de la cinematografia. Fou també un escriptor prolífic que va publicar, entre altres obres: *Barcelona y la noche* i *Una historia del cuplé* –on reflectia el seu coneixement sobre l'espectacle popular musical a la Barcelona anterior a la Guerra Civil; *USA, Manhattan cocktail*, etc. La seva *Una historia del cine* (1948) fou un dels primers grans llibres

de *La vida futura*, un film d'H.G. Wells, ja en plena Guerra Civil, el maig de l'any 1937, al número 419 de la revista; no és, en conseqüència, un col·laborador a tenir en compte, però si és un testimoni de valor per captar la respiració intel·lectual respecte al cinema als anys trenta; en aquella dècada era un jove que ja s'havia iniciat en el periodisme en el camp de la crítica cinematogràfica. Zúñiga va quedar absolutament captivat per la projecció del primer film sonor a Catalunya, al cinema Coliseum, arran de l'Exposició Internacional del 1929, tot i que confessa en les seves memòries que s'aproximava al nou invent amb moltes prevencions. Però les prevencions van desaparèixer en sentir la veu de Maurice Chevalier al cinema Coliseum interpretant els números musicals de *La canción de Paris (Innocents of Paris)*, de Richard Wallace, 1929).<sup>1057</sup> Zúñiga va tenir l'oportunitat de presenciar als estudis Paramount de Joinville, a prop de París, el floriment de la indústria del cinema sonor. Allà s'hi feien les versions en altres llengües del cinema nord-americà, fins que es va perfeccionar i imposar la tècnica del doblatge. El periodista relata les impressions de la seva estada a França al costat de les estrelles d'aquelles pel·lícules, però també l'impacte d'aquelles pel·lícules a Barcelona,

A la hora de comer, verme sentado a la mesa con Carlos Gardel, Roberto Rey, Gloria Guzmán, Olga Tschekowa, Antoñita Colomé, me parecía un sueño. Se filmaba *Las luces de Buenos Aires*, con Carlos Gardel. En el film cantaba *Tomo y Obligo*, con

---

sobre aquest tema publicats en castellà i desvetllà més d'una important vocació cinematogràfica, com per exemple la de Romà Gubern. L'any 1992 va rebre el premi d'Honor del FAD "per la seva llarga dedicació al món dels espectacles". Llegà els seus llibres i els seus papers a la Biblioteca de Catalunya, vora de la qual residia. Durant la seva llarga estada als Estats Units va mantenir una correspondència regular amb Sebastià Gasch que constitueix un cos epistolar molt interessant a l'hora d'explicar la vida interior de publicacions fonamentals de la cultura catalana sota el franquisme com *Destino* o la mateixa *La Vanguardia*. El seu llibre de memòries *Mi futuro es ayer*, Barcelona: Planeta, 1983, ens fa servei aquí com a testimoni del tarannà cultural de la Barcelona prèvia a l'esclat de la Guerra Civil.

<sup>1057</sup>. La proyección de *La canción de Paris (Innocents of Paris)* representó para Chevalier el triunfo más considerable de su carrera cinematográfica, aumentado después por *El desfile del amor*, viejísima opereta remozada por Lubitsch. Todas mis reservas se vinieron a bajo en cuanto se puso a cantar *Louise*. El teatro o el music-hall habían derrotado al cine mudo, tal vez para su desgracia. Por la novedad se hizo uno de mis intérpretes favoritos." Ángel Zúñiga, *Mi futuro es ayer*, Barcelona: Planeta, 1983, pàg. 71. Zúñiga es refereix evidentment al music-hall filmat.

tal maestría que al estrenarse en el Coliseum se tuvo que hacer marcha atrás y repetir el rollo de celuloide ante los aplausos frenéticos del público.<sup>1058</sup>

Així doncs, el que tenim és una gran fascinació pel cinema que ateny al periodisme (especialitzat o no, Zúñiga o Tasis) a amplis sectors de la cultura i la intel·lectualitat (com ara un dels dramaturgs més importants de la Catalunya d'abans de la Guerra Civil, Josep Maria de Sagarra) però també a grans segments de públic popular que hem de suposar augmenten el consum de cinema en detriment d'altres espectacles en viu.

Però, de quin cinema parlem i quin va ser el seu impacte a la Barcelona i la Catalunya d'aquell moment? I com afecta tot això a l'oferta del Paral·lel? El que ja hem vist és que el cinema afecta de manera molt important la “mirada” de *Mirador* sobre l'espectacle popular escènic de Barcelona i concretament de l'avinguda del Paral·lel. Perquè? Farem una ràpida prospectiva sobre el desembarcament del sonor a Catalunya a través de Barcelona, des del punt de vista de la recepció.

### 3.3.1 La pantalla sona, el teatre tanca

La producció de cinema a Catalunya, compta des de fa dècades amb la magnífica monografia de Miquel Porter i Moix, *Història del cinema a Catalunya*<sup>1059</sup>, (Barcelona: Proa, 1992), compendi de tota una vida de treball d'investigació sobre el cinema català, a banda de l'estudi ja clàssic de Palmira González, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*<sup>1060</sup>. La molt més recent tesi doctoral inèdita de Lluïsa Suárez Carmona, *El cinema i la construcció d'un públic popular a Barcelona. El cas del Paral·lel*<sup>1061</sup>, fa

---

<sup>1058</sup>. Ángel Zúñiga, *op. cit.*, pàg. 92.

<sup>1059</sup>. Miquel Porter i Moix, *Història del cinema a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1992.

<sup>1060</sup>. Palmira González López, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1987.

<sup>1061</sup>. Lluïsa Suárez Carmona, *op. cit.*

incidència en la recepció del cinema, i comprèn des de la introducció del cinema a Barcelona a finals de segle XIX fins l'any 1910. L'estudi de Lluïsa Suárez ens ajuda a entendre la conversió del cinema en un espectacle de masses, i el protagonisme que en aquest procés va tenir l'avinguda del Paral·lel en la darrera del segle XIX i la primera dècada del segle XX. Però, és clar, en qualsevol cas per les dates tractades en l'estudi de Suárez, parlem del cinema pioner i de la primera "industrialització" de l'exhibició de cinema mut; la introducció del cinema sonor i el seu impacte només és objecte d'alguna referència en el llibre de Porter i Moix, que com hem dit abans se centra sobretot en la producció catalana del cinema.

Ens interessa aquí determinar la mirada dels col·laboradors de la revista *Mirador* sobre l'oferta espectacular del Paral·lel. Ja hem pogut demostrar fins ara dues constants d'aquesta mirada, d'una banda el prejudici que pesa sobre aquesta mirada, basat en la tradició cultural del país des del moment del naixement de l'avinguda del Paral·lel i la seva aportació cultural a la ciutat de Barcelona i al país, i d'altra banda el pes dels models internacionals d'espectacle popular, sobretot musical, de caire cosmopolita, en les consideracions d'aquests comentaristes. L'aparició del cinema sonor afegeix una solidesa imbatible a aquests models internacionals, perquè en bona mesura són el trasllat a la gran pantalla dels formats del music-hall que havien tingut un gran èxit a les grans capitals europees i nord-americanes, però des de la potencialitat del llenguatge cinematogràfic sonor que comporta unes enormes possibilitats estètiques i formals.

El cinema sonor és un rival demolidor per a l'espectacle popular en viu, musical o no musical, a la dècada dels trenta a Barcelona. Anem a quantificar la presència de les sales a l'àmbit de l'avinguda del Paral·lel i la seva àrea d'influència immediata. Si fem la fotografia que comprèn la dècada que va de les primeres exhibicions de cinema sonor a Barcelona, 1929 (tot i que a l'àrea del Paral·lel el sonor hi arriba una mica més tardanament) i fins el 1939, hi podem comptar les següents sales on s'exhibeix només cinema, o s'exhibeix cinema en combinació amb altres formes d'espectacle escènic en viu, com a complement. A l'avinguda del Paral·lel: Amèrica, Arnau, Avenida, Cómico,

Condal, Español (a partir de 1939) i Talia; al voltant de l'avinguda: Circo Barcelonés (Av. de Montserrat), Colón (Arc del Teatre), Diana (Sant Pau i Tàpies), Florida (Sant Pau), Monumental (Sant Pau i Tàpies), Edén (Nou de la Rambla), Siberia (Nou de la Rambla 111), Barcelona (abans Odeón, Nou de la Rambla).

En el següent quadre podem veure la localització exacte, el nombre de localitats i les dades que fan referència a les primeres projeccions de cinema sonor de les sales situades a l'avinguda del Paral·lel o el seu àmbit d'influència en la dècada esmentada dels anys 30.

Sala	Ubicació	Inaugura.	Afora.	Aparició cinema sonor
América	Paral·lel, 121	1926-1927- Reobertura 7/10/1939	1368	Combinava cinema i sala d'atraccions. Programes molt ben acceptats pel veïnat. "I el mateix succeí durant els primers temps del cinema sonor" p. 27
Arnau	Paral·lel, 60	28/10/1903	707	Primera projecció 1904. Conversió a cinema 18/9/1930 com a cinema sonor (Orpheo-Sincronic)
Avenida	Paral·lel, 180	23/9/1930	1600	
Cómico	Paral·lel, 87-89	21/6/1905 Tancament maig 1962	600 *	Primeres projeccions octubre de 1911. 1930 millor temporada cinematogràfica sonora. Western Electric: 14/10/1930, <i>The Broadway Melody</i>
Condal	Paral·lel, 91	23/6/1904	2276	conversió en cinema 1/9/1911



				Reconversió en teatre 3/6/1983
Español	Paral·lel, 72	16/4/1892	1313	Primeres projeccions 1911. Reconversió en cinema 17/12/1939. Reobertura com a Studio 54, 9/10/1980
Talía	Paral·lel, 100	1/4/1924	900	Obertura com a cinema 26/3/1932, després Teatro Lírico. El 20/12/1935 oferia <i>La alegre divorciada.</i>
Paral·lel 7			<b>8764</b>	

Barcelona (abans Odeón)	Nou de la Rambla, 26	28/1/1926	770	Primer programa sonor 24/9/1930
Edén	Nou de la Rambla, 12	Març 1887	1275	Primeres projeccions 1909, reconversió en cinema 1935. Reobertura com a cinema 1/7/1973 tancament com a cinema 28/4/1985
Circo Barcelonés	Montserra t, 18-20	Obertura primer local 12/1/1853 Primeres projeccions 10/3/1910 Ultimes projeccions	2400 *	El 3/11/1932 arriba el sonor

		maig 1936- Tancament 1946		
Colón	Arc del Teatre, 58	24/12/1923 Tancament 1945-46	Sense dades	Primer film sonor 18/12/1930
Diana	Sant Pau, 85	24/5/1912	1 114	El so arriba una mica tard, 1932
Florida	Sant Pau, 64	1/1/1935 tancament 1937-1938	Sense dades	Destruït per una bomba entre 1937/1938
Monument al	Sant Pau, 89-91	18/7/1918- Tancament juny del 1947	2500	Estrena sonorització 1/11/ 1930 amb <i>Río Rita</i> (de Luther Reed, amb Bebe Daniels, John Boles) en solitari i adscrit a CINAES – oferta “con diálogos en español i cantos en inglés”

**Siberia	Nou de la Rambla, 111	6/7/1934	Sense dades	S'inaugura com a cinema sonor amb <i>Una hermanita deliciosa</i> , dibuixos animats i <i>Soltero inocente</i> de Norman Taurog amb Maurice Chevalier.
Total cinemes àrea d'influència del Paral·lel 15			Total oferta de localitats  <b>16.823</b>	

Es tracta de 15 sales que oferien un mínim de 16.823 butaques diàries (no tenim dades dels aforaments de les sales Colon, Florida i Sibèria que caldria sumar en aquesta xifra),<sup>1062</sup>, a uns preus molt competitius en relació als dels teatres que oferien espectacles en viu -recordem en aquest sentit l'article sobre el declivi del teatre i l'auge del cinema de Rafel Tasis que ja hem esmentat abans.

Si ens situem en la data de l'any 1928 apareixen només tres cinemes, Teatro Condal, Cine América i el Teatro España<sup>1063</sup>, pel que fa a l'avinguda del Paral·lel, llavors Marqués del Duero, als que hauríem de sumar el Barcelona, Colón, Diana i Monumental a l'àrea immediata a l'avinguda. En conseqüència durant la dècada dels trenta es dobla la xifra de sales de tota l'àrea amb escreix. Si descomptem la matinera conversió en cinema del Teatre Condal (1911), durant la dècada dels trenta l'avinguda i la seva àrea d'influència viurà la conversió en cinema de sales emblemàtiques de l'activitat escènica del Paral·lel, com per exemple l'Arnau, que en el seus darrers anys de vida com a sala d'espectacle en viu als anys vint s'anomenà Folies Bergère i després recuperarà el nom d'Arnau en esdevenir cinema el setembre de 1930. El mateix camí féu el Teatre Talía que com a tal s'havia inaugurat l'abril de 1925 (tot i que les sales que havien ocupat el número 100 de l'avinguda del Paral·lel havien tingut noms diversos), però el mes de març de 1932 esdevenia definitivament cinema fins el 1948 que, tot canviant el nom per el de Teatro Lírico, tornava a l'activitat

---

<sup>1062</sup>. Les dades que oferim aquí són extretes de la monografia de Joan Munsó Cabús, *Els cinemes de Barcelona*. Barcelona: Edicions Proa, Ajuntament de Barcelona, 1995.

\* la dada marcada amb asterisc que es correspon al llibre de Carme Tierz i Xavier Muniesa, *Barcelona, ciutat de teatres (1597-2013)* Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Viena edicions, 2013.

\*\* L'obertura de la sala de cinema a l'aire lliure Sibèria apareix referida en una notícia de *El Diluvio*, 6/7/1934: *Inauguración del cine Siberia en la calle Nou de la Rambla 111. Viernes 6 a las 9. Es este el primer cine al aire libre, con programas sonoros, que se inaugura en esta capital, lo que no dudamos será un aliciente para que nuestro público le dispense una cariñosa acogida. Lo selecto de los programas y el espléndido servicio de bar, a precios corrientes, instalado en el mismo, tendrán para el concurrente la triple ventaja de tomar una excelente consumición, ver un buen programa y disfrutar de una temperatura en extremo agradable. El precio de entrada será de 0,50 ptas.*

<sup>1063</sup>. El Teatre Espanya es va inaugurar el 1909, i va alternar l'espectacle en viu amb l'exhibició cinematogràfica, però el 1927 ja no tenia activitat, el 1928 va ser enderrocat per construir-hi l'hotel número 2 de l'Exposició Universal de 1929, Carme Tierz i Xavier Muniesa, *op. cit.*, pàg. 157, per aquesta raó no hem inclòs la sala en el quadre que només fa referència als locals en actiu entre 1929 i 1939.

escènica. Fins i tot el Teatre Español, que durant bona part de la dècada dels trenta havia acollit la companyia de Josep Santpere, com a la dècada anterior, demostra, amb la seva conversió en sala d'exhibició cinematogràfica el desembre de 1939, la profunditat de la crisi de l'espectacle escènic popular. Si ampliem el zoom per abastar el carrer Nou de la Rambla (llavors Conde de Asalto), ens trobem amb el cas no menys paradigmàtic de l'Edén Concert, convertit en cinema el 1935 (ja no tornà a ser sala d'espectacle en viu fins el 1989), una de les sales, cal recordar-ho, que introduí el music-hall a Barcelona a la darrereria del segle XIX.

El cinema era més negoci i el que acabem de documentar n'és la prova evident. No hi ha massa marge al dubte que l'aparició del cinema sonor significa un impuls a l'exhibició cinematogràfica que només té comparació amb el moment de la consolidació del cinema com a espectacle de masses, a la primera dècada del segle XX. Hem començat a abordar la qüestió des de l'impacte que el fenomen té en l'avinguda del Paral·lel, però òbviament l'oferta d'espectacle de l'avinguda, des del seu naixement, no es nodria d'un públic que visqués a la seva mateixa àrea d'influència sinó que exercia la seva atracció sobre el conjunt de barriades populars de la ciutat de Barcelona, antigament municipis independents, com hem anat explicant al llarg d'aquest estudi.

Per aquesta raó té sentit ampliar el zoom i parlar de la ciutat de Barcelona en la dècada que ens ocupa 1929-1939 i la conclusió que podem avançar és que Barcelona a començaments de la dècada dels trenta del segle XX compta amb un parc de sales de cinema nombrós, en continua expansió i amb instal·lacions que es renoven i es posen al dia de manera generalitzada: la pràctica totalitat dels cinemes de la ciutat, també els cinemes de barriada, han fet el salt a l'exhibició de cinema sonor amb la instal·lació de nous equips audiovisuals. Cal tenir molt presents aquests cinemes de barriada, perquè estem parlant de potencials espectadors de l'oferta escènica popular que ja no havien de desplaçar-se des del seu barri al Paral·lel per gaudir d'uns entreteniments atractius els caps de setmana. Uns espectadors que probablement varen deixar de sovintejar l'avinguda del Paral·lel per fer-hi incursions només ocasionals.

Hem fet el buidatge de les dades que es desprenen de l'estudi de Munsó Cabús pel que fa a la ciutat sencera de Barcelona.<sup>1064</sup> A mitjans dels anys trenta estaríem parlant de 154 sales i totes elles ja amb la reconversió feta a cinema sonor. Això ens dona un parc de més de 135.000 localitats, tot i que Munsó Cabús no ens pot donar dades de la capacitat d'una trentena d'aquestes sales i en conseqüència hem de presumir que aquesta xifra es queda molt curta per reflectir la realitat, i que molt probablement el nombre total estaria molt més proper a les 150.000 localitats<sup>1065</sup>, o bé depassaria aquesta xifra. De les dades que hem comentat abans podríem deduir que entre un 10 i un 15% d'aquests aforaments tenien la seva seu a l'avinguda del Paral·lel i la seva àrea d'influència. Però són aquests aforaments els que realment hauríem de restar com a possibles espectadors d'un espectacle en viu?

La resposta a la nostra pregunta retòrica és que òbviament no. El Paral·lel va funcionar durant les tres primeres dècades (especialment les dues primeres) com un pol d'atracció per a un públic popular que estava vertebrant la seva pròpia identitat, en termes culturals classistes,<sup>1066</sup> a l'hora que es vertebrava com a component ciutadà d'una Barcelona que també es vertebrava urbanísticament i geogràficament després de les importants decisions administratives de finals del segle XIX que havien comportat l'agregació dels pobles del pla, Gràcia, Sant Martí i el Poble Nou, Sants i Sant Andreu. Tots aquest barris eren emissors de públic del Paral·lel, i ho continuarien sent durant tot el segle XX. Però és clar que l'aparició del cinema sonor deuria detreure un nombre indeterminat d'espectadors al Paral·lel i la seva àrea d'influència.

---

<sup>1064</sup> . A l'apèndix d'aquest estudi hi podeu trobar un quadre complet dels cinemes de Barcelona en actiu a la dècada de 1929-1939, pàg. 709.

<sup>1065</sup> . Cal recordar que la ciutat de Barcelona comptava amb una població d'1.005.565 habitants segons el cens/padró del 31/12/1930 i d'1.085.951 habitants el cens/padró del 31/12/1939. El que significa que gairebé un 15% de la població comptava amb una localitat en una sala de cinema. <http://www.bcn.cat/estadistica/catala/dades/anuari/cap02/C020101.htm>. (enllaç consultat el 4/5/2017).

<sup>1066</sup> . Emrem aquí un concepte de classe que té en el seu basament en el component cultural, un concepte que arrenca de les proposicions d'Antonio Gramsci ("Observaciones sobre el folklore" dins Antonio Gramsci *Antología* Madrid: Siglo XXI, 1988 pàgs. 488-491), i evoluciona al llarg del segle XX fins a posicions com les de Pierre Bourdieu a *La dominació masculina* (Barcelona: Edicions 62, 2000), per exemple, on defensa la natura *fonamentalment* cultural de l'adscripció a una o altra classe.

Al barri de Gràcia i la seva immediata perifèria per la banda de muntanya, per exemple, en els anys trenta podem comptar 11 sales: Bosque, Comedia, Delicias, Ibèric, Manón, Moderno, Principal, Rovira, Smart/Proyecciones, Select i Verdi; sense dades d'aforament per al Delicias i el Select, les altres sales sumen 8.717 localitats. Al barri de Sants, Arenas, Bohemio, Colón (sense dades d'aforament), Galileu, Gayarre, Liceo, Manelic, i Vallespir sumaven 7.871 localitats durant la dècada dels trenta que aquí ens ocupa i al Poble Nou, barri del districte de Sant Martí, Alianza, Cataluña, Ideal, Provencals/Califòrnia, Rívoli i Triunfo sumaven 6.628<sup>1067</sup>, en aquells mateixos anys. Així doncs, com podem veure, tot i que la gran majoria dels cinemes de Barcelona capital se situaven a la trama de l'Eixample i al que avui coneixem com Ciutat Vella, els barris populars de la ciutat estaven prou ben dotats pel que fa a sales d'exhibició cinematogràfica.

El sistema sonor arribà primer als cinemes del centre, que en cobrar unes entrades més cares permetien amortitzar la inversió en les noves tecnologies d'exhibició, però no va trigar gaire a instal·lar-se en els cinemes de barriada, de manera que, com demostra el quadre dels cinemes de Barcelona a partir del llibre de Munsó Cabús, els cinemes de barriada ràpidament van fer el trànsit al cinema sonor, oferint la possibilitat de veure les grans pel·lícules del primer cinema sonor amb molt pocs mesos de diferència respecte a les grans sales del centre de la ciutat. Al barri de la Gràcia per exemple, el sonor arriba al cinema Bosque el mes de desembre de 1930, amb un programa que comprenia *En los pantanos de Zanzibar* (amb Lon Chaney i John Barrymore), *Una aventura en China* (Karl Dane, Geroge Arthur) i el curmetratge còmic *El Bisoñé*; al llarg dels trenta s'hi van poder veure grans èxits de la dècada com *La danza roja* (Dolores del Río), *Mata Hari* (Greta Garbo), *La calle 42* (Warner Baxter, Bebe Daniels) o *20.000 años en Sing Sing* (Spencer Tracy).<sup>1068</sup> A partir de la implantació del sonor el Bosque començà a programar de manera coordinada amb el Principal. Que l'arribada del sonor fou matinerà a Gràcia ho demostra el mateix Smart,

---

<sup>1067</sup> .Totes les xifres dels sumatoris de les capacitats dels cenemes són elaboracions a partir de les dades de Joan Munsó Cabús *Els cinemes de Barcelona, op. cit.*

<sup>1068</sup> . Ibid., pàg. 343

situat a Gran de Gràcia, on l'abril de 1929 s'estrenà l'emblemàtica *El cantor de Jazz* d'Al Jolson, i al maig de l'any següent ja s'hi podia veure *La cançió de París* amb Maurice Chevalier, amb el sistema Western Electric que era el sistema sonor de la majoria dels cinemes del centre.<sup>1069</sup> Al Select, al mateix carrer, el sonor arribà el novembre de 1930 amb *Broadway Scandals*.<sup>1070</sup>

Si anem a un altre barri popular com Sants, el gran cinema Arenas programà espectacle en viu i cinema en els seus tres primers anys de vida (1928-1931) però després ja programà exclusivament cinema; el sonor necessitava pocs al·licients afegits.<sup>1071</sup> Per la seva banda el Bohème (després Bohemio), l'altre gran referència cinematogràfica de Sants, concretament d'Hostafrancs, amb les seves 1500 localitats, hagué de canviar d'ubicació arran de l'expropiació de terrenys en motiu de l'Exposició del 1929, però quan es va tornar a obrir ho feu ja equipat amb el sistema de so Photophone de la RKO, rival de la Vitaphone de la Western Electric. Al Manelic també de Sants, que s'inaugurà el 1930 la primera referència en cartellera és d'un film sonor, amb el sistema Western Electric, "La fierecilla domada" amb Mary Pickford i Douglas Fairbanks (1929, de Sam Taylor)<sup>1072</sup>. A aquesta "potència exhibidora" del barri de Sants als anys trenta cal sumar el Colón (Vallespir, 27), i el Gayarre (Sants, 25), aquest darrer a l'òrbita de l'empresa CINAES que controlava nombroses sales a la Barcelona de l'època.

En qualsevol cas a aquests cinemes no acudien el col·laboradors de *Mirador*, aquest anaven als cinemes "del centre", cinemes d'estrena, decorats luxosament, amb localitats confortables i amb aire condicionat, perfectament equipats amb la darrera tecnologia del cinema sonor i que sovint oferien programacions de rigorosa estrena amb pocs mesos de diferència respecte a les estrenes als Estats Units, o els països d'origen de les produccions. Ja hem

---

<sup>1069</sup> . Ibid., pàg. 269. Sobre els sistemes de cinema sonor implantats a les sales més importants de la ciutat de Barcelona es pot llegir algun comentari a Miquel Porter i Moix, *Història del cinema a Catalunya, op. cit.*, pàg. 178. Sobre els diferents sistemes de cinema sonor que apareixen simultàniament i el seu grau d'implantació, es poden llegir el comentaris de Gubern, *Historia del cine, op. cit.*, pàg. 196.

<sup>1070</sup> . Ibid., pàg. 386.

<sup>1071</sup> . Ibid., pàg. 337.

<sup>1072</sup> . Ibid., pàg. 172.

comentat com se seguïen les actualitats cinematogràfiques, no només des de les revistes “especialitzades”, sinó també des de la premsa de cultura com el mateix *Mirador* i fins i tot la premsa generalista com la mateixa *La Vanguardia*.

El gènere de la notícia filmada i de l’actualitat va prendre una dimensió extraordinària amb l’aparició del sonor. Els cinemes Actualidades (Rambla Catalunya, 37), Publi (Passeig de Gràcia 55-57), Savoy (Passeig de Gràcia, 86) i més endavant Atlàntic (La Rambla, 122), tenien un programació dedicada a servir aquest tipus de producte cinematogràfic fonamental en una època en que la televisió no existia. La imatge periodística d’allò que s’esdevenia al món venia servida per noticiaris de les gran productores i distribuïdores de cinema: per exemple en el programa inaugural de l’Actualidades es podien veure butlletins de la *Paramount news* i de la *Ufa, actualidades* i en un programa d’octubre de 1933 un reportatge titulat *Los soviets deportivos. Formidable documento gráfico de la vida deportiva de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas*.<sup>1073</sup> Tot això, més documentals vairats sobre curiositats varies (*Revista femenina*, etc.) al preu d’una pesseta o una pesseta i mig als festius. Ens podem imaginar que quan Sebastià Gasch comenta l’enquadrament de les masses, l’estètica dels volums en els espectacles musicals dels anys 30, deuria entendre perfectament que la derivada espectacular tenia origen en la proliferació de desfilades que tant el bàndol feixista com en el nou règim de la Unió Soviètica eren expressió de la fidelització de la massa entorn una idea unitària de direcció absolutament disciplinada.

Però el que de debò va fer forat en l’imaginari col·lectiu de la societat catalana i occidental dels anys 30 fou evidentment el cinema de ficció. Un cinema, com esmentàvem, elevat a la categoria de *nova realitat* pels col·laboradors de la revista *Mirador*<sup>1074</sup> que, si hem de creure la seva producció

---

<sup>1073</sup> . Ibid., pàg. 18.

<sup>1074</sup> . El crític de cinema de capçalera de la revista *Mirador* fou Josep Palau i Claveras (Barcelona, 1903-1985) un dels col·laboradors més prolífics de la revista. Pràcticament va exercir de crític en tots els números de la revista i allà hi defensava el cinema clàssic i el mut. Bon coneixedor del cinema soviètic, dedicà al tema una monografia, *El cinema soviètic. Cinema i revolució* (1932). Tanmateix se li poden llegir articles molt favorables als grans mestres que adoptaren el sonor com Frank Borzage (va rebre molt bé *Man’s Castle-Fueros humanos*),



periodística, devoraven les programacions dels cinemes que estrenaven les novetats a Barcelona (ja hem llegit els documentats comentaris de Sagarra sobre la successió d'estrelles femenines a la primera meitat dels trenta).

Al cinema Coliseum, per exemple, la vetllada de l'estrena de *El desfile del amor* (*The love parade*, Ernst Lubitsch, 1929) el 20 de març de 1930 fou tot un esdeveniment i el film es va estar en cartell durant vint-i-una setmanes, superant de molt *La cancion de París* (*Innocents of Paris*, Richard Wallace, 1929) que ja havia fet el rècord d'un mes sencer en cartellera. Recordem que *El desfile del amor* proposa un argument de cortesans europeus de països balcànics imaginaris: per les seves aventures deshonoroses a París, l'agregat militar, comte Alfred Renard (Maurice Chevalier), es retornat al seu país d'origen, Sylvania, precisament en els dies en que els membres del Consell d'Estat estan preocupats perquè la reina Louise I (Jeanette McDonald) no aconseguix casar-se amb cap dels seus pretendents... però en ser portat davant la seva presència a l'espera de rebre el seu càstig, Renard aconseguirà seduir-la i Sylvania tindrà a un Príncep consort que ha jurat davant l'església ser dòcil i obedient. Veiem doncs que el Paral·lel amb productes com *La reina ha relliscat* –que hem comentat a bastament més amunt- no era massa lluny en els seus arguments i les seves ambientacions; el rebuig envers el Paral·lel, doncs, tindria un component estètic –els col·laboradors de *Mirador* es desfeien pel *glamour* d'aquestes pel·lícules i de tot el sistema estel·lar de Hollywood- però també de contingut, perquè al Paral·lel la representació de monarquies, de dinasties, la representació del poder, era posada en qüestió a través de l'humor.

Al Fantasio (Passeig de Gràcia, 69), un cinema que s'inaugurava el 4 d'abril de 1931, amb tecnologia sonora i un sistema de refrigeració de la sala, amb el subtítol de “cinema selecto”, es projectaren programes que alternaven el

---

Clarence Brown (elogià la seva adaptació d'*Anna Karènina* amb la gran Garbo) o Frank Capra, per posar només uns pocs exemples. Era contrari però al màrqueting que acompanyava la indústria, per exemple les gales de presentació de grans estrenes. Vegeu per exemple, “Sessions de gala” *Mirador*, 26/12/1935, núm. 358, pàg.4. on critica la magnífica gala per l'estrena de *Roberta* amb Ginger Rogers i Fred Astaire. Les notícies i les crítiques de cinema varen començar a la pàgina 6 (després de la pàgina de teatre sempre ubicada a la pàgina 5) i saltaren, presumptament per l'interès dels lectors a la pàgina 4. Era una de les pàgines *amb més publicitat* de la publicació, sobretot, és clar, per part de les sales que anunciaven les seves novetats.

“cinema d’art” amb cintes de vocació popular. S’inaugurà per exemple amb *La melodia del mundo* de Walter Ruttmann, una mena de documental sobre la humanitat i els seus contrastos racials i religiosos, i construït com una simfonia. Però també es varen poder veure films com *Dos mundos* un film de tesi d’Ewald André Dupont (1930) de tall antibel·licista, o *El embrujo de Sevilla* de Benito Perojo (1930), sobre la que l’intel·lectual Miguel de Unamuno va dir que mai s’havia parlat de l’ànima espanyola amb “tanta novetat i profunditat”.<sup>1075</sup>

Per la seva banda el Fémina (Passeig de Gràcia, 23) fou inaugurat el 16 de març de 1929 amb el sistema sonor Electrope, ràpidament substituït per el millor del moment el Western Electric. Visqué la febre del so i del musical amb una intensitat sorprenent. Fou la sala considerada representant suprema de les cinc *major companies* de Hollywood. Entre altres grans pel·lícules dels daurats anys 30, cal esmentar *Broadway Melody* (Harry Beaumont, 1929) estrenada el 18 de novembre de 1929, només uns mesos després de la seva estrena als Estats Units. De fet el Fémina fou el gran exhibidor dels musicals d’estrena a Barcelona, gràcies a la relació de la Metro Golwyn Meyer amb els empresaris del local: *El pagano de Tahiti* amb Ramon Novarro (W.S. van Dyke, 1929); *Hollywood Revue* (Charles Reisner, 1929); l’opereta sentimetal *Marianne*, cantada i ballada per Marion Davis i Lawrence Gray (Robert Z. Leonard, 1929); o *La canción de la estepa*, amb el tenor Lawrence Tibbett (Lionel Barrymore, 1930). Però un dels esdeveniments cinematogràfics més importants de la primera meitat dels trenta fou l’estrena en aquest cinema de *La viuda alegre* d’Ernst Lubitsch (1934) amb Maurice Chevalier i Jeannette MacDonald, una versió de l’opereta de Franz Lehar estrenada a Barcelona el 8 de novembre de 1935. En acabar l’estrena es va celebrar una festa a la Casa del Llibre amb una conferència inclosa de Joaquim Montero sobre les operetes de Franz Lehar (els èxits de les qual ell havia viscut de primera mà al Paral·lel dues dècades abans), cançons i balls amb artistes estrangers i regals promocionals patrocinats per cases de perfum que patrocinaven l’esdeveniment com Chanel o Bourjois i

---

<sup>1075</sup> . Joan Munsó Cabús, *op. cit.*, pàg. 123.

Xampany de Peralada servit a discreció. Tota la festa es va filmar i després s'oferí com a complement de la pel·lícula al Fémina.<sup>1076</sup>

Tot plegat ens dóna idea de la repercussió que tenien les grans estrenes cinematogràfiques. Cal notar el simbolisme de la conferència de Montero sobre Lehar. Era ben bé un testimoni del passat de la cultura popular barcelonina que aprofitava per escolar-se en una de les grans festes del nou mitjà de masses, com si esdevingués l'instrument del relleu.

Al Maryland d'Urquinaona (Urquinaona 5, inaugurat el 9 de novembre de 1934) també cal assenyalar grans esdeveniments com ara l'estrena el 20 de desembre de 1935 de *El Somni d'una nit d'estiu* versió de l'obra de Shakespeare signada per Max Reinhardt amb William Dieterle, al preu de 10 pessetes de l'època.<sup>1077</sup> En aquest cinema s'hi va poder veure films de Franz Borzage, George Cukor, Julien Duvivier, Frank Capra o Frank Lloyd. Més popular, però amb una molt cuidada programació d'estrena, el cinema Urquinaona (Plaça Urquinaona, 9, inaugurat el 16 de maig de 1931) Alternava pel·lícules de les millors productores nord-americanes, la Warner, la Paramount, la Universal i la Metro. S'hi estrenà *Èxtasis* de Gustav Machatý amb Hedy Lamarr, pel·lícula recomanada per a adults el 26 d'octubre de 1934, una pel·lícula estrenada el 1933 als Estats Units amb un gran ressò polèmic. Entre les grans pel·lícules que s'hi estrenaren cal esmentar el gran èxit de la Warner *La calle 42* (Lloyd Bacon, 1933), una de les fites del cinema musical nord-americà de la dècada dels 30 que incloïa tot un seguit de novetats tècniques que després varen ser seguides per altres produccions, com ara les perspectives aèries i zenitals, etc.

El Tívoli (carrer Casp), fou una de les altres sales de primera categoria situats al centre de la ciutat, entre 1930 i 1936 estrenà un conjunt de títols també força significatius d'aquesta dècada, com ara la tetralogia de René Clair (tan

---

<sup>1076</sup> . Tot el programa de la festa s'anuncià en una publicitat de gairebé columna sencera a la revista *Mirador*. *Mirador*, 17/11/1935, núm. 351, pàg. 4.

<sup>1077</sup> . El mateix director de *Mirador* Just Cabot, va signar una llarga crítica sobre el que va ser un dels esdeveniments cinematogràfics de la dècada. La pel·lícula de Reinhardt lia va costar dos milions de dòlars a la Warner. *Mirador*, 16/1/1936, núm. 361, pàg.4. Una vegada més ens podem fer idea del pes del cinema en la vida cultural dels anys 30 del segle XX.

estimat per Josep Maria de Sagarra), *Sous les toits de Paris* (1930); *Le million* (1931); *A nous la liberté* (1931); *Quatorze Juillet* (1933), el musical *El rey del jazz* (John Murray Anderson, 1930) de la Universal, o *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931). També si van poder veure films d'aventures que esdevindrien clàssics *Trader Horn* (W. S. Van Dyke, 1931); *Scarface* amb Paul Muni (Howard Hawks, Richard Rosson, 1932) o el súper èxit de taquilla *King Kong* (Edgar Wallace i Merian C. Cooper, 1933), per a l'estrena de la qual es va situar un ninot de King Kong a la plaça Catalunya com a reclam publicitari.

Els cinemes París (Portal de l'Àngel, 11-13) i Rialto (Rosselló, 257) programaren junts durant alguns anys, oferint èxits del primer cinema sonor espanyol, com *La Bodega* de Benito Perojo, però sobretot una variada programació internacional de primera categoria com *Broadway Scandals* (George Archainbaud, 1929); *Inmortalidad*, una opereta filmada amb Claire Rommer o *Noches de Viena* (Gustav Frölich) o *El congreso se divierte*, *Palacio Flotante* i *Violetas Imperiales* amb la Raquel Meller, totes elles musicals de temàtica vienesa imperial. Al cinema París o al Coliseum s'hi feren sessions presentades per la mateixa revista *Mirador*.<sup>1078</sup>

No és objecte d'aquest estudi investigar la recepció del cinema sonor a la Barcelona de la dècada dels anys trenta. Per aquesta raó deixarem aquí aquesta prospecció o “cata” sobre el que va ser la irrupció d'aquesta tecnologia. Però si que consideràvem interessant situar el fenomen i la seva dimensió en relació amb l'oferta espectacular del Paral·lel i, sobretot, amb l'opinió que aquesta mereixia als col·laboradors de la revista cultural i política més important de l'època republicana. Ens sembla haver demostrat que el cinema sonor afecta l'oferta del Paral·lel, tant pel que fa a la seva dimensió –antigues sales emblemàtiques d'espectacle en viu esdevenen cinemes- com pel que fa al contingut. És evident que el “vodevil sonor”, un gènere d'èxit efímer al Paral·lel dels anys trenta i tanmateix les produccions escèniques en català que deuriem convocar més públic en tota la dècada, s'inspiren en el cinema musical que als anys trenta va “repestar” el format de l'opereta gràcies a la nova tecnologia del

---

<sup>1078</sup> . “Mirador presentarà avui, divendres nit al Cinema París...” *Mirador*, 16/4/1931, núm. 115, pàg.6.

sonor. Però més enllà de tot això aquest apartat del nostre estudi ens ajuda a completar la *mirada de Mirador*, o sigui, fins quin punt el nou cinema sonor va pesar en el judici que l'oferta del Paral·lel mereixia als col·laboradors de *Mirador* i ja hem vist que la força del nou espectacle audiovisual és tan potent que *mediatitza* la realitat: el nou cinema sonor es converteix en la mesura d'allò que és bo i el que no ho és, sempre, però, des de la convicció que cap espectacle en viu pot arribar als nivells d'excel·lència oferts pel cinema sonor en els seus diferents gèneres. Així doncs, a l'oferta espectacular i d'oci del Paral·lel li sorgeix un enemic industrial fabulós que el ferirà d'una manera decisiva, però per una altra banda l'enemic cultural, polític, enrobustirà els seus arguments amb la fixació en un models que no només tenen l'aval d'un públic massiu arreu del món, sinó que sobretot tenen el prestigi de la seva *procedència internacional*. El cinema sonor assoleix un consens de *bon gust artístic* que tindria dimensió universal i esdevindria el patró per a tot els judicis de valor culturals i artístics.

### 3.4 Abans de la tempesta. *Mirador* i el Paral·lel durant l'any i mig previ a la Guerra Civil

Des de gener de 1935 fins el 18 de juliol de 1936, data d'inici d'una Guerra Civil que ho capgira tot, la revista *Mirador* continua aplicant sobre el Paral·lel una mirada que conté les mateixes característiques que hem anat escatint. L'implacable Joan Cortès, amb alguna intervenció escadussera d'algun altre col·laborador com Domènec Guansé, pel que fa al teatre de text en català, i els grans seguidors de la Barcelona nocturna, Joan Tomàs i Sebastià Gasch, pel que fa als espectacles cabareters o *arrevistats*, segueixen l'actualitat del Paral·lel sense massa novetats, respecte el que ja hem comentat i documentat sobre les seves opinions. Això sí, els dos noctàmbuls descriuen amb les seves cròniques una mena de *decadència* del Paral·lel i el Barri Xino, que sembla el preludi d'una fi d'etapa, el cant del cigne d'un món que subsistia com podia abans de l'esclat del desastre.

Comencem per això: Joan Tomàs, el “pare” del bon gust pel que fa als espectacles de revistes, el mestre de Sebastià Gasch, escriu un article al voltant de la nova revista presentada al Principal Palace, *Las de los ojos en blanco* on lamenta el gir de la revista barcelonina en direcció a les preferències de les revistes madrilenyes, que ell, com el seu col·lega Gasch, considerava d'una ambició artística molt pobre, per això expressa el consell a l'empresari del Palace, *que cremi l'automòbil*,<sup>1079</sup> (si amb el vehicle ha d'anar i venir de Madrid) que esmentàvem més amunt.

Més endavant en un article força punyent que des del títol, “Barcelona, capital de província”, tornava a insistir en la baixa qualitat de les revistes madrilenyes ara omnipresents a la cartellera barcelonina. D'aquesta manera la capital catalana encara s'allunyaria més dels objectius de poder oferir als seus espectadors un espectacles similars als de les grans capitals europees,

---

<sup>1079</sup>. Joan Tomàs *op. cit.*, pàg. 5.

A Madrid, a en Bayés no li calia traslladar-s'hi per a res, «Què ens han d'ensenyar? Què hi hem d'aprendre?», preguntava. En canvi, tots els Calvos, Guirós i altres empresaris actuals de revistes i operetes, només saben agafar l'express de Madrid. Allí, als cafès del carrer d'Alcalà, els Alonsos els donen copets a l'esquena; els diaris els hi publiquen després un «se dice, tractant-los d'intel·ligents i ja els teniu satisfets. (...) Mentrestant, músics joves i plens de talent, etc. —, cada un dels quals val com tots els Guerreros plegats, han de lluir desesperadament per viure, i escenògrafs com Francesc Fontanals i Pere Pruna han d'entretenir-se fent ninots. Caminem com els crancs...De *Cri-Cri* a *Las Leandras*, de *Bric-à-brac* a *Las tentaciones*, de *Charivari* a *Los maridos de Lydia*. Aquest és el camí que hem fet.<sup>1080</sup>

Tomàs lamentava la pèrdua d'identitat de la revista barcelonina que anys enrere havia mirat a París i ara mirava a Madrid, i Sebastià Gasch va escriure un seguit d'articles entre l'agost del 1935 i el maig de 1936 en els quals feia una descripció, crua i sense concessions, a la decadència del music-hall al Paral·lel i de l'espectacle popular cabaretesc a la ciutat de Barcelona, però especialment al Barri Xino.

A la primera peça d'aquesta sèrie final abans de l'esclat de la Guerra Civil, “Les misèries dels cafès concerts”, es recrimina als propietaris dels locals l'escassa o nul·la ambició artística dels espectacles que s'hi representen i se'ls acusa literalment de “traficants de blanques”,

Als nostres cafès concerts no duren al cartell les artistes que tenen talent. Ni les que, no tenint-ne, però amb *sex-appeal* plauen al públic i porten gent al local. No, hi duren les que fan més *botellitas* en unes llotges, en les quals totes aquestes noies han de satisfer els capritxos tirànics d'una clientela viciosa...I si no fan botelles, encara que tinguin talent, encara que portin gent al local,

---

<sup>1080</sup> . Joan Tomàs “Barcelona, capital de província” *Mirador* 11/7/1935 núm. 334, pàg. 5. *Cri-Cri*, *Bric-a-brac* i *Charivari* varen ser revistes de gran èxit al Paral·lel dels anys 20.

són acomiadades sense contemplacions (...) Si totes aquestes noies accepten fer tots els papers de l'auca es per pura necessitat. Per pura misèria. Misèria amb la qual especulen tots els traficants de blanques, camuflats d'empresaris.<sup>1081</sup>

Gasch també es lamentava dels espectacles de varietats que s'havien instal·lat en alguns locals del centre de la ciutat i també aquí de la manca de criteri artístic dels empresaris,

Aquesta pintura de les varietats que oferiu als vostres locals cada estiu és trista de debò. Desolada. Però exacta. I, no obstant, el públic respon. Per què no us decidiu a donar a aquest públic music-hall internacional de primer ordre? I a l'hivern! Guanyaríeu diners. Més diners que amb les comèdies madrilenyes. Us ho garantim..<sup>1082</sup>

Entrat el 1936 publicava un reportatge sobre la decrepitud dels cafès concert del Paral·lel. Gasch escrivia que només s'animaven una mica en època d'exhibicionisme tolerat, davant la proximitat de les eleccions. Quan les eleccions i la tolerància passaven els locals tornaven a la seva situació agònica. L'entusiasme s'havia refugiat en els cafès concert del Districte V: descrivia una visita a La Criolla i al Sagristà (ara Wu-Li-Chang, decorat a la xinesa per Opisso). La Criolla no era el que havia estat ni el Sagristà tampoc, bufaven vents de refinament al Districte (que haurien fet molt de mal a l'autenticitat de la cosa). En qualsevol cas, en ambdós casos, el millor és el públic que hi anava que segons Gasch, literalment, *és molt bo, boníssim*.<sup>1083</sup> Però, és clar, per a un crític d'escena haver de mirar al seu costat (el públic que l'acompanya) i no al davant (l'artista damunt l'escena) per trobar alguna cosa interessant per explicar, era, evidentment, un pas enrere.<sup>1084</sup>

---

<sup>1081</sup> . Sebastià Gasch "Les misèries dels cafès concerts" *Mirador*, 29/8/1935 núm. 341, pàg. 8.

<sup>1082</sup> . Sebastià Gasch "Varietats al centre" *Mirador*, 12/9/1935 núm. 343, pàg. 5.

<sup>1082</sup> . Sebastià Gasch "L'agonia del Paral·lel" *Mirador*, 12 /3/1936 núm. 369, pàg. 5

<sup>1084</sup> . Al voltant de la Barcelona canalla es va generar tot una mitologia alimentada sobretot per els cronistes estrangers, sobretot francesos, que amb estades curtes a la ciutat i concretament en



En aquest sentit cal llegir també el reportatge sobre el nou cabaret de Barcelona, *Barcelona de noche*, al carrer Tàpies. Gasch descrivia sense massa miraments el local, l'espectacle i el públic que omplia aquest cabaret. L'amo era Pepe *el-de-la-Criolla*, qui havia estat ànima de la Criolla, com el seu sobrenom indica, i alguns elements de la decoració venen del seu antic local, un local, per altra banda, que havia fet llegenda al Barri Xino. Sebastià Gasch hi descrivia amb menyspreu l'ambient del barri i el seu passat i reflectia en el seu article que hi havia una certa diferència entre el públic de *Barcelona de noche* i el dels cabarets amb més solera del Districte V: *És un públic passiu i blasé, silencios, que res no emociona. A Barcelona de noche l'espectacle no és a la sala.*<sup>1085</sup>

Els locals del Districte V, que formaven part de l'engranatge de "l'ecosistema" del barri de l'espectacle popular articulats al voltant del Paral·lel, començaven a intentar respondre més a allò que s'esperava d'ells en funció de la mitificació del Barri Xino que no pas a la mateixa demanda real. Sebastià Gasch feia referència a un públic esnob, que res tindria a veure amb el públic popular, acostumat a la intervenció, dels locals d'espectacle de l'àrea del Paral·lel. Seria doncs, un públic més proper a l'espectador convencional que cercava l'exotisme dels espectacles i dels locals dels barris marginals de Barcelona.

Per aquesta mateixa raó quan trobava un espectacle, o més aviat un número dins d'un muntatge de music-hall, que responia a les seves exquisides apetències, Sebastià Gasch es desfeia en elogis, i llavors, potser de manera més clara que quan la seva crítica era obertament negativa o arribava a la desconsideració, apareixia clarament aquell cronista de l'espectacle popular

---

el Districte V, varen generar una literatura que magnificava el llibertinatge i la tolerància sexual de la ciutat, així com tot allò relacionat amb el vici i la corrupció. El mateix Sebastià Gasch s'encarregà de criticar aquestes visions esbiaixades de Paul Morand, Francis Carco, Henry de Montherlant, Pierre Mac Orlan o Joseph Kessel, Sebastià Gasch, *El molino*, Barcelona: Dopesa, 1972. En qualsevol cas el màxim exportador d'aquesta imatge de Barcelona fou Jean Genet amb *Journal du voleur*, París: Gallimard, 1949, publicat fora de l'àmbit temporal que ens hem marcat aquí, tot i que Genet fa crònica, precisament, d'aquests anys trenta que també descriu Gasch. A la Criolla, local emblemàtic d'aquest ambient, s'hi van poder veure treballar transformistes com Mirco (?-?). Vegeu un resum biogràfic a l'apèndix d'aquest estudi, pàg. 661. Per a més informació vegeu si us plau, Paco Villar, *La Criolla, op. cit.*, pàg. 162.

<sup>1085</sup>. Sebastià Gasch "S'ha obert un cabaret" *Mirador*, 9/4/1936 núm. 373, pàg. 5

nocturn clarament avesat al cosmopolitisme. Així hem d'entendre el seu comentari sobre el número de la parella de ball Jaury i Elvy. Ella havia estat la Bella Gonzalito i s'havia reconvertit, canviant de nom i d'aspecte, en una ballarina de music-hall que triomfava, amb un cert glamour, en locals com el Bata-clan o el Mònaco.<sup>1086</sup> Sembla, doncs, que fins i tot els locals del Paral·lel comencen a oferir, en certes ocasions, un tipus d'espectacle que de manera estèticament i formal és proper d'aquesta elegància volguda per Gasch. Però sospitem fermament que si això és així no era pas per seguir les recomanacions de l'il·lustre comentarista sinó per imitació de les noves pautes marcades pel cinema musical nord-americà (recordem que aquells són els anys daurats de la parella Astaire-Rogers, per exemple) que, com hem pogut comprovar més amunt, feia furor entre el públic barceloní i català.

En aquesta clau cal entendre també la defensa aferrissada del mestre Tragan, un dels compositors més importants de música popular, arran d'un concert de música comentada que el mestre oferí. S'hi pot llegir el menyspreu cap a la música que triomfava al Paral·lel i per contra la lloa a les seves composicions interpretades per primeres figures nacionals (que sobretot actuaven als teatres del centre) i internacionals. Això sí, salva la música popular, com els cuplets, escrita per Tragan, *perquè els seus cuplets no són analfabets com els que s'han fet amos del Paral·lel. S'adrecen a la selecció de les varietats.*<sup>1087</sup> El mestre havia de rebre la màxima consideració perquè el seu art havia estat considerat arreu d'Europa i Gasch es lamentava una vegada més de la manca de receptivitat de la indústria de l'espectacle de Barcelona envers aquest tipus de propostes,

Aquest mestre, en efecte, dóna recitals de música comentada. (...) Aquesta atracció musical faria un gran paper en un gran programa de music-hall. Però fora d'aquí. Aquí no. Per què? Simplement perquè el número de Tragan és molt fi i intel·ligent i desentonaria en els programes ordinaris i orfes de sensibilitat que es

---

<sup>1086</sup> . Sebastià Gasch "Sota la llum dels reflectors" *Mirador*, 7/5/1936 núm. 376, pàg. 5

<sup>1087</sup> . Sebastià Gasch "El mestre Tragan" *Mirador*, 16/7/1936 núm. 385, pàg. 5

confegeixen en aquestes latituds. I perquè aquest número s'adreça a un públic civilitzat, i les seves subtiletes no serien copsades pels espectadors poc espirituals d'aquí.

(...)

Tragan ha donat recitals a París, a la Sala Wagram i al Cercle International des Arts, a l'Oasis de Barcelona. Ha recorregut tot Catalunya amb Alady i Conchita Rey. Ara, actua a Roma...I aviat tornarà a París.”<sup>1088</sup>

Un dels esdeveniments més comentats en l'àmbit del teatre popular el 1935 fou la desaparició de la companyia de Josep Santpere, un dels artistes de trajectòria més llarga a l'escena catalana. Santpere “tancava la barraca” perquè feia molt de temps que no li sortien els números. Tot el seguit de circumstàncies que hem anat comentant, com ara el desplegament rapidíssim d'un poderós rival com el cinema sonor, el desajustament entre l'oferta espectacular i la demanda del públic, fins i tot el canvi de composició social d'aquest mateix públic popular, menaven a l'entrada en crisi de moltes sales d'espectacle escènic a l'avinguda del Paral·lel (algunes com hem vist es reconvertirien en sales de cinema), però també de companyies que com la de Josep Santpere havien basat el seu èxit en fórmules, com el vodevil (o el seu efímer derivat el “vodevil sonor”) molt ben acollides pel públic durant dècades.

Aquesta permanència en el temps, el mèrit que indubtablement tenia el fet de mantenir durant dècades una oferta de teatre parlat en català, encara que fos tan popular i titllada sovint de barroera o xarona, havia proporcionat a Santpere una certa consideració per part dels col·laboradors de *Mirador* que, tot i criticar obertament els seus espectacles i a vegades d'una manera força cruel, valoraven l'artista supervivent d'aquell Paral·lel daurat de les dues primeres dècades del segle XX del qual es tenia un record més o menys entranyable.

Andreu Avel·lí Artís es feia ressò del final de la companyia de Santpere, lamentant la pèrdua del que, al capdavall, era un actiu del teatre català: (...) es

---

<sup>1088</sup> . Sebastià Gasch, *op. cit.*, pàg. 5.

*passa amb bous i esquelles a la revista castellana; car, segons declaració pròpia està cansat de perdre diners fent català a l'Espanyol.* <sup>1089</sup>El fracàs de Santpere, que segons Artís assegurava als periodistes que “Jo sóc un comerciant del teatre. Estic disposat a fer el que el públic vulgui. Si vol li faré titelles”, vindria donat per un èxit que va representar el començament del final: el vodevil sonor *La reina ha relliscat*, un èxit aclaparador que la companyia intentà repetir cinc o sis vegades endebades repetint la fórmula. Però l'èxit no arribà i el públic acabà desertant, perquè, segons el comentarista, entre vodevil sonor i vodevil sonor s'oferien “vodevils muts”, interpretats de manera barroera i molt mal traduïts. Artís creu, doncs, com la majoria de comentaristes de *Mirador* (llegiu més amunt les múltiples intervencions de Jaume Passarell en aquest sentit), que les raons del fracàs de Santpere cal cercar-les en la baixa qualitat de les seves posades en escena i no tant en el gènere. El gènere del vodevil tindria una dignitat en la seva versió original parisina, però aquesta “pàtina d'elegància francesa” es perdia en la seva versió escènica del Paral·lel. Com hem vist, però, la crisi de l'espectacle popular del Paral·lel als anys trenta té causes molt diverses; el que sembla clar és que les fórmules que van ser útils a Santpere durant molts i molts anys, ara ja no funcionaven.

Tanmateix i malgrat tots aquests anys de “manca de sintonia” entre l'oferta i la demanda d'espectacle popular, el Paral·lel continuava sent un bon termòmetre escènic de la situació política al país. La proximitat de les eleccions del 16 de febrer de 1936 i el clima polític generat a Catalunya des de la destitució del govern d'Esquerra Republicana pels fets d'octubre de 1934, amb l'empresonament del president de la Generalitat Lluís Companys, va generar una onada d'empatia popular envers el Front d'Esquerres, la coalició de tots els partits d'esquerres que es presentava a les eleccions amb un primer punt programàtic que propugnava l'amnistia de tots els empresonats per la repressió de l'octubre de 1934<sup>1090</sup> (a la resta de l'estat espanyol la coalició rebé el nom de

---

<sup>1089</sup>. Andreu Avel·lí Artís i Tomàs “Santpere, comerciant fracassat” *Mirador*, 5/9/1935, núm. 342, pàg.5.

<sup>1090</sup>. En opinió de Josep Termes el clima polític al país –més a Catalunya que a la resta de l'estat pel greuge nacional- va anticipar la victòria electoral de les esquerres, *El govern de la Generalitat a la presó i els milers de presos polítics a tot el país ajudaren a crear un clima*

Front Popular). Doncs bé aquest clima va tenir una correspondència als escenaris del Paral·lel on en poques setmanes entre gener i febrer de 1936, la companyia Vila-Daví estrena *Bon cop de...* d'Enrique Casanova (17 de gener de 1936, Teatre Espanyol, l'autoritat governativa no va deixar completar el títol de la peça que feia referència als *Segadors* l'himne català) i *Barris Baixos*, de Lluís Elies (28 de gener de 1936, Teatre Espanyol); i encara, la companyia del primer actor Joaquim Torrens estrena *Tot per un poble* de Ramon Pons i Tomás Isanda (7 de febrer de 1936 Teatre Apolo).

Joan Cortès comentava la peça la peça de Casanova a *Mirador* com un melodrama *patriòtico-policíac*.<sup>1091</sup> Originalment el títol de la peça era *Bon cop de falç*, però l'autoritat governativa va censurar el nom i moltes al·lusions al fet català. Cortès, que no es partidari de la censura, escriu que en aquest cas la retallada li havia fet un favor a la peça que, en qualsevol cas, no se sostenia per enlloc i es lamentava que la prestigiosa companyia Vila-Daví, amb tots els seus grans actors es prestés a interpretar-la.<sup>1092</sup>

El mateix periodista encarava amb una severa crítica *Barris Baixos*, que aprofundiria en els errors d'*Amàlia. Amèlia i Emília*<sup>1093</sup> (estrenada al Novetats el 15 novembre del 1935) del mateix autor Elias. Després de criticar les incongruències i la manca de versemblança del desenvolupament de l'argument, Cortès feia esment a un seguit de clixés que haurien estat repetits moltes vegades al teatre català popular:

---

*emocional que afavorí l'esquerra.* pàg. 382. Josep Termes, *De la Revolució de setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939)* Barcelona: Edicions 62, 2003 (segona edició en rústica).

<sup>1091</sup> . El dramaturg Enrique Casanova va perseverar en el gènere policíac durant la Guerra Civil, amb una sort diversa, com documenta Francesc Foguet amb les peces *Mis Thery* i *La brigada blava*. Francesc Foguet i Boreu, *Teatre, guerra i revolució. Barcelona 1936-1939*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.

<sup>1092</sup> . Josep Cortès "A l'Espanyol, *Bon cop...* d'E. Casanovas" *Mirador*, 23/1/1936, núm. 362, pàg.5.

<sup>1093</sup> . Probablement entre el públic català hi havia el record encara de la peça, *Amàlia. La novel·la d'una cambrera de cafè* de Josep Amich i Bert, Amichatis, que va ser un èxit, el 1919! En una data tan tardana com el 1935 es tornaria a intentar recuperar un gènere que es va configurar abans dels anys vint.

(...) i una col·lecció de discursos inacabables sobre la burgesia explotadora i iniqua, les pobres filles dels pobres obrers que s'han de prostituir per a viure i altres coses per l'estil. No hi ha frase, no hi ha rèplica, no hi ha parlament, dins d'aquest aspecte de *Barris baixos*, que no s'hagi dit i repetit cents de vegades. L'efecte n'és segur; mai no fallen damunt el públic contra qui són etzibats.<sup>1094</sup>

Elias reïncidia, doncs, en el gènere del drama realista (les característiques del qual ja hem comentat més amunt). Cortès salvava, però, els fragments de sainets amb personatges típics que Elias col·loca com a farciment entre les escenes importants i recomana a l'autor dedicar-se enterament en aquest gènere tan nostrat. Aquesta opinió, que ja ens l'hem trobada en articles de Jaume Passarell, per exemple, demostraria que els crítics de *Mirador* voldrien fixar en el temps el teatre popular segons els models del sainetisme d'Emili Vilanova. No entenien l'evolució en el teatre popular català. Paradoxalment, doncs, resultaven conservadors pel que feia a tot allò que calia oferir a les classes populars, com si aquestes no haguessin canviat gens, en la seva composició, orígens culturals, gustos, aspiracions i fins i tot formació, d'ençà del darrer quart del segle XIX, època en la qual va regnar el gran sainetista català. El que ens interessa ara, però, és subratllar el caràcter netament *social* dels missatges de la peça que Elias estrenava a l'Espanyol, en vigílies de la victòria electoral del Front d'esquerres i amb una atmosfera al carrer de confrontació de classes socials.

I encara *Tot per un poble*, de Ramon Pons i Tomàs Isanda, era una altra peça de que significava el moment polític que travessava el país a pocs dies de la celebració de les eleccions que havien de donar la victòria a les esquerres i al catalanisme. Tanmateix es tractava d'obres de contingut polític explícit (malgrat el setge de les autoritats en mans dels partits d'ordre) que buscaven les emocions del públic, sense massa subtileses i esclar, ben lluny dels paràmetres artístics que podien obtenir la benedicció del crític de *Mirador* Joan Cortès, investit en aquests mesos previs al triomf polític del Front d'Esquerres en àngel guardià del bon gust escènic i ocupat, amb renovada energia, en intervenir en allò que es

---

<sup>1094</sup>. Joan Cortès, "Les estrenes. J. M. Folch i Torres, *Una noia per casar* (Novetats). Lluís Elias, *Barris Baixos* (Espanyol)", *Mirador*, 6/2/1936 núm. 364, pàg. 5.

podia i no es podia oferir al Paral·lel. Cortès carrega contra l'origen *amateur* de la peça, però és precisament aquest origen que ens la fa interessant de comentar aquí. Fins i tot en moments de crisi i caiguda de públic, de tancament de locals o la seva reconversió en cinemes, veiem la capacitat dels teatres del Paral·lel per encabir propostes que respiren la circumstància política del moment,

Tenim notícia que, ja fa un quant temps, quan el panorama polític català fruïa d'un ambient més optimista, aquesta producció dels senyors Pons i Isanda fou estrenada en un casino rural per una colla d'entusiastes aficionats del poble. No dubtem que, entre els devots assistents, *Tot per un poble* devia assolir un gran èxit; però tampoc dubtem gens ni mica que no s'hauria perdut absolutament res (...) que la seva representació hagués quedat circumscrita a les entitats rurals i suburbanes, polítiques o recreatives, d'on en mala hora ha valgut sortir. Es tan migrada, tan esquifida, tan poca cosa, en tots els sentits, aquesta pobra producció que divendres a la nit va estrenar al teatre Apolo una companyia dirigida per l'actor Torrents i en la qual veiérem tot de cares que feia temps que no vèiem en la nostra escena, que ni val la pena de parlar-ne seriosament. Val a dir, però, que a la mateixa alçada de l'obra es van mostrar les autoritats que vetllen per nosaltres. Deixant de banda l'exercici de la censura—trist i humiliant—, aquella llotja plena d'inspectors amb el llibre a la mà per si s'escapava alguna cosa d'allò que havia estat tatxat i el luxe de forces a fora i a dintre de la sala, feien vergonya de debò.<sup>1095</sup>

Aquest teatre, com veiem, es fa ressò del moment polític però, de fet, forma part d'un ampli moviment cultural que està al darrera de la configuració d'un estat d'opinió favorable al frontpopulisme. Al contrari que en l'exemple francès, on un poderós partit comunista articula al seu voltant la unitat de les esquerres que aconseguirà la victòria electoral el 1936 i on es pot parlar, doncs, d'un frontpopulisme que va des de dalt a baix, a Catalunya el frontpopulisme va

---

<sup>1095</sup> . Joan Cortès, "A l'Apolo. *Tot per un poble* de Ramon Pons i Tomàs Isanda", *Mirador*, 13/2/1936 núm. 365, pàg. 5.

de baix a dalt i es manifesta en multitud de signes culturals de tot tipus, que van des de les converses al cafès als acudits de la premsa satírica i del teatre a les emissions radiofòniques.<sup>1096</sup>

Passada la febre de les eleccions, el Paral·lel va retornar als seus temes habituals basats en el costumisme barceloní: *La maca dels encants* d'Alfons Roure (Teatre Espanyol); *L'herbolària de la creu* d'A. Collado i J. Roig Guivernau (Teatre Espanyol) o *Marieta Cistellera* de Salvador Bonavia (Teatre Espanyol). Tots ells títols atacats per l'implacable crític de *Mirador* que venim citant, Joan Cortès,

(...) i a propòsit de l'astracanada de Roure estrenada la setmana passada a l'Espanyol, per la companyia Vila-Daví, *La Maca dels Encants o la culpa no és de les dones*, la poca satisfacció que ens causa haver de contemplar els nostres còmics dedicats a feines tan poc plausibles per a nosaltres com és aquesta del foment del mal gust, del xaronisme i de l'analfabetització del ciutadà mitjà a través de produccions d'aquesta categoria.

(...)

Resulta ja un xic depriment i desmoralitzador que, per respecte al rètol sota el qual s'emparen aquestes produccions (teatre català, suposem Nota de l'autor) que en qualsevol altre país no obtindrien la consideració de ningú (...), hom se n'hagi d'ocupar i, més encara, que, per consideració a aquest rètol, el sigui concedit un ajut, per petit que sigui, per part de les corporacions que, si altra cosa no, haurien d'exigir un mínim de dignitat en aquelles coses a les quals el presten.<sup>1097</sup>

---

<sup>1096</sup> . Ricard Vinyes recull, entre altres moltes dades, els comentaris del periodista francès Joseph Kessel en els seus reportatge sobre la Barcelona posterior als fets d'octubre de 1934, on el reporter esmenta que *les al·lusions als fets polítics abundaven en els comentaris espontanis dels espectadors d'El Molino*. Ricard Vinyes, *La Catalunya Internacional. El frontpopulisme en l'exemple català*, Barcelona: Curial, 1983.

<sup>1097</sup> . Joan Cortès, "A l'Espanyol. *La maca dels encants* d'Alfons Roure", *Mirador*, 27/2/1936 núm. 367, pàg. 5.



Un comentari no molt allunyat del que li mereixeria més endavant *Marieta Cistellera* de Salvador Bonavia,

Els nostres autors popularistes es creuen que ens queixem per sobra d'aquell i no per manca d'aquests—dels quals es creuen que estan prou ben dotats—, quan és precisament tot el contrari, perquè creiem que el sentimentalisme en el teatre popular hi està molt bé i estem convençuts que és un dels seus principals elements si no el primer (...) El que ens sap més greu del cas és veure aquesta excel·lent i homogènia formació esmerçant les seves bones qualitats al servei de coses tan tristes i desgraciades com les que ens ofereix aquesta temporada, la qual, com a justificació de tot això de què ens lamentem, és qualificada de popular.<sup>1098</sup>

Un rebuig de pla al qual s'afegí el dramaturg i crític ocasional Domènec Guansé, indignat per el suport públic que la companyia Vila-Daví començà a rebre de la Generalitat,

La Generalitat, i per tant Catalunya, no pot seguir essent burlada. No pot seguir protegint una mena de subteatre. No pot seguir protegint una escena on s'espantalla l'idioma; on impera, per fer gràcia, el bilingüisme; unes escenes on el bon gust i el més elemental sentiment artístic són grollerament escarnits. No pot seguir protegint un teatre tan divorciat de l'espiritualitat del país, (...)

I que no ens sigui dit que en aquest teatre hi ha un aspecte comercial gens negligible. (...) Fora com si en diguessin que (...)

---

<sup>1098</sup> . Joan Cortès, “*Marieta Cistellera* de Salvador Bonavia”, *Mirador*, 26/3/1936 núm. 371, pàg. 5.

cal subvencionar els bars on s'expenen llets adulterades o vins de fabricació artificial.<sup>1099</sup>

Una altra vegada amb Esquerra Republicana al govern de la Generalitat tornava el debat sobre la institucionalització teatral: quin era el tipus de teatre que havia de rebre el suport de les institucions públiques? I per a què. O bé, era necessari el suport públic per al teatre? Qüestions que en aquest recorregut per la perspectiva de *Mirador* sobre el Paral·lel han aparegut i hem recollit més amunt, tot i que s'escapen al nostre objecte d'estudi, perquè cal entendre la incomprensió davant el fenomen de l'oferta espectacular del Paral·lel en el context més ampli de la crisi del teatre català.

De fet, al marge de la bona consideració que tenia Josep Maria de Sagarra, company de redacció de *Mirador* –Cortès publicarà una crítica ditiràmica de *La filla del marxant*<sup>1100</sup>–, hi ha una visió molt negativa de la pròpia tradició teatral, tal i com hem recollit en algun moment d'aquest estudi, per part de l'elit de col·laboradors que tractaven l'escena a *Mirador* com el mateix Cortès o Carles Capdevila.<sup>1101</sup> Al voltant del tema Joan Cortès publicava un extens article que expressa, no només l'opinió sobre l'herència de la literatura dramàtica catalana, sinó tot un programa de política teatral encaminat a la formació d'un públic teatral culte i entès, capaç d'absorbir propostes escèniques d'envergadura artística,

(...) El nostre autor màxim, Guimerà, no és pas un clàssic, i molt se n'hi falta. L'hem de veure moltes vegades endut per una volada genial, molt sovint embalat per una formidable empenta èpica,

---

<sup>1099</sup> . Domènec Guansé , “Polèmica teatral. Cornut i pagar el beure”, *Mirador*, 5/3/1936 núm. 368, pàg. 5.

<sup>1100</sup> . (...) *tant pel que toca a les rimes – amb molta més abundància dels versos consonats que assonants i amb completa supressió dels lliures– com a sintaxi ortodoxa i a la recta accentuació, la poesia teatral sagarrenca és avui, tan perfecta com es pugui desitjar.* Cortès remarca que l'autor es troba immersit en la traducció de la *Divina Comèdia* i en conseqüència hauria perfeccionat l'estil fins a cims no assolits encara. S'assenyala també que s'agraeix que la companyia hagi deixat de banda el teatre de baix nivell. Joan Cortès, “La Cançó de la Filla del Marxant, de J. M. de Sagarra”, *Mirador*, 30/4/1936 núm. 376, pàg. 5.

<sup>1101</sup> . Vegeu pàgs. 52 i 53 d'aquest estudi.

però moltes vegades, també, l'hauréem de constatar deixat i convencional i, també sovint, pedestre i banal. Genial, sí, però excessivament incorrecte, primitiu i carregat de tòpics massa d'època per a aspirar a ésser eterns i amb un llenguatge...El millor patriotisme creiem nosaltres que consistiria a anar a cercar fora de casa el que a casa no trobem. És clar que ens seria molt més plaent que aquest teatre oficial que somiem poguéssim ésser dedicat ja de bon començament a la consagració dels nostres valors d'una manera exclusiva — com després hauria d'anar esdevenint —, i que fos d'aquests que poguéssim treure l'alliçonament i el model, que és el que passa amb les escenes oficials d'altres països. Però ja hem vist quina poca cosa és aquella amb què podem comptar en aquest sentit. Tot amb tot, en aquest repertori ideal no hauríem de deixar d'incloure algunes obres —poques — ben triades de la mostra producció, però el que hauria d'ésser-ne el moll de l'os, per a nosaltres, serien d'altres que ens són ofertes i que formen part del patrimoni de tota la humanitat. Bones traduccions d'obres ben seleccionades del teatre isabelí anglès, del francès del gran segle, dels grecs o dels llatins, dels italians, dels alemanys i dels russos, de tota aquella riquesa que podem anar a saquejar a mans plenes sense por d'arribar a exhaurir-la mai, hauríem de fer molt i molt per a l'elevació del to, per a l'afinament de la sensibilitat, per a la correcció del gust, per a l'educació de la intel·ligència de la nostra gent de teatre tota i el seu públic, en posar-los al davant aquells bons models.<sup>1102</sup>

---

<sup>1102</sup> . Joan Cortès, “Del teatre oficial. Noves reflexions sobre el repertori”, *Mirador*, 30/1/1936 núm. 363, pàg. 5. Parem atenció a les paraules de Cortès perquè per bé o per mal traspassarien les dècades i acabarien fent forat en la vertebració de la nostra institucionalització teatral. En concret el projecte del Teatre Lliure, nascut el 1976 al barri de Gràcia de Barcelona, es va bastir al voltant d'una programació basada en el repertori dramàtic universal traduït al català; el projecte basat en el lema “un teatre d'art per a tothom”, pràcticament no va oferir textos d'autors catalans i això va ser acceptat per la comunitat intel·lectual que l'aixoplugà i l'impulsà. L'escriptor Emili Teixidor escriuria, *Un teatre català com a fet normal. Un teatre de bons textos per agafar-se a uns mestres, a una solidesa*, al seu article “Petita història dels primers deu anys del Lliure” dins *Teatre Lliure 1976-1987*, Barcelona: Edicions Teatre Lliure- Institut del Teatre, 1987, pàg. 12. Els bons textos dels quals hauríem de rebre el mestratge eren els dels repertori universal, de Shakespeare a Brecht i de Txèkhov a Strindberg, per exemple. Cal esmentar que el

### 3.4.1 Una revolució i una guerra que distorsionen la mirada

L'esclat de la Guerra Civil i la revolució el 18 de juliol de 1936 afecta de pla tota la premsa escrita del país. Totes les redaccions queden afectades pel fracàs del cop d'estat i el conseqüent esclat revolucionari que trasllada el poder polític, si més no durant uns quants mesos, de les institucions a les organitzacions revolucionàries, però molt significativament al sindicat anarquista CNT i el seu braç polític, la Federació Anarquista Ibèrica, FAI. La Generalitat, presidida de nou per Lluís Companys, després de les eleccions de febrer del 1936 que van amnistiar tots els represaliats pels fets d'octubre de 1934, maldarà per fer respectar la legalitat republicana davant l'onada revolucionària, una vegada havien estat vençuts a Barcelona i Catalunya els colpistes facciosos liderats per l'exèrcit, vertebrador i instrument de l'alçament contra la República.<sup>1103</sup>

La revista *Mirador* va estar gairebé un mes sense sortir, el darrer número fou el del 16 de juliol, però el següent no aparegué fins el 13 d'agost de 1936, dirigida encara per Just Cabot, però sota el marcatge de la gent de *Treball*, òrgan del nou partit dels comunistes catalans, el PSUC. Miquel Ferrer, amb el pseudònim Ramon Fuster, publicà un article contra la posició *tèbia* de *Mirador* davant la revolució i la guerra, "No és hora de posicions equívokes", on s'acusava el setmanari d'antiobrer amb acusacions directes als seus directius, promotors i principals col·laboradors,

El seu pacifisme (que vol dir desarmament de la classe obrera i enfortiment de les forces de repressió al servei d'aquell món antic

---

Lliure es convertí en el gran referent escènic del país pel que fa al teatre de text amb un ascendent d'enorme envergadura sobre la societat que l'acollia, des del moment del seu naixement durant la Transició, això el va fer exercir, *de facto*, en una mena de Teatre Nacional *avant la lettre*, en absència d'aquesta institució, que no seria creada fins el 1996.

<sup>1103</sup> . Una panoràmica sobre els primers mesos de la revolució i la Guerra Civil a Catalunya completa, recent, i excel·lentment documentada es pot trobar a José Luis Martín Ramos, *La rera-guarda en guerra. Catalunya 1936-1937* Barcelona: L'Avenç, 2012. Per una aproximació a l'afectació de l'esclat de la guerra i la revolució sobre la intel·lectualitat catalana, Josep Termes, *op. cit.*, pàgs. 409-413.

que els dol que hagi desaparegut) fracassarà un cop més. Els temps han canviat, Cabot, Llates, Vergés! (...) No vingueu a entrebancar. No feu nosa. En aquests moments històrics, qui no lluita incondicionalment al costat de les masses antifeixistes, és un contrarevolucionari.<sup>1104</sup>

*Mirador* havia fet una campanya llarga i constant contra la FAI i alguns dels seus col·laboradors habituals, com ara Josep Maria Planes, director del *Bé Negre*, amic i company de sortides nocturnes de Josep Maria de Sagarra, estava en les llistes negres de l'organització anarquista. Vint-i-quatre hores abans del seu assassinat a la carretera de la Rabassada per un escamot de la FAI apareixia a *Treball* un nou article acusatori signat per Ramon Fuster (Miquel Ferrer) on es podia llegir, *o Mirador es posarà francament al costat de la revolució, o Mirador serà considerat contrarevolucionari i tractat com a tal.*<sup>1105</sup> Després de l'assassinat de Planes ja només es va publicar un altre número del setmanari signat per l'equip fundacional de *Mirador*. La revista va reapareixer dos mesos després el 9 d'octubre de 1936 dirigida per Artur Perucho i totalment situada dins l'òrbita del PSUC, amb una renovació total de la nòmina de col·laboradors. Malgrat la qualitat dels nous col·laboradors –hi havia gent com Pere Calders, Ramon Vinyes, Agustí Jordana, Agustí Bartra, Xavier Benguerel, Joan Oliver (Pere Quart)-, la revista perdé lectors i subscriptors i acabà desapareixent el mes de juny de 1937. El 14 de gener de 1938 apareixia *Meridià*, un nou setmanari cultural dirigit per Antoni Fuster i Valldeperes i amb una clara intenció frontpopulista, amb un elenc de col·laboradors força divers, tenint en compte les circumstàncies de la guerra, amb gent com Sebastià Gasch, Domènec Guansé, Ramon Vinyes, Joan Oliver o Lluís Montanyà entre d'altres.

Tanmateix hem de convenir que el *Mirador* posterior al 18 de juliol de 1936 ja no tornarà a ser mai més la revista que havia estat. Per aquesta raó no ens sembla d'interès el buidatge de la revista un cop començada la Guerra Civil i

---

<sup>1104</sup> . Ramon Fuster (pseudònim de Miquel Ferrer) *Treball*, 16/8/1936, citat dins de Josep Maria Huertas i Carles Geli *Mirador, la Catalunya impossible*, Barcelona: Pòrtic, 2000, pàgs, 137-138.

<sup>1105</sup> . Ramon Fuster (pseudònim de Miquel Ferrer) *Treball*, 25/8/1936, citat dins de Josep Maria Huertas i Carles Geli *Mirador, la Catalunya impossible*, Barcelona: Pòrtic, 2000, pàgs, 139.

la revolució. A la diàspora de col·laboradors, alguns represaliats, d'altres exiliats cal afegir que les opinions estaran a partir d'ara fortament influïdes per la situació *ambiental*. Les prioritats canvien i el debat teatral sobre el que ha de ser i no ser el teatre català pren una altra dimensió. Sebastià Gasch, un col·laborador que, com hem anat veient es distingia pels seus gustos exquisits, per la seva estima envers el cosmopolitisme, els espectacles internacionals de gran volada, i fins i tot per la seva voluntat de casar l'avantguarda artística amb les propostes estètiques de les arts populars com el flamenc, publicava això al *Mirador* de finals d'agost després de la parada per la sacsejada del juliol (pocs dies després de la mort de Planes),

El *cante* ha fugit del poble del qual procedeix. S'ha traslladat al *tablado* de les varietats i a la pista dels cabarets. Ha pujat als escenaris. Ha envaït els *plateaux* dels estudis cinematogràfics. I tots aquests n'han fet una mercaderia. L'han prostituït. I el públic, amb la seva defecció creixent, acabarà matant-lo. El que no aconseguirà matar, però, és l'ànima popular que l'aguanta. I aquesta, pura i mília com el primer dia, alliberada a la fi de fàcil ornamentació, tornarà al poble. Ferrers, carreters, minaires, camperols, pescadors, el poble en un mot, el poble espontani i inspirat, se'n servirà com ahir, com avui, com demà, com sempre, per a expressar el seu esperit rebel, la rebel·lia profunda que batega en la seva ànima, la seva desesperació sorda, la seva solidaritat amb tots els que pateixen de la injustícia social, la seva solidaritat amb els humils, els explotats, els caiguts, els pàries...<sup>1106</sup>

Efectivament, un exquisit a la defensa dels pàries de la terra. Una mirada distorsionada pel clima cultural que acompanya l'esclat revolucionari i que presidirà la rereguarda catalana, on, pel que fa al teatre, els eters debats sobre la crisi del teatre català se centraran a partir d'ara en la construcció d'un teatre al servei de la transformació social endegada i al servei de l'esforç bèl·lic del

---

<sup>1106</sup> . Sebastià Gasch, "Espectacles populars" *Mirador*, núm. 389, 27/8/1936, pàg. 5.

bàndol republicà.<sup>1107</sup> Temes que s'aparten de l'objecte d'estudi que aquí ens proposàvem que no era altre que el de documentar la *mirada* de *Mirador* sobre l'oferta d'espectacles del Paral·lel com un posicionament clau de les elits culturals catalanes enfront de la cultura escènica popular des dels anys immediatament anteriors a la instauració del règim republicà i fins a l'esclat de la Guerra Civil.

---

<sup>1107</sup> .Tot plegat ha estat estudiat a bastament per Francesc Foguet i Boreu, *Teatre, guerra i revolució. Barcelona 1936-1939, op. cit.* També del mateix autor *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.





## **4. Conclusions**



El fenomen de la concentració d'espectacle popular a l'avinguda del Paral·lel respon a una demanda social manifestada a la ciutat de Barcelona a la darrereria del segle XIX i primeres dècades del segle XX. El primer Paral·lel espectacular era firaire, gitano i flamenc. La nombrosa documentació governativa demostra la pressió d'un incipient *empresariat* que volia donar satisfacció a la demanda social d'espectacle. Es tracta, en aquest primer Paral·lel, d'un tipus d'espectacle vinculat a la contemplació d'un fenomen extraordinari, fos una expressió de la natura o bé d'unes qualitats físiques de l'ésser humà molt superiors a les normals de cada mortal. La fira, el fantàstic i l'extraordinari, conviu amb l'anomenat *género chico*, espectacle derivat de la sarsuela i el sainet, i el *génerico ínfimo*, més tard conegut com a "varietats", gènere parateatral de molt difícil acotació, on convivia en harmoniosa sintaxi números aïllats, que anaven des del flamenquisme a l'ensinistrament de cacatues, del funambulisme al monòleg còmic, amb una especial presència hegemònica del cuplet i de les cupletistes.

El cuplet és un gènere escènic que s'expansiona en l'entorn del cafè concert i en el marc del *género ínfimo*, i després en l'àmbit de les varietats de petit, mitjà o gran format, i la mateixa revista. El cuplet és un gènere musical *escènic*; la seva potència rau en la seva *representació*, impossible de desvincular de la seva interpretació musical: el cuplet funciona *sobretot quan es veu al mateix temps que s'escolta* per això podem parlar del cuplet com d'un *acte de seducció musicalitzat*. A Barcelona és un gènere que va estar directament vinculat a la prostitució, un fenomen de proporcions gegantines en les primeres dècades del segle XX; moltes de les noies que aspiraven a ser cupletistes a través de les acadèmies d'artistes del carrer Nou venien del món de la prostitució, i això explica en bona mesura el seu caràcter transgressor respecte a la moralitat hegemònica de l'època. A partir de 1912 les condicions de l'evolució social i històrica catalana permeten l'infantament del cuplet català. La cultura escènica manifestada a l'avinguda del Paral·lel des del moment de la conformació de la seva oferta espectacular havia tingut una matriu espanyola, però al llarg de la dècada de 1910 es comença a consolidar una oferta espectacular en català. La cupletista esdevé un personatge habitual en peces teatrals o parateatrals del Paral·lel, és l'exemple d'una dona que ha trencat amb els rols habituals d'esposa

i dona i esdevé una dona moderna, però que no necessàriament vol dir feliç. Abans de la consolidació del cuplet en català les figures de La Fornarina i sobretot de la Raquel Meller ja havien començat a arribar a un públic més ampli.

Mentre el Paral·lel, a peu de carrer, encara és firaire, gitano i flamenc, el gènere que triomfa al primer gran teatre que s'hi havia instal·lat, el Teatre Circ Espanyol, és la pantomima. Models exemplars, allunyats en l'espai i el temps del dia a dia del públic, però amb un fil que connecta amb el seu concepte de vida, la lluita contra la dificultat. Creiem que hi ha una connexió entre les sensibilitats que manifestaven els muntatges de la pantomima, i els melodrames, tant els de contingut social com els que senzillament volien despertar l'emotivitat de l'espectador, sense una finalitat política explícita.

El melodrama amb contingut social té el seu màxim representant en José Fola Igúrbide, creador d'uns textos on s'hi barregen, de manera indiscriminada, una idea de justícia social basada en la bona voluntat dels homes, una crítica a l'avarícia dels explotadors i una acusació directa a les estructures del poder, començant per la mateixa Església. En aquest teatre –*El cristo moderno; Zola o el poder del genio; Giordano Bruno; El pan de piedra*– s'hi desplega un ideari polític i social que fa equilibris entre un paternalisme social que es basaria en la bondat dels detentors del poder o de la riquesa, i les ideologies obreristes que en aquest moment estan vertebrant organitzacions emergents com a instruments per a la seva acció política. Tot plegat gaudirà d'una excel·lent acollida de públic, en la Barcelona de començaments del segle XX, en la que es produeixen episodis com els de la Setmana Tràgica o la vaga de la Canadenca. No és el cas del teatre polític de Felip Cortiella, un anarquista convençut de l'eficàcia del teatre per a la propagació de les idees llibertàries; l'anàlisi d'*Els artistes de la vida*, indica clarament la funcionalitat política que l'activista atribuïa a l'art dramàtic. L'ambició artística de Cortiella anava més enllà del mer proselitisme, envoltant-se d'uns equips professionals de primer nivell en les seves produccions. Malgrat tot, la repercussió real i efectiva en el públic al qual dirigia els seus projectes escènics –molt especialment les vetllades *Avenir*– va ser minsa, a jutjar no només per les cròniques del moment sinó per la permanència absolutament efímera dels

seus projectes en la cartellera del Paral·lel. Mentre que l'humanisme redemptorista de Fola Igúrbide, encapsulat en artefactes melodramàtics espectaculars, feia taquilles extraordinàries i atreia els empresaris, els projectes de Cortiella entraven i sortien del Paral·lel amb fugacitat extrema i eren observats amb lupa per l'autoritat. Tot plegat mena a la conclusió que al Paral·lel «primer calia entretenir»; mentre s'escoltaven missatges amb contingut social, allò que s'esdevenia a l'escenari havia de contenir prou emoció i/o diversió, sinó era així, feia molt difícil la seva acceptació per part d'un públic que cercava un entreteniment directe i senzill.

Al costat del melodrama amb contingut social i polític el gènere de melodrama sense cognoms, com a fórmula teatral que es dirigia directament a estimular l'emoció del seu públic, també féu fortuna al Paral·lel. Mereix atenció perquè també conté tot un seguit de valors morals i polítics. És un gènere importat de París, que al Paral·lel triomfa amb alguns dels seus exemples de sentimentalitat més extremada, com és el cas de *Los dos pilletes*, o *Magdalena la mujer adúltera*.

El gènere del vodevil es va “nacionalitzar” a Catalunya de la mà de dos actors fonamentals del Paral·lel en el primer terç del segle XX, Josep Santpere i Elena Jordi, nom artístic de Montserrat Casals, una actriu d'origen berguedà instal·lada a Barcelona a la primera dècada d'aquest segle. El vodevil no aparegué a Barcelona a l'avinguda del Paral·lel, sinó que aterrà als teatres del centre de la mà de companyies estrangeres, però fou un artista d'aquest carrer, Josep Santpere qui endevinà el potencial popular del gènere. Santpere enrolaria en la seva companyia a Elena Jordi i els dos contribuïren a l'autèntica consolidació del gènere en el mapa teatral de Barcelona. L'èxit del vodevil, interpretat majoritàriament en català i al Paral·lel, suscità una controvèrsia al voltant del contrast evident amb la manca de sales per acollir textos dels autors catalans d'altres gèneres. L'esplèndid estat de forma del vodevil interpretat en català demostrava la seva capacitat de sostenir una oferta artística, a partir de la seva solvència comercial.

Així doncs l'estudi de l'èxit del vodevil, més enllà de determinar els estils diferents i les qualitats artístiques dels seus artífexs, la Jordi i en Santpere, ens mena a delimitar un posicionament de certa opinió publicada al respecte que constitueix un precedent del que seran algunes actituds, que amb algunes matisacions, es mantindran a la dècada dels vint i dels trenta del segle XX respecte a la producció escènica del Paral·lel. Aquí ja s'articulen posicionaments, com el de Francesc Curet, al voltant del llenguatge escènic, fins i tot al voltant de determinades opcions interpretatives dels artistes que triomfaven als teatres del Paral·lel, que veurem més endavant repetits en la ploma d'altres intel·lectuals de períodes posteriors com ara Josep Maria de Sagarra, a les pàgines de *La Publicitat*, als anys vint i Domènec Guansé, als anys trenta a les pàgines de *Mirador*. Tots ells mantenen una posició de defensa de la llengua literària en el teatre, en la qual determinades formes d'expressió haurien de quedar al marge de la llengua catalana, que es volia lliure de qualsevol contaminació de la parla vulgar del carrer, obviant, d'aquesta manera, la limitació que això suposava pel que feia a la seva representativitat social.

El fet que Barcelona arribés a tenir una gran avinguda dedicada a les arts escèniques populars és fruit d'un cúmul de circumstàncies de tot tipus. En cap cas, però, no va ser resultat d'una planificació política. De fet, en aquesta ciutat, les arts escèniques sempre havien tingut un cert caràcter marginal. Primer, van ocupar l'eix de les Rambles; durant segles, el límit de la ciutat burgesa i menestral, i, posteriorment, es traslladaren a l'eix del Paral·lel, veritable frontera entre una ciutat en expansió i tot allò que en viu al marge i, malgrat tot, en una dependència directa. El rebuig dels propietaris dels terrenys del Paral·lel a la planificació urbanística de l'Ajuntament de Barcelona, i al mateix temps les concessions parcials a tot un seguit de solucions provisionals per part de la mateixa administració local, van generar una mena de llimbs legals pels quals s'escolà la demanda d'espais per a l'oci i l'espectacle. La nombrosa documentació administrativa generada per l'estira i arronsa entre la demanda empresarial d'espectacle i les reticències de l'ajuntament i les autoritats governatives, demostrarien el camí que seguí la consolidació de l'oferta d'espectacle a l'avinguda. En pocs anys (1894-1910), van anar apareixent a la nova avinguda una enorme quantitat de barraques de fires, i després teatres,

music-halls, cinematògrafs, tavernes, però sobretot cafès, que li atorgaren una personalitat única entre les grans avingudes escèniques occidentals. L'administració local acabaria acceptant com a sales d'espectacle, espais que en origen havien nascut com a magatzems. Així doncs, la concentració espectacular s'explica per una demanda social i les fissures de la planificació urbanística, però cal afegir com a factors decisius també l'expansió de les activitats d'oci i nocturnes contingudes en el Districte V, i el factor de substitució de la localització de l'àmbit firal i de circ que al darrer terç del XIX havia estat situat a la Plaça de Catalunya i que ara es traslladaria al Paral·lel.

El drama realista del Districte V és un subgènere dramàtic aparegut al Paral·lel a les acaballes de la dècada del 1910. L'anomenem subgènere perquè en realitat tenia l'arquitectura del melodrama codificat al segle XIX, però tocava temàtiques que tenien a veure amb el present d'aquella ciutat de Barcelona de les primeres dècades del segle XX, sobretot pel que fa a la voluntat de representació del que s'entenia com "la realitat" dels baixos fons d'aquesta ciutat. Amb aquest "subgènere" el "Barri Xino" pujava a escena. El subgènere fou infantat per un grup de professionals que, tot i no estar, ni de lluny, tan organitzat com els seus opositors noucentistes, es captinué com un grup prou solidari entre els seus membres pel fet compartir una ideologia progressista, interessos similars i un tractament volgudament realista d'una temàtica urbana. Cohesionà també el grup el fet el fet de ser objecte de desconsideració, per part dels components de l'altre bàndol (aquells que, encertadament o no, Josep Maria Planes anomenà els de la literatura del passeig de Gràcia, en contraposició al grup de la literatura del Districte V). A més molts integraren una bohèmia contestatària durant la fase més esbojarrada de les seves joventuts freqüentant els mateixos locals de vida nocturna.

Són els professionals que, tot i no ser-ne segurament conscients en aquell moment, connecten Barcelona amb un seguit de realitats que s'estan esdevenint a les gran metròpolis europees i nord-americanes i que passen totes elles per la configuració d'una oferta a un públic que s'estrena com a "consumidor de cultura". Parlem, és clar, de la cultura de masses. Perquè, de tot el grup, destaquen aquells que, a banda de col·laborar en multitud de capçaleres de la

premsa escrita, es dediquen a fornir de materials la indústria de l'espectacle del Paral·lel, en primer lloc Josep Amich i Bert, Amichatis, però també Lluís Capdevila, Manuel Fontdevila, Francesc Madrid, Joan Tomàs, Brauli Solsona, tots ells periodistes nats, també Joaquim Montero, home total de teatre (però també periodista), o el que seria gran productor de revistes a la dècada dels anys vint, Manuel Sugañes.

Per el volum de la seva obra i per la voluntat d'establir un criteri estètic lligat a un compromís social, si més no sobre el paper, destaca el nom de Josep Amich i Bert, "Amichatis", que defensava un posicionament militant del teatre de consum massiu en favor d'un realisme que no havia de disfressar la veritat del carrer en favor de l'entreteniment. Les obres escenifiquen històries de dones que són empeses a la prostitució per un entorn de misèria, en el qual els homes són els culpables de no fer allò que haurien de fer per evitar aquestes situacions. Les obres d'Amichatis, doncs, plantegen una moral que descansa abans en la responsabilitat que en el pecat i en aquest camí podem observar un viatge de laïcitat que cal posar en valor. Les protagonistes d'aquests drames són víctimes socials, no meres pecadores. Manuel Fontdevila i Lluís Capdevila són autors també d'algunes obres destacables d'aquest subgènere.

La revista de gran format al Paral·lel, és una forma d'espectacle evolucionada des dels espectacles de varietats que s'oferien en aquesta via i el seu entorn, als locals del Districte V i particularment el carrer Nou de la Rambla, des d'abans de la fundació oficial de la via el 1894. Aquest format de l'espectacle al Paral·lel té dos noms propis fonamentals, Joaquim Montero i Manuel Sugañes.

La contribució de Joaquim Montero a la revista del Paral·lel va ser fonamental per tal de poder parlar d'un gènere que es configura al Paral·lel amb uns trets específicament genuïns que pertanyen a una cultura escènica popular pròpiament catalana, tot fent adscripció a una tradició que té sobretot en el sainetisme d'Emili Vilanova i, el teatre popular de Pitarra, unes fonts clares d'inspiració. Montero valorava en els seus espectacles la capacitat d'improvisar, la reproducció a l'escenari de la parla del carrer (herència del llegat de Pitarra), i



el comentari polític d'acord amb una actualitat en la qual es vol incidir, siguin aquests temes més circumstancials com el Tancament de caixes, o la corrupció de l'ajuntament de Barcelona, o bé més estructurals com el reconeixement de la singularitat catalana per part de l'Estat espanyol. Cal subratllar la rapidesa d'aquest teatre en traslladar a escena temes d'actualitat política, fet que l'apropa a fórmules d'escena popular internacionals com el cabaret alemany d'entreguerres. En qualsevol cas la voluntat d'incidència política de l'escena de Montero sorprèn, en unes revistes que, de fet, són obres obertament comercials. Això ens fa suposar que hi havia un públic sensible a aquest tipus de teatre, i que acceptava, en l'entreteniment, una dosi important de crítica i comentari polític. Cal esmentar també la reacció del seu teatre a la proliferació del cinema, incorporant a la dramaturgia dels seus espectacles projeccions cinematogràfiques concebudes per a ser inserides en els seus espectacles en viu. Una experiència molt innovadora, fins i tot en el context europeu d'aquelles dues primeres dècades del segle XX.

Montero s'erigia en defensor d'uns valors morals i polítics que *haviem estat vigents* en la Barcelona i la Catalunya del passat, especialment la del segle XIX (no trobarem aquí recreacions de les glòries medievals pròpies de la Renaixença), que, en una ciutat en ràpid creixement i abocada al cosmopolitisme posava en qüestió. En temps de canvis Montero fa humor de tot allò nou -i aquesta és una de les raons del seu èxit- i proclama la necessitat de recuperar tot allò d'abans. Aquesta interpel·lació al millor del passat es fa a través de figures de personalitats escollides curiosament, molt idealitzades pel que fa a les seves trajectòries, que són proposades com exemple. La idealització del passat també es fa a través de personatges de la ciutadania popular anònima d'abans, on els valors del seny i el treball serien hegemònics. Tot plegat desemboca en un catalanisme encès que entén que Catalunya mereix un tracte diferenciat i singular en el context espanyol. *Clavé* (1923) escenificació de la vida de Josep Anselm Clavé és resum de tot plegat: prenent com a pretext la vida del prohoms, proposat com a model d'integritat moral, serveix a Montero per escenificar una vegada més les seves idees demòcrates i republicanes, però allunyades de la violència revolucionària. Tanmateix hem de considerar la tardana *El Papitu Santpere* (1932), peça escrita per a Josep Santpere, un compendi de tota la seva

trajectòria, exemple més complet de la seva poètica, i declaració política més explícita del seu ideari. Hi tornarem més endavant. Montero però també representa una encesa reivindicació del teatre d'autoria nacional en llengua catalana, tot i que, al mateix temps, s'oposa a la normativització del català en curs perquè creia que es tractava d'una operació de creació d'una llengua nova, molt allunyada de la realitat d'un carrer que, precisament, els seus muntatges intentaven reflectir dalt l'escenari.

Joaquim Montero és doncs una figura absolutament cabdal del teatre català popular del primer terç del segle XX. Però si ens centrem en la revista hem d'afegir el seu nom al de Manuel Sugañes. Format al costat de Ferran Bayés va aprendre a importar de París allò que podia triomfar també a Barcelona, i a aplicar un "criteri d'adaptació" que seria *fonamental* per a l'èxit d'aquestes propostes en el context del Paral·lel. Per això s'envolta d'un seguit de col·laboradors com el mateix Amichatis, Josep Maria de Sagarra, Brauli Solsona, Francesc Madrid o Màrius Aguilar que aporten dramaturgies que localitzen el gènere a Barcelona i Catalunya. Així durant un temps conviuen al Paral·lel, com a mínim, dos tipus de format de revista, una que té el seu origen en les fórmules proposades per Montero, amb un caire molt més humil, més costumistes, deutors de l'àmbit barceloní i català, i les altres que responen a l'intent d'imitar la gran revista internacional. Tot i que, aquestes, malgrat l'aire cosmopolita que pretenen respirar, també tindran la marca indeleble del Paral·lel.

Les revistes de Sugañes, seguint l'estela del que havien estat les creacions de Bayés, són grans inversions de producció, pel que fa al vestuari i les decoracions i sobretot pel que fa a la importació d'artistes internacionals de primer nivell. D'aquesta manera s'anunciaven al públic, i així es demostrava que l'espectador de Barcelona, també el d'àmbit més popular del Paral·lel, s'obria a la recepció d'una escena més cosmopolita, on l'element dels números internacionals exercia una fascinació evident, que s'explotava publicitàriament, i ja no era una raresa excepcional.

Els anys de la Primera Guerra Mundial, amb l'augment de la circulació de diners, l'arribada d'estrangers, i la introducció de nous consums (nous alcohols, drogues, etc.), i el coneixement d'altres maneres de fer, gràcies a l'accés a una més gran informació internacional, són fonamentals per entendre l'èxit de la versió local del music-hall internacional. Es tracta d'una revista que no s'articula, com la madrilenya, en una trama dramàtica que es manté durant tot l'espectacle amb números musicals intercalats. Els dramaturgs locals elaboren diàlegs a la manera de petits *sketches* que s'intercalen entre els diferents números (autèntic valor d'aquestes propostes escèniques), per facilitar la tècnica de l'espectacle (canvis de vestuari i decoracions). Tanmateix aquests diàlegs inserits en les revistes d'aire cosmopolita (fossin o no producció de Sugrañes) demostren la voluntat de complaure un espectador que, malgrat tot, té la necessitat de *sentir-se a casa*, amb demostracions d'aquest *patriotisme barceloní* que ens ha aparegut pertot en aquest estudi i que reflecteix una determinada identitat de la ciutat i del seus ciutadans.

La sarsuela de repertori espanyol fou, de sempre, una de les formes espectaculars amb més audiència al Paral·lel. D'aquesta manera podem entendre que molts dels artistes emblemàtics del Paral·lel, com és el cas de Bergés, Santpere o el mateix Montero, fossin en el seu origen intèrprets del gènere. En conseqüència el públic del Paral·lel fou sempre consumidor d'aquest gènere líric i n'aprecià les seves principals figures com Pablo Gorgé, Emili Vendrell o Manolo Utor. En aquest estudi però, hem centrat el focus en el sorgiment i consolidació a mitjans de la dècada dels vint del segle XX del teatre líric català com una opció més de l'oferta d'espectacle popular de l'avinguda.

El 16 d'abril de 1926 s'estrenava al Teatre Nou del Paral·lel, *Cançó d'amor i de guerra*, una peça lírica escrita per Lluís Capdevila i Víctor Mora, amb música de Rafael Martínez Valls. L'obra és, a dia d'avui, i amb molta distància respecte a totes les altres, la sarsuela en català més representada i el seu èxit va transformar l'actitud del públic envers la producció lírica en aquesta llengua. Però cal citar el precedent de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, la versió lírica de la peça dramàtica homònima d'Amichatis i Màntua estrenada, només uns mesos abans, el gener de 1926 i que va gaudir d'una

excel·lent acollida de públic; estrenada al Tívoli, el muntatge es va traslladar al Paral·lel. Es tractava d'un teatre líric, una sarsuela, construïda sobre un drama que havia gaudit d'un èxit aclaparador i tenia molts entes per triomfar entre el públic català. Josep Llimona havia produït l'espectacle i la seva següent producció *Cançó d'amor i de guerra* ja fou estrenada directament al Paral·lel, després d'observar el potencial que la nova variant del gènere podia tenir en aquesta avinguda.

En l'èxit de l'obra de Capdevila i Mora hi té molt a veure la inspirada partitura de Martínez Valls però si analitzem el text dramàtic del seu llibret hi podem descobrir trets comuns amb temàtiques i valors presents en altres espectacles d'èxit del Paral·lel: un rebuig a la violència revolucionària, però un enaltiment decidit dels valors republicans de llibertat, igualtat i fraternitat, i una barreja dels valors morals tradicionals amb actituds netament favorables als canvis socials. Sembla evident que tot això era molt ben rebut per part del públic del Paral·lel, en el context de la dictadura de Primo de Rivera, un règim polític que s'havia instaurat per protegir els interessos de les classes dominants espanyoles. La monarquia depenia d'una dictadura que era absolutament hostil als trets identitaris catalans i a qualsevol reivindicació democràtica o social. És en aquest context advers que la llengua catalana fa passes decisives pel que fa a la seva presència al Paral·lel que atenyen a diferents gèneres, des del teatre còmic i el vodevil, fins al drama realista o la mateixa revista.

El segon bloc de l'estudi està dedicat a la investigació en profunditat d'un dels èxits de públic més grans del Paral·lel dels anys vint *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'Ull viu* de Josep Amich i Bert, (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Mantua), que ens permet escatir d'una banda quins són els valors morals i polítics continguts en una de les peces emblemàtiques de la fase de maduresa escènica de l'avinguda, i sobretot, la seva petjada en la societat catalana. L'obra d'Amichatis i Màntua, fou interpretada per la Gran Compañía de vodevil y Grandes Espectáculos Santpere-Bergés, i consisteix en un triangle amorós entre la minyona Marieta, el soldat Pauet i el pintor republicà Sebastià, que s'emmarca en la convulsa Barcelona de 1840, exaltada pel triomf dels constitucionalistes liderats per Baldomero Espartero, contra els carlistes, i

oposada a la retallada del poder dels ajuntaments en la nova constitució que la regent Maria Cristina volia imposar. L'obra ens planteja dos personatges políticament distants, però no ben bé oposats, la maduresa de Clemente, un alcalde de barri que es declara partidari de l'ordre constitucional que representa la regent Maria Cristina, i d'una altra banda Sebastià, un demòcrata d'idees radicals, que és fidel a la figura històrica del republicà Abdó Terrades.

En qualsevol cas, ens importa aquí assenyalar dos factors importants, l'esforç dels autors per recollir elements de les tradicions populars presents en la cultura popular barcelonina des de, com a mínim, mitjans del segle XIX (la mateixa cançó, que és origen de la dramaturgia), i per una altra situar aquests elements en un imaginari polític, o si es vol en una manera d'entendre el món, que atribueix, com veurem, judicis positius o negatius, en funció d'un determinat programa, o projecte de país que es correspondria amb aquella voluntat política de transformació del present de la Catalunya i l'Espanya de 1922. Es tracta del darrer any del que s'entén com a règim de la Restauració, en crisi, com a mínim, des de la pèrdua de les colònies d'ultramar el 1898; una crisi sistèmica que només es resoldrà amb la fugida endavant del cop d'estat de Primo de Rivera del 1923, darrer refugi d'una monarquia en fase terminal.

És en aquest sentit que hem d'entendre que l'heroi modèlic de la peça sigui un menestral, un home d'ofici, en Sebastià, de conviccions republicanes que respondria a l'arquetipus de treballador claverià assenyat, oposat a la taverna. Mentre, l'exemple en negatiu és un rendista, el Senyor Ramon que, a més, no respecta l'honor de les dones, especialment d'aquelles d'una condició social inferior. Els nous codis de convivència social haurien acabat amb els excessos de l'Àntic règim enfront les classes subalternes. El soldat Pauet, hereu d'una propietat rural, convenç la minyona Marieta de la sinceritat dels seu sentiments per haver sexe fora del matrimoni i després no n'assumirà les conseqüències. L'obra per contra, celebra l'amor carnal, fins i tot aquell que es manifesta sexualment fora del matrimoni, sempre que sigui consentit, amb personatges de perfil humorístic com el Casinto i la Taneta, disposats, aquests sí, a casar-se. Per això podem dir que la peça fa comèdia i tragèdia d'una mateixa situació. Podem deduir doncs, que els autors són coneixedors que són davant

d'un públic que no només accepta la possibilitat del sexe fora del matrimoni, sinó que a més té assumit que aquest és un fet bastant natural entre els comportaments dels grups socials populars l'any 1922.

La identificació d'home digne i moral i la causa republicana esdevé definitiva amb la mor heroica del Sebastià a les barricades de la ciutat. Pel que fa a la resolució final de la peça s'hi llencen missatges que ja estaven continguts en algunes de les peces anteriors d'Amichatis, emmarcades en el subgènere del realisme dramàtic del Districte V: és l'ímpetu carnal del Pauet que ha portat Marieta a aquesta situació i després la deixadesa en les seves responsabilitats el que ha fet de la Marieta una desgraciada. L'acció de Clemente, acollint la dona i el seu plançó, és tota una lliçó d'assumpció del que serien les responsabilitats de l'home enfront de la dona. Altra vegada en una peça d'Amichatis el pecat doncs, queda en segon terme, i el primer terme passa a ocupar-lo un concepte, "la responsabilitat" envers a les pròpies accions, que és un concepte molt més laic.

L'obra va tenir en *La campana de Gràcia o el fill de la Marieta*, dels mateixos autors, una continuació teatral (1924), estrenada per la mateixa companyia Santpere-Bergés; una versió lírica produïda per Josep Llimona (1926) i una versió filmica dirigida pel mateix Amichatis (1927).

*La campana de Gràcia o el fill de la Marieta* respon a la voluntat de perpetuar l'èxit repetint la fórmula. En l'argument s'endevina un posicionament al costat de les classes populars, els personatges negatius de la història són una altra vegada els ben posicionats socialment, però la peça també expressa una voluntat d'ordre i de respecte a la legalitat. No és endebades que en el lapse de temps entre les estrenes de *Baixant de la Font del Gat* i de la seva continuació es produeix el cop d'estat de Primo de Rivera i s'instaura una censura militar que totes les publicacions han de passar, i que és especialment estricta en el cas de les obres publicades o estrenades en català. L'obra, que contenia una pulla contra la programació del teatre Romea, va merèixer una crítica de Josep Maria de Sagarra que resumeix el posicionament de bona part de l'elit cultural catalana enfront la producció escènica del Paral·lel: ni parlem de teatre que mereixi

aquest nom, ni el vehicle que s'empra, per la seva degradació, mereix el qualificatiu de llengua catalana.

L'èxit de la versió lírica de la peça, estrenada al Tívoli i després traslladada al Paral·lel, constitueix un precedent clar de fins on podia arribar el teatre líric català, si s'apostava per el Paral·lel com a punt de partida, i les obres s'acollien a la recreació d'un determinat imaginari català; *Cançó d'amor i de guerra*, produïda per el mateix empresari Josep Llimona en fou la prova. Contrasta la positiva recepció de la versió lírica de la peça en capçaleres com *La Vanguardia* i *El Diluvio*, amb la crítica de *La Veu de Catalunya*, molt més exigent en una obra d'expressió catalana. En aquest sentit cal assenyalar la consideració d'aquesta darrera publicació envers Gastó Màntua, quan aquest estrena un sàinet al Teatre Romea, tot i haver estat el coautor d'una de les peces més vistes de la dècada, això sí estrenada al Paral·lel.

Pel que fa a la versió filmica, *La Vanguardia* i *El Diluvio* s'esforcen a comunicar que s'estava davant d'una producció d'enorme envergadura, d'unes dimensions inusuals en les produccions nacionals i més aviat pròpies de la indústria nord-americana del cinema. El mateix Amichatis el director de la producció, defensa que s'havia proposat de fer un producte per al gran públic i no una obra mestra.

L'esforç de quantificació que hem fet a partir de la presència de l'obra original i els seus derivats, en la cartellera, ens dona uns números d'espectadors que ens permeten dir que estem davant d'un autèntic producte de l'era de la cultura de masses. Només a la ciutat de Barcelona entre 1922 i 1929 més de 600.000 espectadors d'alguna de les versions, teatral, lírica o cinematogràfica, haurien entrat en contacte amb l'imaginari escènic proposat a *Baixant de la Font del Gat*, o si es vol 400.000 si fem tot el càlcul amb una ocupació del 50% dels aforaments. És una xifra impressionant tenint en compte que segons els cens/padró de la ciutat, Barcelona compta amb 710.335 habitants el 1920 i que només supera el milió en acabar la dècada 1920-1930. A les acaballes dels anys vint deuria ser molt difícil trobar una ciutadà o ciutadana de Barcelona que no sabés de què parlàvem si fèiem referència a l'obra que comentem, o algun dels

seus personatges.

Pel que fa a la repercussió de l'obra en el cos social de la Catalunya dels anys vint i trenta, hem pogut comprovar, a partir de la premsa publicada, com Amichatis i Màntua varen saber treure partit d'un mite popular ja fixat, a partir de la cançó anònima, molt abans de la composició del cuplet de la Cándida Pérez i Faust Casals, que féu créixer el personatge i molt abans de l'estrena de la peça dramàtica que ens ocupa que és el que dona al mite la seva dimensió total. La seva dramaturgia configurada al voltant dels valors morals i polítics esmentats hauria convertit el mite popular en un caràcter on les majories socials del país s'hi podien reconèixer.

Efectivament, *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu* havia creat un univers referencial propi, un imaginari present en la ciutadania del país que feia que la reposició de l'obra sempre fos molt ben acollida per a l'espectador català, dins i fora de Barcelona, i ja fos aquesta reposició professional, o fos el muntatge voluntariós d'una companyia amateur. *La Marieta*, es convertia així en una mena de carta de presentació de la Companyia Santpere-Bergés però, a més en una mena de manifestació del passat de la ciutat, una "mostra" de la seva identitat, com demostra la seva reposició en motiu de l'exposició internacional de 1929. Aquest univers de la "Marieta" -la cançó, el cuplet, la peça dramàtica, la versió lírica, la pel·lícula, la sardana d'Enric Morera, els seus personatges- el podem resseguir a partir dels rastres que han deixat en la premsa publicada l'aparició dels seus motius en activitats populars de diferent tipus com ara balls o festes de disfresses, acudits, i esments del seu imaginari en diversos actes socials.

L'estudi centra el seu tercer i darrer bloc en el buidatge de les opinions dels col·laboradors de la revista *Mirador*, sobre la producció escènica del Paral·lel. Republicana i liberal, la revista *Mirador*, reflecteix les opcions polítiques del seu editor Amadeu Hurtado, un home vinculat al partit polític Acció Catalana. La publicació esdevingué un dels setmanaris culturals més prestigiosos d'època republicana. *Mirador* es plantejà un programa de modernització de la societat catalana seguint uns patrons clarament europeus.



Tanmateix els models de publicacions en el que els fundadors de *Mirador* s'inspiren -*Les Nouvelles Littéraires*, *Candide*, *Marianne* o *Gringoire*, que barrejaven cultura i política- pertanyien a societats, com la francesa, amb una estructura social molt diferent, on els segments de classes mitjanes, o mitjanes altes eren sòlids i nombrosos i permetien un mercat natural per aquest tipus de mitjans.

D'aquesta manera podríem afirmar que un setmanari de les característiques de *Mirador* és expressió d'una voluntat de ser, abans que el resultat d'unes determinades circumstàncies econòmiques, socials i polítiques, basades en la realitat de la societat catalana dels anys trenta. I en això segueix l'estela de moviments polítics i culturals precedents com el Noucentisme, que també varen basar la seva acció en la voluntat. Anima doncs, *Mirador*, una voluntat d'aplicar un model a seguir, pel que fa les pautes culturals, i una manera de fer, pel que fa al tarannà dels capteniments, tant en el camp de la política com en el camp de l'activisme civil i cultural, en qualsevol faceta social. En conseqüència també se'n desprèn un rebuig a tot allò que no agrada, o que *cal corregir* de la realitat del present de la societat catalana que a tots aquells homes els va tocar viure. Tot això és important per la investigació que aquí ens ocupa. El concepte de país que Hurtado, o els dos successius directors de la publicació Manuel Brunet o Just Cabot tenien era, sobretot, una fita, no una realitat.

En aquest afany modernitzador *Mirador* malda per apropar-se a l'home del carrer, el lector potencial de la publicació, encara que fos un model de lector i ciutadà escàs a casa nostra. Tal i com recordava un dels seus col·laboradors habituals, "feia possibles i saludables, la polèmica, la indiscreció i la ironia". *Mirador* era un revista fonamentalment cultural. De les habituals vuit pàgines de la revista, quatre eren de contingut íntegrament cultural. La política ocupava un lloc secundari en el global d'espai de la revista, tot i que el seguiment de l'actualitat política nacional i internacional era molt acurat. És tractava, doncs, d'una publicació d'excel·lent nivell periodístic que recollia a les seves pàgines un bon grapat de les millor plomes de la premsa escrita d'aquells anys.

*Mirador* té una ferma voluntat d'incidència en *tots* els sectors de la cultura, *també* en les arts escèniques (a diferència del moviment del noucents). En aquest sentit té un conjunt de sòlides opinions al voltant d'allò que ha de ser l'escena culte, però també l'escena *popular* o *d'entreteniment* catalana. Aquestes opinions són defensades per un conjunt de col·laboradors de primera línia, com ara Sebastià Gasch i Joan Tomàs, més inclinat el primer vers el music-hall i el segon vers el circ, tot i que els dos tocaven ambdós gèneres de manera molt entenimentada. Ramon Pei, Jaume Passarell i Joan Cortès abordaven els altres gèneres de l'escena com el teatre i el teatre líric. Tanmateix molts redactors de *Mirador* es veien en cor de dir-hi la seva en temes teatrals, tot i no ser estrictament crítics teatrals, Josep Maria Planes, o Andreu Avel·lí Artís i Tomàs, per exemple. Altres noms com Rafael Tasis, o Joan Mínguez, hi feren també alguna incursió. A *Mirador* Josep Maria de Sagarra no féu crítica teatral, però sí que comentà ocasionalment cinema en la seva columna setmanal. Un dels trets que unifica les seves opinions és el neguit de veure com les arts escèniques en general, però particularment el teatre, es queden al marge d'una onada de modernització de l'espectacle.

Jaume Passarell escriurà força sobre el passat del Paral·lel, contraposant la realitat d'abans amb el present del moment de la publicació de la revista *Mirador*. En qualsevol cas les al·lusions al passat, sovint tenyides d'una certa nostàlgia, ens informen que el Paral·lel és un àmbit perfectament acotat, identificat, i caracteritzat, i podríem ben dir, estigmatitzat. Passarell expressa que al Paral·lel s'ofereix i es comparteix quelcom que enlloc més és possible d'oferir o compartir. Aquesta opinió que considera la condició del Paral·lel com un "espai excepcional", per no dir directament, anòmal, on s'hi pot trobar una oferta escènica única, per menyspreable, però també un públic únic, situat al marge de qualsevol possibilitat del bon gust, ens l'anirem trobant sovint al llarg de la vida de *Mirador* suportada per diferents col·laboradors.

Grans víctimes de les opinions dels col·laboradors de *Mirador* són el sainetista Alfons Roure o el productor de revistes Manuel Sugrañes. Aquest darrer, reivindica la seva aportació al cos de la cultura catalana, en una entrevista memorable realitzada pel mateix Passarell. Però els col·laboradors de la

publicació no tindran cap mena de clemència amb un creador de revistes que consideren absolutament allunyat del paradigma del bon gust que en aquell moment representen els music-halls d'importació que es poden veure escadusserament a Barcelona. El music-hall era considerat per la totalitat de col·laboradors de la revista *Mirador* un espectacle modern, de fet, l'únic espectacle en viu que podia plantar cara al cinema, que en aquells moments, feia el salt tecnològic al sonor.

Per a Josep Maria Planes, per exemple, les revistes negres amarades de jazz eren espectacles d'autèntica categoria, allò que es mereixia el públic de Barcelona, un públic que era sistemàticament castigat per uns empresaris insensibles al bon gust i cecs a les seves noves demandes. Així doncs, als teatres del centre o als del Paral·lel s'advocava per un espectacle d'entreteniment cosmopolita, internacional, de matriu forana. Aquesta tesi serà defensada per la majoria de col·laboradors de *Mirador*, tots, d'alguna manera allixonats pel gran mestre en aquesta matèria Joan Tomàs, un periodista que havia estat la mà dreta de Ferran Bayés, el gran productor de revistes com *Chófer al Palace*.

Malgrat tot, Planes, arribarà a dir que les revistes del Paral·lel tenien un caràcter propi, un segell personal, bo o dolent, però que almenys tenia l'avantatge de no assemblar-se de res amb l'escola del music-hall madrilenya que envaïa Barcelona als anys trenta. Malgrat això, dirà, la revista barcelonina s'ha esfumat en mig d'una general indiferència. Tot i que aquesta "general indiferència", és relativa: més aviat podríem dir que la revista barcelonina desapareixia enmig d'una permanent, generalitzada i persistent crítica per part del prestigiós periodisme d'escena de la revista *Mirador*, que després d'abominar de Sugrañes, acabarà per enyorar la seva presència a la cartellera barcelonina.

Per contra se celebren molt opcions com la de *Follies de mitjanit*, un music-hall originari de Tiana, al Maresme, que es podrà veure a Barcelona i reproduïx fil per randa els models anglosaxons, amplificats poderosament per la pantalla. Sebastià Gasch en farà una defensa entusiasta, i *Mirador* emfasitzarà el fet que els components de la revista, com ara les *girls* del seu cor, s'inspiren

absolutament en les pel·lícules musicals d'aquell moment i no són en absolut espectadores de la revista del Paral·lel. Per la seva banda, l'opinió del mestre Joan Tomàs queda definitivament fixada en un seguit de tres articles dedicats al music-hall que s'exhibia al Paral·lel. Tomàs advoca en favor de la revista internacional i cosmopolita, estèticament i artística elegant, amb un llenguatge elevat i fins i tot amb picades d'ullet culturalistes. Defensava l'espectacle de qualitat, tot i la crisi, perquè els bons espectacles, omplien, a parer seu. Recorda els bons temps del music-hall a Barcelona al Principal Palace i al Paral·lel i lamenta la invasió de revistes madrilenyes. D'acord amb el que diu Tomàs les dues grans causes de la manca d'oferta de qualitat pel que fa al music-hall serien d'una banda la invasió de les revistes de Madrid i d'altra la manca de sensibilitat artística dels empresaris locals. Tomàs, com Planes enyorarà les produccions del Còmic dels anys vint.

Els col·laboradors de *Mirador* intenten influir en el repertori de Josep Santpere, conscients de l'impacte popular de la seva oferta. És obvi l'intent d'imposar un cànon que era contrari als gustos majoritaris del Paral·lel. Menysprea el criteri poc elevat del públic en no apreciar peces com *Tres milions són poca cosa* d'Enric Lluelles. Considera que és la conseqüència d'una oferta vulgar i mediocre sostinguda en el temps per part d'aquell teatre que hauria generat un tipus de públic difícilment recuperable per al bon teatre. Avel·lí Artís confia el futur en la formació *d'un nucli de gent culta, interiorment treballada i molt exigent* per tal de fer possible l'autor somniat. La minoria culte ja hi era, certament, però clarament insuficient per bastir una indústria de l'espectacle popular, del nivell i ambició artística que voldrien els col·laboradors de *Mirador*. Generalment es valoren molt més les importacions que les creacions locals dels autors habituals de la companyia de Santpere, tot i que en ser traduïdes del francès generalment es subratlla el fet que les obres agafaven els "tics habituals de la casa."

A Santpere se li retreu que opti pel sainetista Alfons Roure, un dels autors més criticats pels col·laboradors de *Mirador*. Passarell acusa, per exemple, la manca de finor, el llenguatge i els acudits de gust dubtós del sainet *Bernat Xinxola*, i la manera barroera de tractar l'element pintoresc. Tanmateix

en el seu rebuig hi és contingut una reivindicació del teatre d'Arniches. D'això en podríem deduir que allò que es celebra en el teatre castellà, l'estereotip al servei d'una màquina dramàtica, no s'accepta en el teatre popular català, ni pel que fa al sàinet ni en el camp del teatre líric, on es carreguen les tintes contra el tipisme català. Passarell té un concepte elevat del que hauria de ser qualsevol manifestació artística en català que hauria d'estar per damunt d'un determinat llistó. Més endavant hi tornarem.

Malgrat tot, l'anàlisi d'aquest sàinet ens demostra que conté molts dels elements que coincidien en aquelles obres que es convertiren en èxits al Paral·lel. En aquest sentit cal subratllar el paper destacat, altra vegada, per els personatges menestrals, protagonistes d'una peça que és tot un manifest en favor de la "democràcia tranquil·la" i en contra de la violència política, en favor de la justícia social però també de la moderació. En el teatre dels anys trenta hem de veure confirmats molts dels valors continguts en el teatre del Paral·lel dels anys vint, i en aquest sentit apareix la gran influència d'aquell èxit que fou *Baixant de la Font del Gat*.

Hi ha una incomprensió general i, també un menyspreu evident, davant l'èxit de *La reina ha rel·lisca*, el vodevil sonor, escrit pel mateix Alfons Roure, que constitueix un dels grans èxits del Paral·lel en la difícil dècada dels anys trenta. Pel que fa al menyspreu destaca la intervenció de Josep Maria Planes que considerarà l'èxit de *La reina ha rel·lisca* un aspecte vergonyant del panorama teatral català, que hauria tingut acollida per un *boca orella* irracional. No perd l'oportunitat de demanar a Josep Santpere i la seva companyia un pas envers la dignificació de la seva feina. Altra vegada però l'anàlisi de la peça ens deixa clar que conté un seguit d'elements, com ara l'humor pel broc gros, l'erotisme, la música basada en el cupletisme català, i unes determinades actituds polítiques tant en el tema tractat com en els personatges que havien rebut sempre molt bona acollida en el públic del Paral·lel. Sense anar més lluny la befa envers la monarquia i l'aristocràcia que tornarem a trobar en peces com *Deauville port de París* de Gastó A. Màntua i musicada altra vegada per Josep Maria Torrents (el mateix compositor de *La reina ha rel·lisca*), interpretada també per Santpere i els seus.

*El Papitu Santpere* és un compendi de tot allò que durant gairebé tres dècades venia proposant el Paral·lel en termes escènics i per altra banda és manifestació de tot un seguit de valors, culturals, morals i polítics que, al nostre entendre deixen ben clares quines podrien ser les preferències del públic del Teatre Espanyol i per extensió del Paral·lel. Escrita per Joaquim Montero expressa una vegada més un republicanisme, fonamentat en un posicionament netament antimonàrquic, que, a més de qualificar de tirans els sobirans espanyols de les dues grans dinasties, no fa esment del passat monàrquic propi, o sigui del gloriós casal català medieval que va ser la base del catalanisme de la Renaixença del segle anterior. Per trobar les raons de ser del poble Montero, com en els seus muntatges dels anys deu o vint, es mirava fonamentalment el segle XIX, la Catalunya contemporània, en una concepció de la història del país que tenia força clar un itinerari amb un destí final situat en la recentment inaugurada etapa republicana i, sobretot, en l'Estatut. Una clara contribució a allò que Jordi Casassas ha anomenat la memòria cultural identitària, construïda amb un objectiu clarament funcional.

En aquests sentit els teatres del Paral·lel van ser agents actius en la formació d'aquests valors, no només en aquest moment d'imminència de l'esdeveniment polític que provocaria el canvi de règim a l'estat Espanyol, sinó des de feia molts anys. L'atmosfera prèvia i la mateixa proclamació de la república es viu als teatres del Paral·lel amb l'estrena de moltes peces com ara *Els Prínceps caiguts* (Talia) del polític Marcel·lí Domingo, *La ciudad d'Ángel Pestaña* (Teatre Circ Barcelonès), o el sàinet de l'infal·lible Roure *A l'arma a l'arma, fills del poble* (Espanyol), al que podríem sumar l'estrena de la revista *Les republicanes* (Apolo) i fins o tot l'obra *La República* (Còmic), el mateix sàinet *Bernat Xinxola* (Espanyol), comentat abans i encara *¡Galán! Los mártires de la República* (Apolo). El Paral·lel acompanya el moment polític des dels escenaris, però els col·laboradors de *Mirador* miraven amb fredor l'entusiasme i aplicaven la seva habitual exigència artística.

En el tema de la llengua teatral hi ha pràcticament un acord unànimе al voltant d'un límits que no s'haurien de traspasar: Domènec Guansé, per

exemple, defensa un llenguatge que reculli el *pintoresquisme*, la intencionalitat i la gràcia del llenguatge dels barris “suspectes”, però que no opti per la transcripció de vulgarismes (llenguatge brut, insults, etc.) i la grolleria que porten a terme “els nostres sainetistes. Quan el carrer apareix en una obra ha de ser per posar una nota de color, ràpida, anecdòtica i, en el fons, intranscendent. No s’accepten els codis de representació dels grups socials populars que els dramaturgs del Paral·lel malden per articular. En aquest sentit paga la pena de comentar les aparicions fugisseres en la cartellera del Paral·lel de *Maya* de Simon de Gantillón i *Gardènia*, de Josep Maria de Sagarra, ambdues ambientades al voltant de la prostitució i els baixos fons urbans però elaborades amb un llenguatge literari elevat.

Pel que fa al teatre líric català al Paral·lel *La legió d’honor* intenta seguir l’estela de *Cançó d’amor i de guerra*, dels mateixos autors, però els col·laboradors de la revista *Mirador* aspiraven a un altre tipus d’espectacle líric. D’entrada no acceptaven el desplegament d’un seguit d’elements que assimilaven el rovell de l’ou de la catalanitat a un ambient pairal o muntanyenc. És una catalanitat que ensorra les seves arrels en el segle XIX i és ben lluny de la catalanitat moderna i urbana, oberta al cosmopolitisme, que defensaven els col·laboradors de *Mirador*; en aquest sentit, per exemple, s’expressa el crític Ramon Pei. Tanmateix era un imaginari que ja havia fet forat entre les classes humils del país i que s’acompanya aquí d’un seguit de valors polítics que novament són molt ben acollits per el públic popular, com ara el fet que tant a *Cançó d’amor i de guerra* com a *La legió d’honor* la monarquia borbònica és a l’altra banda, és l’enemic que no s’esmenta explícitament però que forma part del context històric en el que s’ambienten les obres. Els herois són exemples d’idearis polítics hem de suposar majoritaris entre les classes populars catalanes, representant la divisa de la revolució francesa, llibertat, fraternitat i igualtat i d’una catalanitat que s’expressa a través de l’amor a la terra i al paisatge i a la gent de Catalunya. En aquest sentit podem ubicar altres peces com *La falç al puny* de Lluís Capdevila i Rafel Homedes, amb música de Manel Blancafort que Passarell desqualifica per la manca de consistència dramàtica en estar basada únicament en elements patriòtics que busquen exaltar els sentiments catalanistes del públic. Tot el conjunt de la temporada que el promotor Josep Llimona va

bastir de gener a juny de 1931 al Teatre Nou és tractada amb menyspreu per Jaume Passarell, que considerava que una oferta d'espectacle de tan baixa qualitat només podia tenir lloc al Paral·lel i parlava de l'avinguda com d'un "espai d'impunitat" del qual se n'aprofitarien els mateixos autors.

Queda clar, doncs, que *Mirador té*, a través dels seus col·laboradors, una voluntat ferma d'intervenció, d'eliminació d'aquesta "impunitat", d'afaiçonar, en definitiva, el Paral·lel al gust d'allò que es considera que hauria de ser l'espectacle popular. A Passarell i d'altres col·laboradors els molesta que s'usi l'adjectiu "català", per definir un teatre que es considera xaró, vulgar i estereotipat.

Josep Soler, Serafí Pitarra, seria l'origen de tots els mals, en haver construït un cos teatral català basat en emocions senzilles, un teatre sentimental, fonamentat en un imaginari romàntic, pairalista i arcaic per una banda, i per l'altra en l'humor vulgar de les seves "gatades". Joan Cortès o Carles Capdevila són molt explícits en aquest sentit. Cortès desplega un discurs molt elaborat en aquesta direcció en definir els autors troncats de la tradició catalana, Pitarra, Guimerà, Rusiñol o Iglésias, com a mediocres i proposar per al teatre nacional una política de traducció del gran repertori universal, un programa artístic que no és lluny del que realment s'acabaria aplicant dècades després.

Malgrat tot, hi ha un tipus de teatre en català que s'obre pas; parlàvem abans de *La reina ha relliscat*, però *La Gloriosa* de Miquel Poal-Aregall també esdevé un èxit. I davant l'èxit Jaume Passarell reprèn el seu argumentari que es resumeix en una sola frase: *l'èxit ha estat obtingut al Paral·lel*. Si baixem però al detall de la peça hi tornem a veure representats un seguit de valors morals i polítics presents en la tradició del Paral·lel. L'obra és curulla d'escenes que plantegen el conflicte social, per exemple a les escenes del mateix Passeig de Gràcia, on es visualitza un país segmentat en diferents classes socials amb projectes diferenciats. Tenim doncs que en un moment de greus turbulències de la Segona República triomfa a l'escena catalana una peça que recrea el moment històric de la proclamació de la Primera República. La peça s'estrena a les portes de l'aprovació de la Llei de contractes de conreu per part de la Generalitat, amb



l'oposició del govern central dretà del bienni negre, però també del partit de la Lliga representant de les classes propietàries catalanes. És evident que els dramaturgs que estrenen al Paral·lel alimenten en les seves peces la idea que cal consolidar el règim republicà, perquè no és només el sistema polític desitjat per la present generació, sinó que ha estat l'anhel de moltes generacions del poble català que les han precedit. L'obra s'acaba amb l'himne de Riego.

Les següents obres de Poal-Aregall continuen rebent una mirada molt crítica per part dels col·laboradors de *Mirador*. Però en *Les verges caigudes*, veiem altra vegada repetits unes situacions i un personatge que ens sonen familiars en el context de l'escena del Paral·lel: el comportament que cal esmenar ha estat protagonitzat per un membre de la classe benestant i qui repara els danys, és un home clarament desclassat que creu que un home val pel que fa i no pel que té. Joan Cortès, resumeix l'imaginari de la peça per denigrar-lo, *Des del frare predicador que canta les veritats als rics, passant pel noble arruïnat i sense escrúpols, als pares desnaturalitzats, carregats de diners que volen casar-hi la seva filla per l'enlluernament del títol, el minyó artista de sentiments elevats, el senyor que enganya les minyones, etcètera fins a la noia deshonrada i befada pel seu seductor, el nostre autor, com es diu vulgarment, no s'ha estat de res*. Però aquestes ratlles, tot i ser escrites des del menyspreu al gènere i a la tradició en la que s'inscriu, reconeixen el ressò d'aquests arquetipus en la platea dels teatres del Paral·lel. O sigui que el que no pot negar Cortès és que hi havia una connexió evident (i envejable?) entre el teatre de Poal-Aregall i un determinat públic popular.

Per contra *El fill de la Ninon*, de Domènec Guansé, col·laborador de *Mirador*, estrenada al Barcelonès, a tocar del Paral·lel, peça d'un innegable nivell literari superior, és prou allunyada dels valors morals i polítics de les obres dramàtiques que habitualment triomfaven al Paral·lel per fracassar a l'hora de "connectar" amb els públics majoritaris que si omplien les sales que exhibien les anteriors peces d'aquells autors tan menyspreats per els crítics de la nostra publicació. L'obra, per exemple, no comporta les habituals històries de redempció tan arrelades en la cultura popular (de fet d'origen religiós) i que els

dramaturgs del Paral·lel explotaven, sinó que acaba amb un final punitiu per aquells que s'haurien desviat del camí recte de la vida.

Per altra banda cal assenyalar els diferents tractaments que reben els autors en funció d'estrenar al teatres del Paral·lel. Per exemple el tractament que rep Gastó A. Màntua amb la seva *La morena de Coll-blanc*, un fulletó molt ben construït, que conté, però, unes derivades polítiques dignes de ser comentades, perquè posaria en qüestió el fet que al Romea hi anés a veure teatre un graó superior en l'escala social al públic habitual de l'Espanyol; en qualsevol cas hi ha un conjunt de valors polítics i morals (sobre el paper, per exemple, de l'home exemplar en relació al seu capteniment envers les dones) que és del tot compartit amb la majoria d'obres estrenades al Paral·lel. Això sí, Màntua rep un certa recompensa pel fet d'haver estat acceptat a l'empori de la catalanitat teatral (circumstància que ja havíem vist arran de l'estrena d'*Un milionari del Putxet*).

El que sembla evident és que la crisi del teatre català no afecta de la mateixa manera a "tot el teatre en català". Com hem pogut veure hi ha un seguit d'autors que se'n surten prou bé a l'hora d'encarar les demandes d'un sector prou important del públic consumidor del teatre en català.

L'aguda mirada de Sebastià Gasch, sempre molt atenta al panorama internacional, connecta la crisi del teatre català amb la crisi del teatre d'arreu per la irrupció del cinema sonor. Aquesta visió comporta deixar de mirar-se el melic i entendre que la crisi de públics pel que fa sobretot a determinats segments de l'espectacle en viu, no és exclusiva de Catalunya. Avel·lí Artís, per la seva banda, aposta decididament per el futur *industrial* del teatre català, basat en la iniciativa privada, en el qual un conjunt d'empreses sòlides haurien de ser capaces de plantejar al públic barceloní i català una oferta variada on qualsevol espectador, fos quina fos la seva preferència habitual de consum teatral, trobés aixopluc. Abomina de la política de subvencions a les empreses i empresaris per tal de configurar una determinada oferta de teatre en català més o menys *adulterada* pels diners públics, tot i reconèixer la necessitat d'un teatre nacional amb una programació de caràcter patrimonial respecte a la pròpia tradició.

En qualsevol cas Sebastià Gasch o d'Avel·lí Artís tenen molt present la necessitat d'una escena popular i més concretament encara, la necessitat d'un teatre popular català que hauria de tenir una sòlida base industrial, una ferma sortida comercial que fes l'oferta sostenible en el temps i la presència del teatre català permanent en la cartellera de Barcelona. Això sí que és una novetat respecte al pensament noucentista, que obviava en la seva ciutat ideal la presència d'una oferta d'escena popular i advocava per una oferta configurada de manera gairebé exclusiva per un teatre poètic de gran alçada literària.

Gasch no anava errat. El cinema sonor esdevé l'espectacle popular hegemònic al món a partir dels anys trenta, una preeminència que serà indiscutible durant dècades fins a la popularització de la televisió. Però, dins l'oferta de cinema, el cinema nord-americà, el seu ritme narratiu, comença a esdevenir la marca fonamental de la cultura visual occidental. La influència del cinema, el pes del cinema en el consum de l'espectacle popular, no va deixar mai de créixer des de la seva introducció a Catalunya, però la introducció del sonor li dona un impuls decisiu. Per als col·laboradors de *Mirador* el cinema és un espectacle insuperable en molts sentits: per a Rafael Tasis, l'espectacle que paga la pena en aquells moments és el cinema, perquè el cinema *és* la realitat.

Cal esmentar que les estrenes nord-americanes arribaven als millors cinemes de Barcelona amb només uns mesos de diferència respecte a l'inici de la seva explotació als Estats Units, però que a més a més, se seguia, des de la premsa generalista barcelonina l'actualitat cinematogràfica al detall. Parlem doncs d'una *fascinació* que Sagarra plasma reiteradament en les seves aparicions setmanals a la revista *Mirador*, on demostra haver seguit fil per randa, per exemple, l'evolució de les principals estrelles femenines del cinema sonor dels anys trenta.

Aquesta presència del cinema es fa evident al mateix Paral·lel i el seu entorn on unes 15 sales oferien un mínim de 16.823 butaques diàries, a uns preus molt competitius en relació als del teatres que oferien espectacles en viu. Però té sentit ampliar el zoom i parlar de la ciutat de Barcelona en la dècada que ens ocupa 1929-1939 i la conclusió que podem avançar és que Barcelona a

començaments de la dècada dels trenta del segle XX compta amb un parc de sales de cinema nombrós, en continua expansió i amb instal·lacions que es renoven i es posen al dia de manera generalitzada: la pràctica totalitat dels cinemes de la ciutat, també els cinemes de barriada, han fet el salt a l'exhibició de cinema sonor amb la instal·lació de nous equips audiovisuals. Cal tenir molt presents aquests cinemes de barriada, perquè estem parlant de potencials espectadors de l'oferta escènica popular, que ja no havien de desplaçar-se des del seu barri al Paral·lel per gaudir d'uns entreteniments atractius els caps de setmana. Uns espectadors que probablement varen deixar de sovintejar l'avinguda del Paral·lel per fer-hi incursions només ocasionals.

Hem fet el buidatge de les dades que es desprenen de l'estudi de Munsó Cabús pel que fa a la ciutat sencera de Barcelona. A mitjans dels anys trenta estaríem parlant de 154 sales i totes elles ja amb la reconversió feta a cinema sonor. Això ens dona un parc de més de 135.000 localitats, tot i que Munsó Cabús no ens pot donar dades de la capacitat d'una trentena d'aquestes sales i en conseqüència hem de presumir que aquesta xifra es queda molt curta per reflectir la realitat, i que molt probablement el nombre total estaria molt més proper a les 150.000 localitats, o bé depassaria aquesta xifra.

A tall d'exemple sobre la petjada del cinema sonor a Barcelona referim l'estrena de *La viuda alegre* d'Ernst Lubitsch (1934) amb Maurice Chevalier i Jeannette MacDonald, una versió de l'opereta de Franz Lehar estrenada el 8 de novembre de 1935. En acabar l'estrena es va celebrar una festa a la Casa del Llibre amb una conferència de Joaquim Montero sobre les operetes de Franz Lehar (els èxits de les quals ell havia viscut de primera mà al Paral·lel dues dècades abans), cançons i balls amb artistes estrangers i regals promocionals patrocinats per cases de perfum com Chanel o Bourjois i Xampany de Peralada servit a discreció. Tota la festa es va filmar i després s'oferí com a complement de la pel·lícula al mateix cinema Fèmina. És contra tot això que competia l'espectacle popular en viu a la dècada dels trenta.

Així doncs a l'oferta espectacular i d'oci del Paral·lel li sorgeix un enemic industrial fabulós que el ferirà d'una manera decisiva. Per altra banda el

seu enemic cultural, polític, enrobustirà els seus arguments amb la fixació en uns models que no només tenen l'aval d'un públic massiu arreu del món, sinó que sobretot tenen el prestigi de la seva *procedència internacional*. El cinema sonor assoleix un consens de *bon gust artístic* que tindria dimensió universal i esdevindria el patró per a tot els judicis de valor culturals i artístics.

De cara al 1936 i en mig de la tensió que es vivia en els mesos previs a l'esclat de la Guerra Civil, s'estrenen obres de teatre que tenen un contingut polític explícit en favor de la causa representada per el Front d'Esquerres. El *Mirador* posterior al 18 de juliol de 1936, però, ja no tornarà a ser mai més la revista que havia estat. A la diàspora de col·laboradors, alguns represaliats, d'altres exiliats, cal afegir, que les opinions estaran a partir d'ara fortament influïdes per la situació *ambiental*. Les prioritats canviaren i el debat teatral sobre el que ha de ser i no ser el teatre català prenia una altra dimensió.

Resumint tot allò que hem anat dient, *Mirador* té un projecte de país: els homes que als anys trenta del segle XX tornen a sentir que és a les seves mans la construcció d'un país nou, modern i avançat, emmirallat en l'Europa civilitzada, pròspera i democràtica, ara en un règim de llibertats i en un estat de dret, mantindran una actitud de menysteniment envers les manifestacions escèniques populars que a Barcelona tenien lloc sobretot en els locals d'espectacle de l'avinguda del Paral·lel.

Allò que va quedar establert ens els anys germinals del procés de conformació de la identitat catalana hauria tingut un pes fonamental per a la posteritat. Fou llavors quan es va fer una tria, una selecció severa, sobre el mosaic de representacions culturals del poble català. És cert que el procés provenia del segle XIX, però s'acabaria de relligar a l'empara de la potència institucionalitzadora del projecte noucentista, i aquesta selecció no hauria encabit bona part de les noves formes d'expressió de la cultura de masses, l'existència de les quals era, per altra banda, consubstancial al desenvolupament de la societat contemporània catalana. Efectivament com assegura, Joan-Lluís Marfany la cultura catalana es codifica en temps del modernisme al voltant de valors que *aspiren o pertanyen* a l'excel·lència, i aquesta marca original

inhabilita els seus principals creadors a generar obres per a majories (allò que Marfany anomena subcultura, o Umberto Eco *mass-cult*). Tanmateix la demanda hi és, per primera vegada hi ha un segment social popular que s'aboca al consum de producció cultural, i aquest territori seria ocupat durant la darrera dècada i bona part de les dues primeres dècades del segle XX per una oferta concebuda en castellà, importada o generada al mateix país; el primer Paral·lel és expressió d'això. Aquesta *marca original* de la producció escènica del Paral·lel hauria configurat una percepció negativa per part de les elits culturals catalanes que es perpetuaria durant dècades: la mera localització d'un espectacle al Paral·lel en modula la percepció del crític o periodista que en comenta les seves qualitats, *Deu ésser l'ambient. Cosa que cau allà, cosa que s'embruta. D'aquest fet es podria deduir una teoria. Que el to del teatre es una conseqüència del lloc on es troba enclavat*, aquestes paraules de Passarell referides al Paral·lel resumeixen, en bona mesura, una determinada actitud que hem volgut documentar.

Però l'oferta del Paral·lel va evolucionar durant el període que hem estudiat i en aquesta evolució ens sembla haver demostrat que paulatinament es dirigeix envers una major atenció cap al públic que mai deixa de ser popular, però que se situa més aviat en la menestralia, gent amb ofici i un cert poder adquisitiu, que permetria el desenvolupament de la indústria de l'espectacle. Efectivament el Paral·lel construeix ciutadania i construeix país, i segurament les investigacions més recents de José Luis Oyón, no són esmena, sinó un complement a algunes de les línies apuntades: aquesta articulació de ciutat i de ciutadania s'hauria fet en base a un públic popular constituït per gent d'ofici, menestralia, i obrers qualificats i fins i tot el petit botiguer. Hem demostrat en molts dels espectacles analitzats el pes que es confereix a valors com el treball, l'honradesa en els negocis i també la solidaritat. Els protagonistes d'aquestes escenificacions tenen una inequívoca voluntat democràtica i catalanista, que té en la consecució, o quan és el cas en la consolidació, de la república, i en l'establiment d'un marc polític d'autogovern per a Catalunya, el principal anhel dels seus protagonistes. En aquest sentit però es tracta d'herois que rebutgen la violència política per assolir els seus objectius, i són partidaris, en la seva majoria, del respecte per la propietat.

*Mirador* té, a través dels seus col·laboradors, una voluntat ferma d'intervenció, d'afaiçonar, en definitiva, el Paral·lel al gust d'allò que es considera que hauria de ser l'espectacle popular. Perquè molesta que s'usi l'adjectiu "català", per definir un espectacle que es considera xaró, vulgar, estereotipat. Allò que és "català" hauria d'anar aparellat a un tipus de producció determinada o amb uns determinats nivells de qualitat. El cuplet, per exemple, no és considerat un producte cultural català, sinó una importació que va fer fortuna. La catalanització del cuplet hauria estat superficial, "un polsim de catalanisme", perquè és clar que una forma escènica tan popular no podria ser mai, evidentment, genuïna del país.

Potser podríem anar més enllà i afirmar que hi ha una resistència a acceptar el fet que hi ha un públic català, i *catalanoparlant*, que se situa per sota d'allò que tots aquests periodistes entén per la frontera del bon gust. Per això cal "aïllar-lo" (*No va traspasar les muralles del Paral·lel perquè són més altes que les de la Xina. El Paral·lel és un lloc aïllat de la resta del món*, escriu Passarell sobre un actor del Paral·lel), considerant-lo una excepcionalitat, una raresa que cal delimitar i separar de la resta de l'escena que s'ofereix a la ciutat de Barcelona. Es contempla l'ocàs de la fórmula Santpere, per exemple, com una conseqüència de la seva vulgaritat, sense tenir present, per exemple, el que significava per a l'espectacle en viu popular la competència de l'extraordinària implantació del cinema sonor. A Santpere se li demana qualitat interpretativa, i alçada literària en els textos triats, sense tenir present que les seves formes d'actuar li havien permès mantenir una companyia professional durant dècades. Però la teatralitat del Paral·lel, representada per les opcions interpretatives de Santpere pel que fa a la comicitat, s'enfonsa en la tradició escènica popular catalana i occidental, no és un *cos estrany* en la cultura catalana de la representació, sinó que, evidentment, en forma part.

No agrada a la intel·lectualitat catalana representada per *Mirador* que el que s'entén per "subproductes teatrals d'escàs o nul valor literari", concebuts per agradar al públic que habitualment omplia les sales teatrals del Paral·lel, assoleixin el seu objectiu, aconseguixin aquest favor majoritari del públic, i ho facin emprant la llengua catalana. Tanmateix els autors del Paral·lel, connecten

Barcelona amb un aspecte de la modernitat tradicionalment menystingut a Catalunya com a fenomen sociològic i històric, poc estudiat i valorat com a conformador de la realitat cultural catalana, però que resulta fonamental per interpretar d'una manera completa la “fotografia” de les quatre primeres dècades del segle XX d'aquest país, la cultura de masses.

Són autors que vehiculen en les seves obres la petja d'uns determinats valors morals i polítics presents en les classes populars catalanes i no podem oblidar la seva contribució a la normalització de la presència del català als escenaris. El Paral·lel va fer una aportació impagable a la llengua catalana, i, cal recordar-ho, en moments, com ara la dècada dels anys vint del segle passat, especialment hostils envers a les manifestacions de catalanitat. Certament amb una llengua impura, hereva del “català que ara és parla”, defensat per Pitarra dècades abans, però, al capdavant un vehicle de comunicació que despertava l'empatia de les platees del Paral·lel. Un públic popular massiu, acostumat a viure en una diglòssia gairebé perfecte que deixava el català arraconat a l'esfera de la vida privada, va tenir l'oportunitat d'accedir a un consum cultural en la seva pròpia llengua, i aquesta és una valuosíssima aportació d'una part de l'oferta escènica del Paral·lel que ha estat, no ja menystinguda, sinó obviada per els estudis acadèmics catalans. Un fet que no el podem entendre sinó és a partir de la desconsideració històrica que els corrents hegemònics de la cultura catalana han observat envers tot allò que provenia de l'avinguda de l'espectacle per excel·lència de Barcelona. Aquesta actitud *històrica* de les elits culturals catalanes envers la producció escènica popular que tenia la seva seu al Paral·lel, no és aliena al conjunt de respostes que podem començar a articular a la pregunta que ens fèiem a l'iniciar aquest estudi, *Perquè no en sabíem res?*





## **5. Fonts i bibliografia**



## Fonts

### Relació d'obres escèniques comentades a l'estudi

(ordre alfabètic per títol)

- *A l'arma a l'arma, fills del poble!* Estrena Teatre Espanyol 1/9/1930. Alfons Roure (sense dades de publicació).
- *Amàlia. La novel·la d'una cambrera de cafè: tragicomèdia barcelonina de la vida de la gent de vici, dividida en tres actes i quatre quadres.* Estrena Teatre Nou 19/4/1919. Josep Amich i Bert, Amichatis. Barcelona: S. Bonavia, 1919 (*La Escena Catalana*, núm. 33).
- *¡Arriba el telón! – Ya està arriba el telón. Apropósito en un acto y seis cuadros.* Estrena Teatre Nou 20/9/1913. Joaquín Montero, música del maestro José Parera. Barcelona: Imprenta-Ediciones Artís & Co. – Balmes, 54, 1913.
- *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu, Tragicomèdia popular catalana en tres actes i un epíleg (sis quadres).* Estrena Teatre Espanyol 15/4/1922. Josep Amich i Bert (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Mantua). Barcelona: Salvador Bonavia llibreter, 1924, quarta edició.
- *Bernat Xinxola.* Estrena Teatre Espanyol 11/3/1931. Alfons Roure. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1931 (*La Escena Catalana*, Any XIV, segona època, núm. 337).
- *Cançó d'amor i de guerra.* Estrena Teatre Nou 16/4/1926. Lluís Capdevila i Víctor Mora. Barcelona: Llibreria Millà, 1934 (*Catalunya Teatral*, núm 61, Any III, 15/9/1934).
- *Charivari.* Estrena Teatre Nou 7/9/1927. Josep Maria de Sagarra, Música Rafael Martínez Valls, Jose Padilla, Vicenç Quirós, J. Demón (sense dades de publicació).
- *Chófer al Palace.* Estrena Principal Palace 30/4/1920. Ferran Bayés (productor).
- *Clavé. Narració popular, anecdòtica, de la vida d'un gran ciutadà, en quatre actes, dividits en dotze quadros.* Estrena Teatre Español

- 19/5/1923. Joaquim Montero. Barcelona: S. Bonavia, 1923 (*La Escena Catalana* núm. 130).
- *Deauville, port de París. Comèdia – vodevil líric en 3 actes, dividits en 8 quadros.* Estrena Teatre Espanyol 25/11/1932. Gastón A. Màntua. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1932 (*La Escena Catalana*, Any XV, Segona època, 17/12/1932 núm. 370).
  - *Dolora. Poema dramàtic en un acte.* Estrena Teatre Circ Espanyol 7/10/1903. Felip Cortiella. Barcelona: Imp. J. Ortega, 1904.
  - *El Papitu Santpere. Setmanari satíric. Grimegia, Alegria, Actualitat, Sonoritat, Llibertat, Igualtat i Fraternitat.* Estrena Teatre Espanyol 22/12/1932. Joaquim Montero, planes musicals dels mestres Duran, Alemany, Mas, Pou, Quirós, Torrents i Viladomat. Barcelona: S. Bonavia, 1933 (*La Escena Catalana*, núm. 371).
  - *El cristo moderno. Drama moral y filosófico en cinco actos.* Estrena Teatre de la Princesa de València 7/12/1904; Apolo 1915. José Fola Igúrbide. Barcelona: Felix Costa Impresor, 1916. Biblioteca “Teatro Mundial”.
  - *El fill de la Ninon. Drama en tres actes.* Estrena Teatre Circ Barcelonès 25/9/1934. Domènec Guansé. Barcelona: El nostre teatre, 1934 (*El nostre teatre*, ANY I núm. 9, 1/7/1934)
  - *El morenet. Drama en tres actes.* Estrena Teatre Apolo 6/12/1905. Felip Cortiella. Barcelona: Impr. De J. Ortega, 1905.
  - *El pan de piedra (El carbón).* Estrena Teatre Apolo 15/11/1913. José Fola Igúrbide. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Félix Costa, 1912.
  - *Els artistes de la vida. Drama en tres actes i un pròleg.* Estrena Teatre Lope de Vega 23/4/1900. Felip Cortiella i Ferrer. Barcelona, 1898.
  - *Els prínceps caiguts.* Estrena Teatre Talia, 1930. Marcel·lí Domingo. (sense dades edició).
  - *Emilio Zola o El poder del genio.* Estrena Teatre Circ Barcelonès 12/4/1903. José Fola Igúrbide. Castelló: Imp. y Lib. Moderna de Santiago Soler, 1904.

- *Follies de mitjanit*. Estrena al Paral·lel Teatre Circ Barcelonès 6/12/1933. Robert Vicente i Josep Maria Cardona (sense dades edició).
- *Gardènia*. Estrena Teatre Talia 19/4/1930. Josep Maria Sagarra. València: Edicions 3i4 i Institut d'Estudis Catalans, 2012.
- *Giordano Bruno*. Estrena 19/10/1912. José Fola Igúbide. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Félix Costa, 1912.
- *Harry Fleming Folies*. Estrena abril 1931. Harry Fleming (sense dades edició).
- *Kiss-me. Revista en dos actos y 37 cuadros*. Estrena al Teatre Còmic, 19/5/1925. Amichatis i Manuel Sugrañes. Barcelona: Publicacions Ràfols, Biblioteca Teatral, 8 (s.d.).
- *Kosmópolis. Magazine de l'Olympia 1928*. Estrena Teatre Circ Olympia 3/5/1928. Amichatis i Castells. Barcelona, 1928.
- *L'Àliga Roja*. Estrena Teatre Apolo 12/4/1932. Víctor Mora. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1932.
- *L'assassinat del carrer 42. Obra en un pòrtic, sis actes i una conferència telefònica, dividida en dues parts i un sol intermedi*. Estrena Teatre Apolo 25/10/1934. Josep Amich i Bert "Amichatis" i Gaston A. Màntua. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1934.
- *L'auca de la cupletista*. Estrena Teatre Nou 14/12/1919. Manuel Fontdevila i Lluís Capdevila. Barcelona: S. Bonavia, 1920 (*La Escena Catalana*, núm. 51).
- *L'auca del senyor Esteve*. Estrena Teatre Victòria 12/5/1917. Santiago Rusiñol. Barcelona: Edicions 62, 2010.
- *L'hora blava del districte V. Revista vaudevillesca barcelonina amb un acte dividit en un proleg i cinc quadres*. Teatre Nou 13/11/1920. Amichatis i Manuel Fontdevila. Barcelona: Cortel, 1920?
- *La trata de blanques. drama realista en 1 proleg i 3 actes, dividit en 7 quadres*. Estrena Teatre Espanyol 7/5/1921. Bonice Charance, traducció i adaptació catalana d'Amichatis. Barcelona: S. Bonavia, 1924 (*La Escena Catalana*, núm. 153).

- *La ben plantada*. Estrena Teatre Català Romea 27/10/1933. Gastón A. Màntua. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1933 (*La Escena Catalana*, núm. 386).
- *La Borda. La vida de una dona de la Rambla. Pel·licola parlada, realista, en tres sèries i tretze episodis*. Estrena al Teatre Nou 3 d'abril de 1920. Joaquim Montero i Josep Amich i Bert, Amichatis. Barcelona: S. Bonavia, 1920 (*La Escena Catalana* núm. 54).
- *La campana de Gràcia o el fill de la Marieta*. Estrena Teatre Espanyol 7/6/1924. Josep Amich i Bert (Amichatis) i Gastó A. Màntua (Mantua), Barcelona: S. Bonavia, 1924 (*La Escena Catalana*, núm. 155).
- *La falç al puny. Obra lírica en dos actes i quatre quadros*. Estrena febrer de 1931 Teatre Nou. Rafel Homedes Mundo i Lluís Capdevila. Barcelona: Llibreria Vilella, 1931.
- *La Gloriosa. Barcelona isabelina i revolucionària, Obra d'ambient popular vuitcentista en deu quadres distribuïts en tres actes i un epíleg*. Estrena Teatre Apolo 31/3/1934. Miquel Poal-Aregall. Barcelona: Llibreria Millà, 1934 (*Catalunya Teatral*, num. 54, 1/6/1934).
- *La jornada legal o el triunfo de las 8 horas*. Estrena Teatre Nou novembre de 1901. Gonzalo Jover Hernández. Barcelona: Imp. Joaquim Soler, 190?
- *La Legió d'Honor, Obra lírica en dos actes el segon dividit en dos quadros i un monòleg*. Estrena Teatre Nou 26/2/1930. Lluís Capdevila i Víctor Mora, música Rafael Martínez Valls. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1930 (*La Escena Catalana*, 3/5/1930, Any XIII, segona època, núm. 315).
- *La monja enterrada en vida, o Secrets d'aquell convent*. Estrena Teatre Odeón 6/3/1887. Jaume Piquet. Barcelona: Adesiara, 2014.
- *La morena de Coll-blanc*. Estrena Teatre Romea 17/2/1931. Gastón A. Màntua. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1931 (*La Escena Catalana*, num. 349).
- *La Reina ha relligat. Pel·lícula, vivent i sonora en tres actes i vuit quadros*. Estrena Teatre Espanyol 28/1/1932. Alfons Roure, música del mestre Josep Maria Torrens. s.l: sn, 193?

- *La taverna dels valents. Comèdia popular en cinc actes el quart dividit en dos quadros.* Estrena Teatre Apolo 22/9/1934. Miquel Poal-Aregall. Barcelona: Llibreria Millà, 1934 (*Catalunya teatral*, ANY III núm. 63, 15/10/1934).
- *Les dones de tothom. Tragicomèdia en tres actes.* Estrena Teatre Nou 8/11/1918. Amichatis. Barcelona: S. Bonavia, 1918 (*La Escena Catalana* núm. 22).
- *Les dones del Music-Hall.* Estrena Teatre Nou 14/5/1920. Manuel Fontdevila i Lluís Capdevila. Barcelona: S. Bonavia, 1920 (*La Escena Catalana*, núm. 57).
- *Les verges caigudes. Obra en tres actes dividida en set quadros.* Estrenada al Teatre Apolo 15/12/1934. Miquel Poal-Aregall. Barcelona: Llibreria Millà, 1935 (*Catalunya teatral*, ANY IV núm. 68, 1/1/1935).
- *Los arlequines de seda y oro. Drama en cinco actos.* Estrena Teatre Apolo 18/1/1919. Josep Amich i Bert, Amichatis. Barcelona: Salvador Bonavia, librero, 1919.
- *Los dos pilletes. Melodrama en dos partes y ocho cuadros.* Estrena Teatre Novetats 18/11/1897. Pierre Decourcelle, adaptació espanyola por Juan B. Enseñat. Barcelona: establecimiento tipogràfico de Félix Costa, 1913.
- *Madrid, Barcelona y Valencia. Juguete cómico trilingüe.* Estrena Teatre Circo Español 6/10/1900. Joaquín Montero. Barcelona: Imprenta-Manuel Tasis – Talleres 6, 8 y 10, Barcelona, 1900.
- *Magdalena la mujer adúltera.* Estrena Teatro Circo Espanyol 23/6/1904 (? Documentat LVG). Emilio Graells y Soler. Barcelona: Félix Costa Impresor, 1915.
- *Monterograff 1. Revista cinematogràfica en un acto, dividida en: Prefacio, dos cuadros, dos películas y entreacto de varietés.* Estrena Teatre Soriano 23/10/1914. Joaquín Montero, música del maestro Montserrat Ayarbe. Barcelona: Imprenta Bonavia y Durán – Boqueria, 20. Barcelona, 1914.
- *Monterograff 2. Revista cinematogràfica cómico - lírica - satírica, en un acto, dividida en cuatro cuadros y tres películas.* Estrena Teatre Soriano



- 19/11/1914. Joaquín Montero música del maestro Montserrat Ayarbe. Barcelona: Imprenta Bonavia y Durán – Boqueria, 20, 1914.
- *Ni viuda, ni fadrina, ni casada. Comèdia vodevilesca en tres actes.* Estrena Teatre Nou 19/9/1919. Josep Amich i Bert, Amichatis. Barcelona: S. Bonavia, 1919 (*Escena Catalana*, núm. 43).
  - *Per Catalunya, Colecció de postal catalana amb anècdotes intercaladas divididas en 3 quadres.* Estrena Teatre Romea 1921. Joaquim Montero, música del mestre Perez Martinez. Manuscrit inèdit dipositat al MAE (Barcelona).
  - *Perquè demà surti el sol. Boutade dramàtica en tres actes.* Estrena Teatre Poliorama 14/5/1935. Àngel Ferran. Manuscrit inèdit dipositat a la Biblioteca de Catalunya. Ms 5616. Col·lecció Teatral Jaume Rull i Jové.
  - *Que és gran Barcelona!*. Estrena Teatre Còmic 8/7/1922. Manuel Fernández. Barcelona: Ràfols, 1922.
  - *Salomé.* Estrena Teatre del Foment de Sant Andreu 10/10/1910. Oscar Wilde. Cia. Elena Jordi (sense dades edició).
  - *Wake up and Dream.* Estrena Palau de Projeccions del recinte firal de Montjuïc 28/5/1930. Charles B. Cochran, John Hastings Turner, música de Cole Porter. Cia. Charles B. Cochran (sense dades edició).

### **Arxius i centres de documentació consultats**

Arxiu particular d'Emili Gasch

Arxiu Municipal Admistratiu de Barcelona

Biblioteca de Catalunya

Filmoteca de la Generalitat de Catalunya

Filmoteca Nacional de España

Biblioteca Nacional de España

Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre

Arxiu del Govern Civil de Barcelona

## **Relació de fonts hemerogràfiques**

### **Capçaleres de diaris**

*ABC*

*El Diluvio*

*Heraldo de Madrid*

*L'Esquetlla de la Torratxa*

*La Publicitat*

*La Vanguardia*

*La Veu de Catalunya*

### **Revistes**

*Color*

*Escena Catalana*

*El Teatre Català*

*Joventut*

*L'Avenç*

*La Noche*

*Mirador*

*Papitu*

*De tots colors*

### **Enllaços**

Pàg. 75. *Jo vull ser miss*. Web de Catalunya Ràdio. El Paral·lel 1894-1939

<http://www.ccma.cat/catràdio/alcarta/el-paral·lel-1894-1939/jo-vull-ser-miss/audio/677918/> (enllaç consultat 10/7/2016)

Pàg. 76. *Alça Quima*. Web de Catalunya Ràdio. El Paral·lel 1894-1939

<http://www.ccma.cat/catràdio/alcarta/el-paral·lel-1894-1939/alca-quima/audio/678165/> (enllaç consultat 10/7/2016)

Pàg. 164. Observatorio de Espacios escénicos

<http://espaciosescenicos.org/> (enllaç consultat 23/4/2017)

Pàg. 164. Observatorio de Espacios escénicos cartografía teatral de Barcelona  
<http://espaciosescenicos.org/filter/cartografia/Cartografia-teatral-de-Barcelona>  
(enllaç consultat 23/4/2017).

Pàg. 168. Observatorio de Espacios escénicos cartografía teatral del Paral·lel  
<http://espaciosescenicos.org/filter/cartografia/Cartografia-Teatral-de-Barcelona-Paral-lel> (enllaç consultat el 30/4/2017)

Pàg. 182. Sifilicomi de la Magdalena

*Gimbernat: revista catalana d'història de la medicina i de la ciència*. Vol. 58 (2012) <http://www.raco.cat/index.php/Gimbernat/index>, (enllaç consultat 23/4/2017) podeu consultar l'article en format pdf a <http://www.raco.cat/index.php/Gimbernat/article/viewFile/308140/398132>, p. 167 (enllaç consultat 23/4/2017).

Pàg. 250 *El senyor Ramon emapita les criades*

*Cantut. Cançons i músiques dels avis*.  
<http://www.cantut.cat/canconer/cerca/item/314-el-senyor-ramon>. (enllaç consultat 25/4/2017)

Pàg. 256 i 300 Genealogia cançó *Baixant de la Font del Gat*. *Cantut. Cançons i músiques dels avis*.

<http://www.cantut.cat/canconer/cerca/item/313-la-marieta-de-l-ull-viu>. (enllaç consultat 25/4/2017).

Pàg. 298 i 506 Cens municipal, població de la ciutat de Barcelona 1900-2014

<http://www.bcn.cat/estadistica/catala/dades/anuari/cap02/C020101.htm> (enllaç consultat 25/4/2017).

Pàg. 306. *Les Caramelles*

<http://www.ccma.cat/catradiio/alacarta/el-parallel-1894-1939/les-caramelles/audio/677929/>. (enllaç consultat 25/4/2017).

Pàg. 314. *Jornada Eugeni d'Ors. Potència i resistència*. de l'IEC  
<http://www.lletrescatalanes.cat/ca/homenatges-i-commemoracions-c/item/897-jornada-eugeni-d-ors-potencia-i-resistencia> (enllaç consultat 25/4/2017).

Pàg. 392. Charles B. Cochran. Victoria & Albert Museum  
<http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/theatrical-revue/> (enllaç consultat el 25/4/2017).

Pàg. 410. Enric Gallén, “Sobre la literatura dramàtica catalana i el seu suport social”

<http://www.nuvol.com/opinio/literatura-dramatica-catalana-i-suport-social/>

(enllaç consultat el 3/5/2017).

Pàg. 424-425 Alessandro Portelli “Osservazioni sulla storia orale”

<http://aisoitalia.org/wp-content/uploads/2014/04/Alessandro-Portelli-Storia-orale-un-lavoro-di-relazione.pdf> (enllaç consultat 25/4/2017)

Pàg. 489 Sobre la figura de Henri-René Lenormand vegeu un extens article a

<http://margaritaxirgu.es/vivencia3/107lenorm/107lenorm.htm> (enllaç consultat el 26/4/2017)

## Bibliografia

- ALBERTÍ, Xavier; MOLNER Eduard (comissaris). *El Paral·lel 1894-1939*. Barcelona: CCCB i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2012.
- AISA, Ferran. *Les avantguardes. Surrealisme i revolució*. Barcelona: Base, 2008.
- ALBERCH i FIGUERAS, Ramon (dir.). *Els barris de Barcelona* (vol. II). Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, 1997-2000.
- ALTARES, Pedro. “Aproximación a las llamadas revistas musicales”. *Cuadernos para el diálogo*, juny 1966, pàg. 14-16.
- AMICH i BERT, Josep “Amichatis”. *El teatre popular realista*. Lleida: Impr. Joventut, ca.1918.
- ARÉVALO i CORTÉS, Just. *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- ARRANZ, Artur. *La sarsuela a Catalunya*. Barcelona, 2009.
- ARTÍS TOMÀS, Andreu Avel·lí, *Sempronio. Del “Mirador” estant*. Barcelona: Destino, 1987.
- AVIÑOÀ, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.
- BADENAS, Miquel. *El paralelo. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*. Barcelona: Amarantos, 1993.
- BADOSA, Cristina. *Josep Pla. Biografía del solitari*. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- BALCELLS, Albert. *El pistolerisme (1917-1923)*. Barcelona: Pòrtic, 2009.
- BARRAJÓN, Jesús María. “El retorno de Cristo y el teatro de José Fola Igúrbide”. *Castilla. Estudios de literatura*, núm. 23, 1998.
- BARREIRO, Xavier. *Raquel Meller*. Col·lecció “Gent Nostra”, núm. 65, Barcelona: Nou Art Thor, 1988.
- BARZUN, Jacques. *Del amanecer a la decadencia: Quinientos años de vida cultural en Occidente*. Madrid: Taurus, 2001.
- BATLLE, Carles. *Adrià Gual (1891-1902): Per un teatre simbolista*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001.

- BATLLE I GORDÓ, Ramon. *Quinze anys de teatre català*. Barcelona: Institut del Teatre, 1984.
- BELDA, Joaquín. *La coquito*. Pamplona, Madrid: I. Peralta Ediciones, 1978.
- BELLMUNT, Domènec de. *La Barcelona pecadora*. Barcelona: Acontravent, 2009.
- BEMBO, Max. *Las mala vida en Barcelona*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1912.
- BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur le signification du comique*. París: PUF, 1899 (reedició de 1940).
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- BLADÉ DESUMVILA, Artur. *El senyor Moragas, "Moraguetes"*. Tarragona: Cossetània Edicions, 2009.
- BLADÉ DESUMVILA, Artur. *Francesc Pujols per ell mateix*. Barcelona: Brau Edicions, 2006.
- BLOM, Philipp. *Años de vértigo: cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- BLOM, Philipp. *La fractura: Vida y cultura en occidente, 1918-1938*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- BOHIGAS TARRAGÓ, P. *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*. Barcelona: Diputació de Barcelona-Instituto del teatro, 1946.
- BORDIEU, Pierre. *La dominació masculina*. Barcelona: Edicions 62, 2000.
- CABAÑAS GUEVARA, Luis. *Biografía del Paralelo*. Barcelona: Memphis, 1945.
- CABAÑAS GUEVARA, Luis. *Cuarenta años de Barcelona*. Barcelona: Memphis, 1944.
- CALVO ROY, Antonio. *Odón de Buen: toda una vida*. Saragossa: Ediciones 94, 2014.
- CAPDEVILA, Lluís. *L'alba dels primers camins*. Andorra la Vella: Editorial Andorra, 1968.
- CAPDEVILA, Lluís. *De la Rambla a la presó*. Barcelona: Edicions la paraula viva, 1975.

- CAPDEVILA, Lluís. *Història de la meua vida i dels meus fantasmes. La República, el Periodisme, el Teatre*. Barcelona: Cossetània edicions (memòria del segle XX, 20), 2012.
- CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*. Barcelona: Institut del Teatre (Diputació de Barcelona), 1999.
- CASALS Josep. *Afinidades vienasas*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- CASASSAS YMBERT, Jordi. *La fàbrica de les idees*. Catarroja: Editorial Afers, 2009.
- CASASSAS YMBERT, Jordi. *La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Textos*. Barcelona: Anthropos, 1983.
- CASTELLANOS, Jordi. "L'atracció literària del barri xino". *Avenç*, núm. 306, octubre 2005, pàg. 24-28.
- CASTELLS, Francesc; CASTELLS, Joan. "Pròleg". A: Juli Vallmitjana, *Teatre de gitanos i de baixos fons*. Barcelona: Edicions 62, 1976.
- CERDÀ, Ildefons. *Teoría de la construcción de las ciudades. Cerdà y Barcelona* (vol. I). Madrid: Ministerio para las Administraciones Públicas, Ajuntament de Barcelona, 1991.
- CHARLE, Christophe. *Théâtres en capitales, naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. París: Éditions Albin Michel, 2008.
- CHARLE, Christophe. *La dérégulation culturelle*. París: Puf, 2015.
- CONNELLY ULLMAN, Joan. *La Semana Trágica. Estudio sobre las causas socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*. Barcelona: Ariel, 1972.
- COMADIRA, Narcís. *Forma i prejudici. Papers sobre el Noucentisme*. Barcelona: Empúries, 2006.
- COMAS, Jaume. "La solidaritat artística del Sindicat d'autors dramàtics catalans". *Avenç*, núm. 339, octubre 2008.
- COMAS, Jaume. *El teatre català durant el primer terç del segle XX. El teatre professional a Catalunya (1898-1914)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.

- CORTÈS, Just. “Francesc Madrid: vida, periodisme i literatura”. Posfaci a Francesc Madrid, *Sang a les drassanes*. Barcelona: Acontravent, 2010.
- CORTIELLA FERRER, Felip. *El Teatro y el arte dramático de nuestro tiempo. Conferencia leída en una velada celebrada en el Teatro Lara el 9 de enero de 1904*. Barcelona: Imp. J. Ortega, 1904.
- CUITO, Amadeu; HURTADO, Víctor. “Un catalanista partidari del pacte”. A: Amadeu Hurtado, *Abans del sis d’octubre*. Barcelona: Quaderns Crema, 2008.
- CULLA I CLARÀ, Joan B. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*. Barcelona: Curial, 1986.
- CUNILL Canals, Josep. *Elena Jordi. Una reina berguedana a la cort del Paral·lel*. Berga: Centre d’Estudis Musicals del Berguedà L’Espill, 1999.
- CUNILL Canals, Josep. *Gran Teatro Español (1892-1935)*. Barcelona: Fundació Imprimatur-Ajuntament de Barcelona, 2011.
- CURET, Francesc. *Història del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.
- DALMAU, Antonio R. *Tipos Populares de Barcelona. Siglos XIX-XX*. Barcelona, 1945.
- DIVERSOS AUTORS. *Diccionari d’Història de Catalunya*. Jesús Mestre i Campí (dir.), Barcelona: Edicions 62, 1992.
- DIVERSOS AUTORS. *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del modernisme a la Guerra Civil*. Estudi introductor i edició a cura de Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert. Barcelona: Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 2011.
- DIVERSOS AUTORS. *The Cambridge Guide to World Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- DOUGHERTY, Dru Dou; VILCHES DE FRUTOS, Maria Francisca. *La escena madrileña entre 1918 y 1926*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- DOUGHERTY, Dru Dou; VILCHES DE FRUTOS, Maria Francisca. *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*. Madrid: Fundamentos, 1997
- ESPÍN TEMPLADO, Maria Pilar. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños / Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, 1995.



- FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona: Editorial Millà, 1978.
- FÀBREGAS, Xavier. *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62, 1969.
- FÀBREGAS, Xavier. *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972.
- FÀBREGAS, Xavier. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial edicions, 1975.
- FEYDEAU, Georges. *Théâtre complet*. A cura d'Henry Gidel. París: Bordas, 1988.
- FERRER, Miquel. "Amadeu Hurtado i el seu temps". *La Nova Revista*, 1956.
- FERRER GIMENO, Francisca. *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XX*. València: Universitat de València. Servei de Publicacions, 2008.
- FOCAULT, Michel. *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. París: Editions Gallimard, 1966.
- FOGUET I BOREU, Francesc. *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. Barcelona: PAMSA, 1999.
- FOGUET I BOREU, Francesc. "Mirador teatral, una modernitat europea (1929-1936)". A: Ramon Panyella (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida: Punctum, 2010, pàg. 155-170.
- FOGUET I BOREU, Francesc. *Teatre, guerra i revolució. Barcelona 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005.
- FONTANA, Josep. *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*. Barcelona: Ariel, 1983.
- FORTH, Christopher E., "Neurasthenia and Manhood in fin-de-siècle France". A: M. Gijswijt Hofstra i Roy Porter, eds., *Cultures of Neurasthenia, From beard to the First World War*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 2001.
- GABRIEL, Pere. "Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona 1890-1920". A: J. L. García Delgado (dir.). *Las ciudades en la modernización de España*. Madrid: Siglo XXI, 1992, pàg. 61-94.

- GABRIEL, Pere. "La Barcelona obrera y proletaria". A: Alejandro Sánchez (dir.). *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Madrid: Alianza editorial, 1994, pàg. 88-107.
- GABRIEL, Pere. "Introducció: Transicions i canvi de segle". A: Pere Gabriel (dir.). *Història de la cultura catalana* (vol. VI). *El modernisme 1890-1906*. Barcelona: Edicions 62, 1995, pàg. 35-80.
- GABRIEL, Pere. "Sous i cost de la vida a Catalunya a l'entorn dels anys de la Primera Guerra Mundial". *Recerques: Història, economia i cultura*, núm. 20, 1988, pàg. 61-91.
- GABRIEL, Pere. (dir.). *Història de la cultura catalana* (vol.VIII). *Primeres avantguardes*. Barcelona: Edicions 62, 1997.
- GALLÉN, Enric. "La vida teatral fins la Primera Guerra Mundial" (vol. VIII). A: Riquer; Comas; Molas: *Història de la Literatura Catalana*. Barcelona: Ariel, 1986.
- GALLÉN, Enric, "Sobre la literatura dramàtica catalana i el seu suport social", conferència llegida al Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca, 24/10/2014. Podeu llegir-la al següent enllaç <http://www.nuvol.com/opinio/literatura-dramatica-catalana-i-suport-social/> (enllaç consultat el 3/5/2017).
- GALLÉN MIRET, Enric. "Teatro y sociedad en la Barcelona modernista". Dins: Salatin, Serge. Ricci, Evelyne. Salgues, Marie. (Editors). *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*. 1 ed. Madrid: Editorial Fundamentos; 2005. p. 251-279.
- GARCIA PAVÓN, F. *Teatro social en España*. Madrid: Taurus, 1962.
- GASCH, Sebastià. *Barcelona de nit*. Barcelona: Parsifal edicions, 1997.
- GASCH, Sebastià. *El Molino*. Barcelona: Dopesa, 1972.
- GASCH, Sebastià. *La historia del music-hall: de Nicolet y Edith Piaff al Twist*. Barcelona: GP. 1962.
- GENET, Jean. *Journal du voleur*. París: Gallimard, 1949.
- GIDEL, Henry. *Le Théâtre de Feydeau*. París: Klincksieck, 1979.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Raquel Meller*. Madrid: Reino de Cordelia, 2009.
- GÓMEZ NAVARRO, José Luis. *El régimen de Primo de Rivera*. Madrid: Cátedra, 1991.
- GÓNZALEZ LÓPEZ, Palmira. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1987.

- GRAMSCI, Antonio. *Antología*. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 2006.
- GUANSÉ, Domènec. *Abans d'ara*. Barcelona: Aymà, S.A. Editora, 1966.
- GUANSÉ, Domènec. *De Maragall a l'exili. Assaigs de crítica literària*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1994.
- GUEREÑA, Jean-Louis. *La prostitución en la España contemporánea*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia. SA, 2003.
- HINTERHAUSER, Hans. *Fin de siglo, figuras y mitos*. Madrid: Taurus, 1980.
- HUERTAS, Josep Maria; GELI, Carles. *Mirador, la Catalunya impossible*. Barcelona: Pòrtic, 2000.
- HURTADO, Amadeu. *Abans del sis d'octubre*. Barcelona: Quaderns Crema, 2008.
- LAPLANA, Josep C. *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
- HURTADO, Amadeu. *Quaranta anys d'advocat. Història del meu temps*. Barcelona: Ariel, 1967.
- La Biblia. Evangeli de Lluc*. "Paràbola del fill pròdig". Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, Lluc, 15: 11-32.
- LÓPEZ AHUMADA, José Eduardo. "Orígenes y formación del derecho al descanso semanal". A: *Anuario de la Facultad de Derecho*, pàg. 58-89. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2003.
- LLADÓ I VILASECA, Jordi. *Ramon Vinyes i el teatre (1904-1939)*. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i Vila. Departament de Filologia Catalana. Facultat de Filosofia i Lletres. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
- LLURBA, Rossend. *El Paralelo hasta el año 1910*. Manuscrit inèdit cedit per la Llibreria Millà de Barcelona.
- LLURBA, Rossend. "Del Boulevard Paralel. Music Hall català". *De tots colors*, V: 243, 1912.
- MADRID, Francesc. *Sang a les drassanes*. Barcelona: Acontravent, 2010.
- MALUQUER DE MOTES, Jordi. "La inflación en España. Un índice de precios al consumo, 1830-2012". *Estudios de Historia Económica*, núm. 64. Madrid: Banco de España, 2013.

- MAR, Merche. *El Molino. Historias de una vedette*. Barcelona: Arcopress, 2006.
- MARCH MASSÓS, Martí. “De l’espardenya a la botina i el calçot polit. Notes sobre la comèdia a *Mirador* (1929-1936)”. *Catalonia*, núm, 11, juliol 2011.
- MARFANY, Joan Lluís. *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial Edicions, 1975.
- MARFANY, Joan Lluís. “Prefaci: burgesia, modernització cultural, catalanisme”. A: Pere Gabriel (dir.), *Història de la cultura catalana* (vol. VI). *El Modernisme 1890-1906*. Barcelona: Edicions 62, 1995, pàgs. 15-34.
- MARTÍ MONTERDE, Antoni. *Poética del Café: un espacio de la modernidad literaria europea*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- MARTÍNEZ GRIMALT, Joan Tomàs. *El conflicte social en el teatre català del tombant de segle (1890-1909): identitat de classe, moral social i debat polític*. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Francesc Foguet i Boreu. Bellaterra: Universitat Autònoma de Bellaterra, 2014.
- MARTÍN RAMOS, José Luis. *La reraguarda en guerra. Catalunya 1936-1937*. Barcelona: L’Avenç, 2012.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. “Azorín, adaptador teatral: el caso de *Maya* de Simon Gantillon”. [Anales de la literatura española contemporánea, ALEC vol. XX, núm. 3, 1995](#), pàg. 393-408.
- MAYAYO I ARTAL, Andreu. *De pagesos a ciutadans. Cent anys de sindicalisme i cooperativisme agraris a Catalunya (1894-1994)*. Catarroja: Afers, 1995.
- MCBRIEN, William. *Cole Porter*. Barcelona: Alba editorial, 1999.
- MILLÀ I GÀCIO, Lluís. *Memòries Millà*. Manuscrit inèdit cedit per la llibreria Millà de Barcelona, 2011.
- MOISAND, Jeanne. « Entre tréteaux et barricades. Théâtre et mobilisation ouvrière à Barcelone, 1868-1909 ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 2011/1 núm. 186-187.
- MOLAS, Joaquim. “Notes sobre la cançó popular moderna: el cuplet”. A: Jordi Bruguera i Josep Massot i Muntaner (ed.), *Actes del cinquè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1980.

MOLAS, Joaquim; GALLÉN, Enric. “La literatura popular i de consum”. A: *Història de la literatura Catalana* (vol. XI). Barcelona: Edicions 62, 1988.

MOLNER, Eduard; ALBERTÍ, Xavier. *Carrer i escena. El Paral·lel 1892-1939*. Barcelona: Viena Edicions, 2012.

MOLNER, Eduard. “Marit, amant i pare fracassat. El rol masculí en el darrer Bergman”. *L’Avenç*, núm. 337, juliol 2008, pàg. 52-56.

MOLNER, Eduard. “Europa anda y toma café”. *La Vanguardia, Cultura-s*, 16-2-2005, pàg. 10.

MONTERO, Joaquín. *La Paralela*, Barcelona: Llibreria Milà, 1916.

MONTERO, Joaquín. *La retirada de la Paralela*. Barcelona: Llibreria Milà, 1916.

MONTIJANO RUIZ, José. *Historia del teatro olvidado, la revista (1864-2009)*. Granada: Universidad de Granada, 2009.

MORELL I MONTADI, Carme. *El teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995.

MORETA, Marcelino. *Historias de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Literarias y Científicas, 1971.

MUNSÓ CABÚS, Joan. *Els cinemes de Barcelona*. Barcelona: Edicions Proa, Ajuntament de Barcelona, 1995.

OBERMAYER MAYREDER, Rosa. *Zur Kritik de Weiblichkeit. Essays*. Jena: Eugen Diederichs, 1905.

OYÓN, José Luis. *La quiebra de la ciudad popular. Espacio urbano inmigración y anarquismo en la Barcelona de entreguerras, 1914-1936*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.

PADULLÉS, Xavier. “Felip Cortiella. Dramaturg anarquista fundador del teatre polític català del segle XX”. A: *Assaig de teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*. Barcelona: Associació d’Investigació i Experimentació Teatral, Universitat de Barcelona, 2006.

PANDOLFI, Vito. *Història del teatre* (vol II). Barcelona: Institut del Teatre, 1990

PASSARELL, Jaume. *Bohemis Pistolers anarquistes i altres ninots*. Barcelona: Acontravent, 2010.

- PASSARELL, Jaume. *Homes i coses de la Barcelona d'abans*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1968.
- PASSARELL, Jaume. "L'ànima del Paral·lel II". *Meridià*, núm. 15, 22/4/1938.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- PERMANYER, Lluís. *El Molino*. Barcelona: Angle editorial, 2009.
- PERRONE, Raffaella. *Espacio teatral y escenario urbano: Barcelona entre 1840 y 1923*. Barcelona: Departament de Composició Arquitectònica de la UPC, 2011.
- PERRONE, Raffaella. *Teatres de Barcelona. Un recorregut urbà*. Barcelona: Albertí editor, 2013.
- PI I SUNYER, Carles. *L'Aptitud econòmica de Catalunya*. Barcelona: Barcino, 1927-1929.
- PIGRAU, Maria Rosa. *Els Santpere, cent anys davant del públic*. Barcelona: Planeta, 2002.
- PIQUET, Jaume. *La monja enterrada en vida o Secrets d'aquell convent*. Barcelona: Adesiara, 2014.
- PLANAS, Josep M. *Nits de Barcelona*. Barcelona: Pòrtic, 2001.
- POAL-AREGALL, Miquel. "Pòrtic". A: *El llibre del cuplet català*. Barcelona: Biblioteca Bonavia 8, 1919.
- PORTELLI, Alessandro. *Biografia di una città: storia e racconto: Terni, 1830-1985*. Torino: [Edizioni Einaudi](#), 1985.
- PORTER I MOIX, Miquel. *Història del cinema a Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1992.
- PUJOL BAULENAS, Jordi. *Jazz en Barcelona 1920-1965*. Barcelona: Almendra Music S.L., 2005.
- RAMON, Antoni. "El Paral·lel: ciutat i arquitectura teatral". A: *Paral·lel 1894-1939*. Barcelona: CCCB i Diputació de Barcelona, 2012.
- REAL MERCADAL, Neus. *Dona i literatura a la Catalunya de preguerra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008.
- REKAS, Salomé i ARÚS, Ramon. "El Paral·lel pintat". Institut d'Art i d'Investigació de Barcelona. Article inèdit.
- RETANA, Álvaro. *Historia del arte frívolo*. Madrid: Editorial Tesoro, 1964.

- ROCA, Francesc. "L'èxit del model urbà català". *Segle XX. Revista catalana d'història*. Barcelona: Fundació Cipriano García i Editorial Afers, 2010, pàg. 165-178.
- RODRIGO, Antonina. *García Lorca en el país de Dalí*. Barcelona: Base, 2004.
- ROTH, Joseph. *Crónicas berlinesas*. Barcelona: Editorial Minúscula, 2006.
- SAGARRA, Josep Maria. *Memòries*. Barcelona: Edicions 62, 1992 (primera edició 1954).
- SAGARRA, Josep Maria. *Nits de Barcelona*. Barcelona: Proa, 2001 (reedició de l'original de 1932).
- SAGARRA, Josep Maria. *Crítiques de teatre a La Publicitat (1922-1927)*. Barcelona: Institut del Teatre, 1987.
- SALAÚN, Serge *El cuplé (1900-1936)*, Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- SALDANYA BEUT, Carles "Alady". *Rialles, llàgrimes i "vedettes"*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1965.
- SALUT, Emili. *Vivers de revolucionaris*. Barcelona: Llibreria Catalonia, 1938.
- SERRA I PAGÈS, Rossend. *Cançoner musical popular català*. Manresa: Impr. i Enquadernacions de Sant Josep, 1918.
- SINGLA, Carles. *'Mirador', 1929-1937. Un model de periòdic al servei d'una idea de país*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2007.
- SOLÀ DACHS, Lluís. *Papitu 1908-1937 i les publicacions eroticopsicalíptiques del seu temps*. Barcelona: Dux Editorial, 2008.
- STEINER, George. *La idea de Europa*. Barcelona: Arcàdia, 2004.
- STUART MCDOWELL, W. "Acting Brecht: The Munich Years". A: Diversos autors, *The Brecht Sourcebook*. Carol Martin, Henry Bial, editors, Abingdon: Routledge, 2000, pàg. 71-83.
- SUÁREZ, Lluïsa. *El cinema i la constitució d'un públic popular a Barcelona. El cas del Paral·lel*. Girona: Universitat de Girona, 2011.
- TEIXIDOR, Emili. "Petita història dels primers deu anys del Lliure". A: *Teatre Lliure 1976-1987*. Barcelona: Edicions Teatre Lliure- Institut del Teatre, 1987.
- TERMES, Josep. *Història de Catalunya* (vol. VI). *De la Revolució de Setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939)*. Barcelona: Edicions 62, 2003 (Segona edició en rústica).
- TERMES, Josep. *De la Revolució de setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939)*. Barcelona: Edicions 62, 2003.

- TIERZ, Carme; MUNIESA, Xavier. *Barcelona ciutat de teatres, 1597-2013*. Pròleg de Josep Maria Pou. Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Viena Edicions, 2013.
- TINNELL, Roger. “Polifacètic Vilaregut”. *La Vanguardia*. Suplement *Cultura-s*, 1/6/2011, pàg. 15.
- TINTORER, EMILI. “Teatres”. *Joventut*, 18 /6/1903 any IV, núm. 175.
- TORRA, Quim. *Un bohemí al cabaret del món. Manuel Fontdevila, cònsol de Granollers a Madrid*. Barcelona: Acontravent, 2013.
- TREVES, Frederik. *The Elephant Man and Other Reminiscences*. London, New York, Toronto and Melbourne: Cassell & Company, LTD, 1923.
- VALLMITJANA, Juli. *La xava*. Barcelona: Edicions de 1984, 2003.
- VALLMITJANA, Juli. *Sota Montjuïc*. Barcelona: Arola editors i Edicions de 1984, 2004.
- VALLMITJANA, Juli. *Teatre* (vol. I i II). Edició a cura de Francesc Foguet i Albert Mestres. Barcelona: Edicions de 1984, 2006.
- VALLMITJANA, Juli. *Teatre de gitanos i de baixos fons*. Barcelona: Edicions 62, 1976.
- VALLESCÀ, Antoni. *Santpère l'home i l'artista*. Barcelona: Impresos Costa, 1931.
- VARELA MAGALLON, Anna. “La lluita antivenèria a Catalunya, 1934-1936”. A: *Gimbernat: revista catalana d'història de la medicina i de la ciència* (vol. LVIII), 2012. <http://www.raco.cat/index.php/Gimbernat/index>. Article en format pdf a <http://www.raco.cat/index.php/Gimbernat/article/viewFile/308140/398132>, pàg. 167.
- VERDAGUER, Mario. *Medio siglo de vida barcelonesa*. Barcelona: Editorial Barna, 1957.
- VILA-SANJUÁN, Sergio. *Una heredera de Barcelona*. Barcelona: Destino, 2010.
- VILA-SANJUÁN, Sergio. “Amichatis, el Paral·lel, el toreig i la cocaïna”. *La Vanguardia* 28/11/2012, suplement *Cultura-s*, pàg. 7.
- VILA-SANJUÁN, Sergio. *Código best-seller: las lecturas apasionantes que han marcado nuestra vida*. Barcelona: Temas de hoy, 2011.
- VILLAR, Paco. *El barrio Chino*. Barcelona: La Campana, 2009.



- VILLAR, Paco. *La Criolla: la puerta dorada del barrio chino*. Barcelona: Comanegra, 2017.
- VINYES, Ricard. *La presència ignorada. La cultura comunista a Catalunya (1840-1931)*. Barcelona: Edicions 62, 1989.
- VINYES, Ricard. *La Catalunya Internacional. El frontpopulisme en l'exemple català*. Barcelona: Curial, 1983.
- WATSON, Peter. *Historia intelectual del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 2003.
- WEBER, Eugene. *Francia, fin de siglo*. Madrid: Debate, 1989.
- WOOLF, Virginia. *Collected Essays*. Londres: Hogarth Press, 1966 (4 vol., vol I), pàg. 320.
- XAMMAR, Eugeni, *Seixanta anys d'anar pel món*. Barcelona: Edicions Pòrtic, 1974.
- YXART, J. *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Barcelona: 1886, 1887, 1888, 1889 i 1890.
- ZÚÑIGA, Ángel. *Barcelona y la noche*. Barcelona: Parsifal ediciones, 2001.
- ZÚÑIGA, Ángel. *Mi futuro es ayer*. Barcelona: Planeta, 1983.
- ZWEIG, Stefan. *El món d'ahir*. Barcelona: Quaderns Crema, 2001.



## **6 Apèndixs documentals**



## Resums biogràfics de personalitats vinculades al Paral·lel

### Enric Adams

Enric Adams (Barcelona, 1873 - ?). Intèrpret de mim. Aviat va canviar les seves primeres inquietuds artístiques com a retratista per l'art del mim quan a Tolosa de Llenguadoc (ciutat on residia, ja que el seu pare hi tenia un negoci de vins espanyols) estudià mim i actuà en diverses companyies d'aficionats. D'arrels barcelonines (havia nascut a la Barceloneta) aterrà al Paral·lel l'any 1892, quan el mim s'escenificava als senzills espectacles de les barraques de fira. Va treballar com a pierrot a la companyia de Pepe Ibáñez al Circo Español Modelo (Teatre Espanyol), acabat d'inaugurar, on el 1892 estrenà les pantomimes *El maestro de armas* i *Vida y viajes de Cristóbal Colón* (octubre de 1892), tot coincidint amb el quart centenari del descobriment d'Amèrica. De 1893 a 1900, i amb el seu constant treball en diversos escenaris de la ciutat (*Grand Concert des Variétés*, del carrer del Gíngjol, Edén Concert, Pavelló Soriano, etc.), es consolidà com un dels mims més valorats del moment. Inicià, llavors, una llarga gira per tot Europa, i va actuar a Londres, Liverpool, Estrasburg, París, Munic, Berlín, Ginebra, Moscou, Roma, Milà, etc. A París col·laborà assíduament com a professor al Conservatori Popular de Mimí Pinsón per a joves obreres parisenques, acabat de crear, on es feien classes de declamació, ball, òpera i pantomima. A partir de 1912 actuà esporàdicament a Barcelona, amb obres escrites per autors francesos, entre ells Catulle Mendès. L'agost d'aquest mateix any va reaparèixer al Teatre Soriano amb cinc funcions, tot presentant el drama en mim *Coeur d'Apache* (dut al cinema per D. W. Griffith l'any 1912), una de les seves obres predilectes i que més havia representat a l'estranger. Precisament, aquesta obra formà part del repertori que presentà a la seva darrera actuació al Paral·lel (teatre Apolo, juny de 1919). Va ser un dels mims més valorats pels autors de l'època a l'estranger, mentre que al Paral·lel, i malgrat el seu reconeixement, el públic preferí la companyia Onofri, consolidada al Paral·lel des de finals del segle XIX.

## **Màrius Aguilar**

Màrius Aguilar (Huete, Conca, 1883 - Montpeller, 1952). Periodista. Estudià dret a Barcelona. Va començar la seva carrera periodística al diari *El Radical*, a València, i més endavant va col·laborar als mitjans impresos progressistes barcelonins *El Poble Català*, *El Diluvio*, *L'Esquella de la Torratxa* i *El Día Gráfico*, del qual va esdevenir director. També dirigí *La Noche*. Els seus articles de caràcter satíric anaven sovint signats amb el seu pseudònim: Palafox. Fou un dels membres més actius de la bohèmia barcelonina, especialment la que es concentrava al Bar del Centro, de la qual també van formar part Joan Salvat-Papasseit, Plató Peig, Lluís Capdevila, Andreu Nin, Francesc Madrid, Manuel Fontdevila, Tórtola Valencia i Amichatis, entre d'altres. L'any 1939 es va exiliar a França. Amb Rafael Moragues, *Moraguetes*, va escriure *Cuarenta años de Barcelona. 1890-1930* (1944) i *Biografía del Paralelo* (1945), tot usant conjuntament el pseudònim de Luis Cabañas Guevara.

## **Alady**

Carles Saldaña Beut (València, 1902 - Barcelona, 1968). Còmic, ballarí i cantant burlesc, conegut com El ganso del hongo, ja que sortia a l'escenari vestit d'esmòquing, amb guants blancs i bombí, una vestimenta que trencava amb la imatge del pallaso tradicional. Va iniciar la seva carrera de molt jove com a artista de varietats al Folies Bergère (després Teatre Arnau) amb el malnom d'Alady, que suposadament li atribuï Santiago Rusiñol, el qual, en veure'l amb una taca d'oli a la solapa, digué que era Aladí, el de la llàntia meravellosa. Saldaña va canviar la *i* llatina per la *y* grega per tal de donar-se un aire estranger. Introduïdor al Paral·lel de l'estil dels *chansonniers* i *diseurs* parisencs, actuà gairebé permanentment als teatres Còmic, Victòria i Apolo, i a vegades va ser anomenat el rei del Paral·lel. Es guanyà la popularitat gràcies al fet que va saber conjugar perfectament el diàleg d'acudits amb el públic, el ball i la caricatura. Va participar en nombrosos vodevils, com el popular *La reina ha relliscat*, al Teatre Espanyol (1932), amb la companyia Santpere-Nolla. Intervingué com a tertulià radiofònic en nombroses ocasions i en papers secundaris d'algunes

pel·lícules sonores, com *El amor solfeando* (1930), d'Armand Guerra, al costat d'Imperio Argentina.

### **Salvador Alarma**

Salvador Alarma i Tastàs (Barcelona, 1870-1941). Escenògraf. Va ser un dels professionals de l'escenografia més reputats de l'escena catalana del primer terç del segle XX. Format a l'Escola de Llotja, aprengué les tècniques de l'ofici treballant al taller del que fou el seu mestre, l'escenògraf Francesc Soler Rovirosa. Als dinou anys, entrà a treballar al taller propietat del seu oncle, Miquel Moragas i Ricart (també escenògraf), situat al Teatre Circ Barcelonès, del carrer de Montserrat, amb el qual s'associà, i a partir de 1916 es va convertir en el seu propietari. Els seus treballs van seguir la tradició catalana més realista dels escenògrafs de formació professional, que obviaven altres camps de les arts plàstiques per centrar-se exclusivament en la tasca teatral. Extraordinari compositor de perspectives i, sobretot, un gran creador d'escenaris veristes, va ser el primer a defensar la necessitat d'enfosquir les sales per tal d'emfasitzar els escenaris, i va incorporar-hi les noves tecnologies elèctriques. Professionalment, col·laborà amb Adrià Gual (Teatre Íntim) i Lluís Graner (Espectacles i Audicions Graner), i formà part del comitè organitzador dels espectacles del Teatre de la Naturalesa a la vil·la romana de Can Terrers, a la Garriga (1911 i 1914). Va realitzar nombroses escenografies d'òperes per al Liceu (sobretot wagnerianes) i innumerables decoracions, no tan sols en gairebé tots els teatres de Barcelona, sinó també a Madrid, Buenos Aires, Montevideo i altres ciutats. Al Paral·lel realitzà les escenografies per a nombroses estrenes, entre les quals destaquen *L'auca del senyor Esteve* (Teatre Victòria, maig de 1917), la sarsuela *La sombra del Pilar*, de F. Romero, G. Fernández Shaw i J. Guerrero (Teatre Nou, octubre de 1924), o la visió plàstica Empordà, del mestre Morera i Joan Maragall (Olympia, febrer de 1927), entre d'altres. Les seves capacitats tècniques i artístiques li van facilitar la feina per a qualsevol tipus de gènere: revistes (*Melitona*, *En el país de los tontos*, Teatre Còmic), vodevils (*La reina ha relliscat*, *L'amor capgira un país*, Teatre Español), sarsuela (*La isla de las perlas*, Teatre Nou), etc. Un dels seus darrers treballs fou per a la revista *El hombre invisible*, que la companyia de Josep Santpere presentà al Teatre Còmic del Paral·lel (setembre de 1935). També exercí la docència a l'Institut del

Teatre, com a director de la secció d'escenografia des de l'any 1927 fins a 1936, quan presentà la dimissió a causa del seu delicat estat de salut.

### **Teresa Alegret**

Teresa Alegret i Pérez (Barcelona, 1894 - ?). Actriu. La curta carrera d'aquesta actriu se centrà gairebé en exclusiva en el vodevil. L'any 1914 debutà al Teatre Espanyol amb la companyia d'Elena Jordi - Ferran Bozzo, i va actuar en els vodevils *La primera vegada* i *Les filles de Venus*, adaptació de Salvador Vilaregut, entre d'altres. Inicialment actuà en papers modestos, fins a arribar a assolir el rang de primera actriu. Més endavant, entrà a formar part, en llocs preferents, de la companyia de Josep Santpere al Teatre Nou, on alternà papers de primera i segona actriu. En aquesta companyia actuà en els vodevils *La sota d'oros*, *El vel de la núvia* i d'altres, i participà (setembre de 1918) en l'estrena del vodevil en tres actes *La neboda del Ministre*, d'Emilie Delacín, versió catalana de Joan Mallol. Ara bé, on va obtenir un dels seus millors èxits va ser en el paper de protagonista a *Les dones de tothom* (1918), d'Amichatis, drama realista que estrenà amb la companyia de Santpere al Teatre Nou. Es retirà de l'escena en començar la dècada dels anys vint.

### **Pepe Alfonso**

Alfonso Berani, Josep M. (La Corunya, 1859 - Barcelona, 1927). Actor. Va renunciar a la carrera de Marina per dedicar-se, de molt jove, al teatre líric, amb un extens repertori de sarsueles i vodevils. Només amb disset anys, debutà a Madrid i posteriorment a València, entre altres ciutats espanyoles. A partir de la dècada dels noranta del segle XIX, es traslladà a Barcelona, i ben aviat ocupà un lloc preminent dins l'escena del teatre barceloní. Va actuar als teatres Nou, Tívoli, Novetats, Espanyol i Triomf, entre d'altres, i va aconseguir grans èxits i popularitat. Amb una companyia pròpia, debutà al Teatre Còmic (1907), i va comptar amb les primeres tiples Consuelo Taberner i Amparo Pozuelo. El juny de 1909 estrenà al teatre Apolo *A países civilizados o el tesoro de la tribu*, un vodevil de gran èxit, al costat d'Amparo Guillén i Josep Santpere, amb escenografia de Moragas i Alarma. A finals de 1909 viatjà a l'Argentina, on va



actuar durant gairebé tot un any. De tornada a Barcelona, es dedicà majoritàriament al vodevil i actuà als teatres del Paral·lel amb la companyia Santpere-Bergés i la companyia d'Elena Jordi.

### **Pilar Alonso**

Pilar Alonso i Moll (Maó, 1897 - Madrid, 1980). Cantant. Filla d'un músic que treballava de barber, va obtenir força èxit interpretant cançons catalanes arreu de les Illes, fins al punt que aviat l'anomenaren la petita Raquel, en referència a la popular Raquel Meller. Amb el suport del seu pare, es traslladà a Barcelona i debutà al Salón Doré (més endavant, Teatre Barcelona), sense gaire èxit, per la qual cosa tornà a Maó, on va continuar la seva preparació musical. Més endavant, va tornar a Barcelona, i va estrenar al Teatre Eldorado (plaça de Catalunya) el popular cuplet *Les Caramelles* (1919), amb música de Cándida Pérez i lletra de Joan Misterio (pseudònim de Joan Casas Vila), amb el qual va assolir un gran èxit. També estrenà *Nena*, de Pedro Puche i Joaquim Zamacois, en castellà, si bé s'especialitzà en la interpretació del cuplet català. Va ser molt apreciada pel públic del Paral·lel, malgrat el regnat de Raquel Meller i la Bella Chelito. Després d'una curta estada a Madrid, sense gaire èxit, continuà la seva carrera a Barcelona, on popularitzà cançons com *Els Tres Tombs*, *Marieta de l'ull viu*, *La balladora*, etc. Pilar Alonso representa la definitiva penetració del gènere del cuplet català entre la petita burgesia i les classes benestants catalanes. Es retirà dels escenaris l'any 1925, després de gravar més de seixanta discos, que han estat recopilats els darrers anys. A la ciutat de Maó (plaça de Colom) hi ha instal·lada una escultura commemorativa de la que es considera la precursora de la Nova Cançó Catalana.

### **Amichatis**

Josep Amich i Bert (Lleida, 1888 - Madrid, 1965). Dramaturg. S'establí a Barcelona per estudiar medicina. Treballà en una farmàcia del carrer de Manso, davant del Mercat de Sant Antoni, on féu amistat amb un seguit de personatges, com Josep Santpere, figura del Paral·lel de la gran època, Manuel Fontdevila, o

el ninotaire Romà Bonet, *Bon*. Com el mateix Fontdevila, també estudiant de medicina i company de sortides nocturnes pels baixos fons de la ciutat, va abandonar els estudis per dedicar-se a la literatura. S'inicià amb col·laboracions en la premsa; primerament, en publicacions satíriques, com *Papitu*, i més tard, de la dissidència radical, com *El Intransigente* o *Los Miserables*, on fixà una ideologia antifolklorica i antitaurina. L'any 1912 publicà la novel·la *Carne de mujer. Novela de costumbres barcelonesas (Memorias de un periodista)*, farcida de referències autobiogràfiques. L'amistat amb Santpere, que va interpretar gran part de la seva obra, l'inclinà cap al teatre, on, després d'uns fracassos primerencs com a autor i diferents treballs com a traductor i adaptador de vodevils per a Elena Jordi, inicià un cicle d'èxits de públic amb l'estrena de *Les dones de tothom* (8 de novembre de 1918), al Teatre Nou. Aquesta peça, amarada d'esperit zolià, és un bon exemple d'un seguit d'obres ambientades al Districte V que, per la via d'una descripció volgudament realista del Barri Xino, estableixen una nova mirada envers la prostitució, el vici i la corrupció, que responsabilitza el medi, les situacions de misèria viscudes per amplis sectors socials, fruit dels desequilibris de la mateixa societat mercantilista, i exonera les dones víctimes d'aquest context (idees recollides al seu assaig-conferència *El teatre popular realista, ca. 1918*). Altres peces d'aquest subgènere dramàtic, genuí dels teatres del Paral·lel, l'anomenat, per part d'alguns estudiosos, drama realista del Districte V, són *Amàlia, la novel·la d'una cambrera de cafè* (1919), *El camí del vici* (1920), *La borda* (1920), escrita en col·laboració amb el seu sogre, Joaquim Montero, *La dona de la vida* (1926), *Les mitges virtuts* (1926), *Santa Madrona de les drassanes o les papallones de fang* (1926) o *Els fills del carrer* (1930), amb Francesc Oliva, entre altres obres. A banda d'aquest tipus de peces, és autor de drames molt populars estrenats al Paral·lel, com *Los arlequines de seda y oro*, que va traslladar a escena el seu neguit antitaurí i del qual es va fer una versió filmica amb Raquel Meller, i, sobretot, *Baixant de la Font del Gat o La Marieta de l'ull viu*, escrita amb Gastó A. Màntua i estrenada al Teatre Espanyol el 1922, un èxit aclaparador del qual també es va fer una pel·lícula (1927) i una segona part teatral, *La Campana de Gràcia o El fill de la Marieta* (1924). Va escriure també nombrosos textos per a les revistes del productor Manuel Sugrañes, com *Kiss-me* (Còmic, 1925), *Kosmópolis* (1928), *Apa! Apa!* (Apolo, 1930), *My Bobby* (Teatre Nou, 1933), entre d'altres. Treballà

per a l'emergent indústria del cinema; signà com a director, entre d'altres, de *Corazones y aventuras* (1926), *La noia del càntir* (1928) i *Caramellas* (1928), primer film de producció catalana «sonoritzat» als estudis que ell acabava d'obrir a Barcelona, de sincronització i doblatge amb discos. Exercí també de productor, operador en cap i guionista a la pel·lícula *¡Viva la vida!*, dirigida per Josep Maria Castellví (1934). El 1939 s'exilià a Santiago de Xile, d'on retornà per instal·lar-se a Madrid, on va viure en l'oblit i l'anonimat fins a la seva mort. Autor de més de cent peces teatrals, està considerat el principal dramaturg del període d'esplendor del Paral·lel.

### **Alfons Arteaga**

Alfons Arteaga Soler (Sant Martí de Provençals, 1875 - Barcelona, 1938). Actor. Va debutar com a cantant líric al Teatre Nou el febrer de 1905, i fins al 1910 actuà en diversos teatres del Paral·lel (Teatre Còmic, Teatre Circ Barcelonès, etc.), tot interpretant papers de primer actor en sarsueles com *El puñao de rosas*, de Ruperto Chapí. Després de treballar diverses temporades al teatre Sala Imperio com a primer actor, dirigí, juntament amb Pasqual Parera, una companyia que es definia com a comicolírica, i va representar operetes com *La viuda alegre*, de Franz Lehár. Posteriorment, formà part com a primer actor de la companyia Santpere-Bergés, i sota la direcció artística de Manuel Sagrañes actuà, al costat d'Enric Borràs, en la gran revista *Pocker*, que es presentà al Teatre Còmic el setembre de 1928. També va intervenir en la pel·lícula *Error de juventud*, del director Juan Faidellà (1934), juntament amb un jove Paco Martínez Soria. Ja al final de la seva trajectòria actuà com a primer actor en la companyia comicodramàtica del matrimoni Bové-Torner, i va presentar al Teatre Victòria, sota la direcció de Joaquim Montero, el sàinet líric en un acte *Maria de la O* (1936), amb música del mestre Ernesto Lecuona.

### **Andreu Audet i Puig**

Andreu Audet i Puig (Barcelona, 1868-1938). Va ser arquitecte municipal i cap del Cos de Bombers de Barcelona entre 1910 i 1924. Va dissenyar gran part dels

teatres del Paral·lel quan el carrer va deixar de ser una munió de barraques de fira i va començar a estructurar-se com una avinguda especialitzada en l'espectacle, amb una gran concentració de teatres. Audet i Puig és l'autor de l'Apolo (1901 i 1904); el Saló Arnau (1903 i 1905); l'Onofri, després anomenat teatre Condal (1903); el Pavelló Soriano (1900 i 1905, que després rebria el nom de Teatre Victòria), i el Gayarre (1908, després anomenat Pompeia). El podríem classificar com a arquitecte modernista, amb obres com l'emblemàtic Gran Hotel Colón, a la plaça de Catalunya (1902-1919), el Casino de la Rabassada (1911) i l'edifici per a l'editorial M. Seguí, que va rebre el tercer premi del Concurs Anual d'Edificis Artístics, convocat per l'Ajuntament de Barcelona l'any 1912. Va planificar també gran quantitat de locals de l'àrea del Paral·lel, com l'Edén Concert (1903), al carrer Conde del Asalto (després Nou de la Rambla); La Buena Sombra, al carrer del Gínjol, i el Cafè Espanyol, després de l'incendi de 1907. Era un home de simpaties catalanistes i republicanes, per això va ser cessat dels seus càrrecs en començar la dictadura de Primo de Rivera. Posteriorment, va ser rehabilitat per l'Ajuntament republicà el 1931.

### **August Barbosa**

August Barbosa i Arnantó (Barcelona, 1870-1941). Actor. S'inicià en el món del teatre sota el guiatge d'Antoni Tutau i Mascla, tot actuant en la companyia Tutau-Mena, una veritable institució del teatre català de finals del segle XIX. Amb aquesta companyia, va representar per primera vegada a Barcelona *Casa de nines*, d'Ibsen, i estrenà *L'Escurçó* (1894), d'Ignasi Iglésias. Després d'una temporada al Teatre Circ Espanyol (1904) presentant *Las memorias del diablo*, de Frédéric Soulié, obra que li va donar molta popularitat, va formar part de la companyia catalana que es constituí per donar a conèixer el teatre català arreu de Catalunya, al costat de les germanes Emília i Antònia Baró, Miquel Sirvent, etc., amb actuacions a Mataró, Igualada, el Masnou i Lleida, entre altres ciutats. Després d'una temporada a l'Amèrica del Sud (1908), es va integrar al Teatre Principal com a primer actor, i el juny de 1917 estrenà *L'auca del senyor Esteve*, de Rusiñol, al Teatre Soriano (poc després Teatre Victòria), al costat de Josep

Santpere. També féu incursions en la dramatúrgia: al Teatre Romea estrenà *Jugar a casats* (1905) i *El pop de la platja* (1906), quadre dramàtic inspirat en la narració *Els vagabunds*, de Màxim Gorki, i amb un caràcter molt més popular estrenà el sainet *El brillant de la Barceloneta* (abril de 1917), al Teatre Nou del Paral·lel.

### **Antònia Baró**

Antònia Baró Sanz (Barcelona, 1870-1947). Actriu. Una de les actrius més versàtils de l'escena catalana. De 1899 a 1910 formà part de la companyia titular del Teatre Romea, a la qual s'incorporà, més endavant, la seva germana Emília (1882-1964). Durant aquest període, va participar en l'estrena de diverses obres, com *La filla del mar*, d'Àngel Guimerà, en el paper de Lluïseta, amb Enric Borràs com a director artístic (abril de 1900); *La barca nova*, d'Ignasi Iglésias (maig de 1907), on també intervingué Margarida Xirgu, o la comèdia en tres actes, original de Henry Arthur Jones, *La victòria dels filisteus*, en el paper de Sally Lebrune, al costat de Margarida Xirgu i sota la direcció d'Adrià Gual (gener de 1908). A partir de llavors, va ser reclamada per diversos teatres del Paral·lel, on participà en les estrenes de *Senyora àvia vol marit* (octubre de 1912), de Josep Pous i Pagès, amb decorats de Maurici Vilomara, i *El català de la Manxa* (desembre de 1918), de Rusiñol, amb la companyia de Jaume Borràs, ambdues al Teatre Espanyol. Amb aquesta companyia, va fer una gira per diversos teatres de Catalunya, juntament amb la seva germana Emília, i va aconseguir una gran popularitat i reconeixement per part del públic i de les companyies teatrals, que es disputaven la seva participació. L'any 1916 treballà al Teatre Nou amb la companyia de Joaquim Montero, i l'any 1917 actuà en l'estrena de *L'auca del senyor Esteve*, de Rusiñol, al Teatre Victòria, al costat de Josep Santpere. Una de les seves darreres aparicions fou al Teatre Tívoli (1929), en la peça *Judit*, de Josep Maria de Sagarra, dirigida per Carles Capdevila, marit de l'Emília, la seva germana, que també hi treballava. També va participar en el món del cinema interpretant el paper de Brígida a *Don Juan Tenorio*, del cineasta Ricardo de Baños (1922), i amb un paper en *El otro*, pel·lícula de Josep M. Codina i Eduardo Zamacois (1919).

## **Emília Baró**

Emília Baró Sanz (Barcelona, 1884-1964). Actriu. Germana de la també actriu Antònia Baró, l'any 1904 s'incorporà a la companyia d'Enric Borràs al Teatre Romea, després del seu pas pel Teatre Íntim d'Adrià Gual, on interpretà petits papers. Casada amb l'escriptor i actor Carles Capdevila i Recasens (1879-1937), va participar en la presentació de diverses obres traduïdes pel seu marit (*El barber de Sevilla*, de Beaumarchais; *Prometeu encadenat*, d'Èsquil; etc.) dins del marc dels espectacles i audicions Graner que es feien al Teatre Principal. Aquests espectacles, promoguts pel pintor Lluís Graner i Arrufi, i dirigits per Adrià Gual i Modest Urgell, comptaven amb presentacions escenogràfiques i artistes de gran qualitat. Una de les obres que va assolir més popularitat, amb un centenar de representacions, va ser *La santa espina*, de Guimerà, on Emília interpretà el paper de Maria (1907). El seu gran èxit i popularitat al Paral·lel l'aconseguí en el paper de Tomaseta, a *L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, estrenada al Teatre Victòria (maig de 1917). La seva activitat com a primera actriu, però, la desenvolupà bàsicament als teatres Romea, Novetats, Bosque i Studium (taller dels Masriera del carrer de Bailén). Tot i així, l'any 1922 realitzà una gira per Catalunya, amb Joaquim Montero, sota la direcció d'Amichatis, en què va interpretar teatre popular, amb obres com *Baixant de la Font del Gat o La Marieta de l'ull viu*. Amb la companyia d'art dramàtic de Joaquim Torrents estrenà, al teatre Apolo (desembre de 1932), el drama pacifista *¡¡Abajo las armas!!*, d'Eduard Borràs, el mateix autor d'*El proceso Ferrer* (referent a Ferrer i Guàrdia), que també va representar a l'Apolo. Després de la Guerra Civil, participà activament en la represa del teatre català i va interpretar nombroses obres de Josep Maria de Sagarra.

## **Batlle i Amigó**

Ramon Batlle i Gordó (Barcelona, 1894-1973) i Emili Amigó i Castelltort (Gràcia, 1870 - Barcelona, 1934). La societat Batlle i Amigó tenia el seu taller al barri del Raval, (Riereta, 32). Inicià la seva singladura en el món de

l'escenografia l'any 1918. Ramon Batlle, format a la Llotja, aprengué l'ofici d'escenògraf treballant durant deu anys al taller Brunet i Pous. Emili Amigó, també format a la Llotja, a banda de la seva dedicació a la pintura de cavallet, eventualment pintà els esbossos i projectes que produïen els tallers dels escenògrafs Salvador Alarma i Brunet i Pous. Batlle projectava i realitzava els esbossos; Amigó assumia de bon grat el seu paper d'executant, fins al punt que poques vegades trepitjà els escenaris. Durant diverses temporades (de 1917 a 1932), van realitzar els decorats per a les companyies de teatre català (Romea i Novetats) i altres treballs per al Liceu, Tívoli, etc. La seva primera participació als teatres del Paral·lel van ser diversos quadres per a la revista *Las uñas del gato*, d'Aureli Reudon, amb música del mestre Rafael Millán (Teatre Nou, juny de 1922). Més enllà dels decorats realitzats per a diverses estrenes –*A l'ombra de Montjuïc*, drama de Juli Vallmitjana (Gran Teatre Espanyol, desembre de 1922)– o per a comèdies romàntiques de gran èxit –*La Ciutadella*, d'Alfons Roure (Teatre Victòria, desembre de 1925)–, la irrupció de l'empresari Manuel Sagrañes al Paral·lel significà la introducció del taller al món de la revista. Des del maig de 1925 fins a l'agost de 1926 van participar, amb altres escenògrafs, en l'estrena al Teatre Còmic de les revistes *Kiss-me*, d'Amichatis-Sagrañes i Enric Clarà; *Yes-Yes*, de Josep Maria de Sagarra, Brauli Solsona i Clarà, o *Joy-Joy*, una segona versió de l'anterior realitzada després de l'estrena d'*Oui-Oui*, que no era altra cosa que la continuació de *Yes-Yes*. L'èxit d'aquests espectacles provocà la creació de nous quadres que, sota l'epítet «d'àlbum», s'afegien als existents (*Àlbum Kiss-me*, octubre de 1925), també realitzats pels tallers de Batlle i Amigó. El novembre de 1927, al Teatre Nou, van estrenar els decorats per a la segona versió de l'espectacle musical *Charivari*, de German de Valois, Josep Maria de Sagarra i Pepe Viñas, amb música de José Padilla i d'altres, la primera versió del qual s'havia estrenat uns mesos abans, també al Teatre Nou. Per al mateix teatre van realitzar (març de 1928) l'escenografia per a l'espectacle de Josep Maria de Sagarra i Joaquim Montero *Cocktails*, amb música de Martínez Valls i d'altres. Amb la mort d'Amigó (1934), Ramon Batlle continuà l'activitat en un nou taller, situat al barri de Gràcia.

### **Bella Chelito**

Consuelo Portella Audet (Placetas, Cuba, 1885 - Madrid, 1959). Va ser una de les primeres figures del cuplet i de la cançó picaresca de l'època, i va escenificar títols tan suggerents com *La Pantorrilla*, *La noche de novios* o la coneguda *La pulga*, cuplets que li valgueren popularitat, no exempta d'escàndol. Introductora de la rumba en el món del cuplet arran de la seva ascendència cubana, i després d'haver triomfat a Madrid només amb quinze anys, debutà al Paral·lel al Teatre Onofri (més tard teatre Condal) l'any 1903, i aquell mateix any va actuar al Saló Venus (al costat del Teatre Nou), al Teatre Circ Espanyol i al teatre Nuevo Retiro (Rambla de Catalunya). A la fulgurant carrera de la Chelito, s'hi sumaren altres artistes que, tot fent-se passar per les seves germanes, s'aprofitaren dels seus èxits. Amb l'admiració creixent del públic masculí, també creixien les desqualificacions d'una part de la premsa, que la comparava amb Llucifer. L'autor de novel·les eròtiques Juan Belda va retratar literàriament la vida de la Bella Chelito a la seva obra *La Coquito*, de 1915, més endavant portada al cinema pel director Pere Masó (1977).

### **Bella Czarina**

Manolita González Muñoz (? - ?). Cupletista coneguda per haver protagonitzat un succés luctuós amb les seves rivals artístiques i personals: les germanes Conesa. Segons les cròniques de l'època, la Czarina i la seva mare van incitar el germà de la cupletista, de nom Benedicto, a venjar-se de Maria i Teresa Conesa, a causa dels favors que rebien dels espectadors, que minvaven les seves atencions vers la Czarina. Un problema de gelosia que va acabar amb la mort per arma blanca de Teresa Conesa. Aquest fet va succeir a l'Edén Concert la nit del 12 de febrer de 1906. El maig de 1907 va actuar al teatre Apolo amb l'epítet de «hermosa i suggestiva coupletista *La Bella Zarina*», i l'any 1913 va debutar al Gran Salón Excelsior de la Gran Via de Barcelona, tot anunciant-se com La Czarina, noms que utilitzà indistintament.



## **Bella Dorita**

María Yáñez García (Cuevas de Almanzora, Almeria, 1901 - Barcelona, 2001). Als dotze anys va emigrar a Barcelona amb la seva família, i als quinze fugí de casa amb el que després seria el seu primer marit. Amb disset anys es va presentar a un concurs de bellesa i s'inicià en el món de l'espectacle cantant tangos i cuplets en diversos cafès concert del Paral·lel. També va formar part dels espectacles de music-hall dels cabarets Pompeia, Bataclán o Moulin Rouge, entre d'altres, tot popularitzant cuplets frívols com *La pulga*, *La vaselina*, *Poco a poco* o *Fumando espero*, amb un estil provocador, insinuacions i dobles sentits, allunyats, això sí, de la vulgaritat que la censura dels anys vint intentava controlar. La Bella Dorita es considera la primera a oferir al públic del Paral·lel un nu integral, i va ser jutjada per escàndol públic i condemnada a presó durant uns dies (juny de 1932). A partir dels anys quaranta, va esdevenir una de les vedets més emblemàtiques del Paral·lel. L'any 1965 es va retirar de l'escena presentant l'espectacle *Històries del Paral·lel* al Teatre Victòria.

## **Josep Bergés**

Josep Bergés i Olivé (Barcelona, 1875-1928). S'inicià com a tenor còmic al Teatre Circ Espanyol (1895) i a la companyia de sarsuela Gil-Alcàcer (1902). La seva carrera artística va estar lligada, com a primer actor i director, a la primera etapa del Teatre Còmic, dedicada gairebé exclusivament a l'opereta i a la sarsuela (1906). Actor, cantant i director artístic, presentà diverses operetes, *El comte de Luxemburg* i *La vídua alegre*, de Franz Lehár (Teatre Novetats, 1918), i intervingué com a empresari en el muntatge de l'òpera *Joan de Serrallonga*, amb música d'Enric Morera i llibret de Víctor Balaguer (Tívoli, 1922), i amb un repartiment excepcional: el baríton Sagi Barba, la soprano Josefina Bugatto i el tenor Emili Vendrell. Formà companyia amb l'actor polifacètic Josep Santpere, i va intervenir com a director i actor en nombrosos espectacles estrenats i presentats gairebé en exclusiva al Teatre Espanyol del Paral·lel a partir de 1921. Les primeres estrenes del nou tàndem foren els vodevils *Les dues oques* i *L'hotel dels gemecs*, de Georges Feydeau, famós comediògraf francès les obres del qual ja havien assolit nombrosos èxits al Paral·lel (*Un nus a la cua* i *Cuida't de*

*l'Amelia*, al teatre Apolo, o *El gall d'indi*, al Teatre Nou). De les darreres estrenes de la companyia Santpere-Bergés cal destacar *La Puntaire*, drama popular de Ramon Campmany, inspirat en la novel·la del mateix títol de Clovis Eimeric, estrenada al Teatre Espanyol (novembre de 1927). Participà en la presentació al Teatre Barcelona dels sainets *La reina del Mercat* i *El tec de Pàsqua*, d'Alfons Roure, que la seva companyia ja havia estrenat al Teatre Espanyol (1927 i 1928, respectivament). La seva mort sobtada a causa d'una pulmonia va posar fi a la companyia Santpere-Bergés, una de les associacions artístiques més prolífiques del Paral·lel, sobretot pel que fa al vodevil.

### **Mr. Bertin**

Robert Bertin (? - ?). Transformista i imitador. Malgrat que actuà molt poc al Paral·lel, els seus espectacles van influenciar altres transformistes d'èxit. Parisenc d'origen i dedicat professionalment al fotograt, va ser un afeccionat entusiasta del cuplet, fins el punt de convertir-se, després de rebre diverses lliçons i motivat per la seva muller, en *chanteur* professional. Va debutar a diversos cafès-concert del migdia francès al costat d'artistes de renom del món de la cançó. D'aquesta experiència sorgí la idea d'imitar-los, no només en la veu sinó també en el vestuari. Una idea que, un cop portada a la pràctica, el va convertir en l'introduïdor de la imitació d'estrelles de varietats dins l'espectacle del transformisme *strictu sensu*. Debutà a Barcelona, al Teatre Tívoli (novembre de 1905), com a transformista imitant La Bella Otero, la Tortojada i algunes artistes de la cançó francesa (Ivette Guilbert, Paulette Darty, etc.); va assolir un èxit sense precedents. Es caracteritzà per les seves estudiades transformacions i el seu acuradíssim vestuari, realitzat per la seva dona, que també l'orientava en qüestions de maquillatge. També va contribuir a popularitzar-lo una virtut compartida amb un dels primers transformistes, Leopold Fregoli (que havia debutat a l'Apolo de Madrid l'any 1897): la rapidesa en la transformació. Els espectacles de Bertin emfasitzaven les característiques personals i artístiques de l'imitat dissimulant al màxim el procés de canvi; el pas d'un personatge a l'altre era gairebé immediat. Un dels seus números de més èxit consistí a caracteritzar-se de revolucionària mexicana armada amb una escopeta. Baixava al pati de

butaques i, des del fons del passadís, disparava vint trets a una diana situada a l'escenari sense fallar-ne ni un. De 1905 a 1912 alternà estades a Barcelona (Tívoli, Circ Barcelonès, Novetats) amb viatges per tot Europa i Amèrica, on va recollir els adjectius més concloents de la seva carrera: «A mulher mais linda, mais graciosa e mais chic. A ultima palabra da arte!!» (*O Paiz*, Rio de Janeiro, novembre 1908). La premsa barcelonina també li va dedicar grans elogis després de les seves actuacions al Teatro Nuevo (juny 1910): «No hay mujer que le gane en riqueza y elegancia». Als teatres del Paral·lel van sorgir nombrosos imitadors a l'estil Bertin: Rafael Arcos, Mr. Hernonville, Rigolina, etc., entre els quals destacava el conegut «Petit Bertin», gran imitador de La Fornarina i anomenat així per la seva diminuta figura.

### **Manuel Morató, *Bonetty***

Manuel Morató i Bonet (Barcelona, 1896 - ?). Actor i cantant. Després d'uns inicis com a baríton aficionat al gènere líric, l'any 1915 formà un duet professional amb la seva germana Maria, una tiple que ja havia debutat amb força èxit a l'òpera bufa de Rossini *El barbero de Sevilla*, al Teatro España (juliol de 1912). A partir de llavors, el duet fou conegut professionalment amb el nom artístic de Mary-Bonetti (italianització del segon cognom). Durant tres anys, van actuar en diversos locals del Paral·lel (Apolo, Soriano, etc.) i en d'altres de la ciutat (Teatre Circ Barcelonès, Salón Doré, Fregoli, etc.). Maria es retirà aviat de l'escena activa i es va dedicar a l'ensenyament de cant, mentre que Manuel continuà en solitari, tot adoptant el nom artístic Bonetty, amb el qual actuà al teatre Apolo i al Teatre Circ Barcelonès (juny de 1922), on conegué la que seria la seva dona, la cançonetista Amàlia Palau. L'any 1924 entrà a formar part de la companyia de Manuel Sugañes (juntament amb Amàlia Palau), l'empresari que aconseguí grans èxits al Teatre Còmic del Paral·lel amb els muntatges de nombroses revistes (*Ric-Ric*, *Kiss-me*, *Yes-Yes*, *She-She*, *Joy-Joy*, *Bis-Bis*, etc). En aquell teatre, i amb la companyia de Sugañes, participà, el novembre de 1925, en l'estrena de l'opereta *La bayadera*, de Josep Joan Cadenas i Emili G. del Castillo, amb música del mestre hongarès Emmerich Kálmán. Després del seu pas pels espectacles de Sugañes al Còmic, el

matrimoni Morató va formar companyia pròpia, i amb el nom de Compañía de Espectáculos Bonetty va muntar (febrer de 1929) les revistes *¡Taxis!* (llibret de Leopoldo Blat i M. Morató, amb música de Domingo Martí) i *Dos toreros de cartró* (Leopoldo Blat i Vicenç Broseta), amb les quals van recórrer diversos teatres de Catalunya durant els anys 1929-1930. Com a reclam, en els anuncis d'aquestes produccions afirmaven que estaven realitzades amb elements i artistes procedents del Teatre Còmic. L'any 1931 van passar a formar part de nou de la companyia de Manuel Sugañes, i el mes d'abril van estrenar al teatre Apolo la sarsuela (sainet-revista) *Morena y sevillana*, d'Alfonso Paso i del prolífic músic Pablo Luna. Tot just abans de la Guerra Civil, també actuà a les companyies de Maria Fortuny - Ramon Quadreny i d'Alfons Roure.

### **Enric Borràs**

Enric Borràs i Oriol (Badalona, 1863 - Barcelona, 1957). Va debutar com a professional a la companyia d'Antoni Tutau l'any 1885 (Tívoli i Novetats), i dos anys més tard va aconseguir la seva consagració definitiva com a primer actor amb la interpretació del Manelic de *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà. A partir de llavors, alternà diverses temporades al Romea en qualitat de primer actor i codirector, amb estades a Madrid (1905) –on va interpretar repertori català traduït al castellà–, i també a Buenos Aires, Uruguai i Xile, i posteriorment a París, Nova York o l'Havana. La seva primera relació amb el Paral·lel l'establí amb el Teatre Circ Espanyol, quan la sala va deixar de presentar exclusivament espectacles de circ (1893). La companyia dramàtica catalana i castellana que ell dirigia fou la primera a actuar-hi, i l'abril d'aquell mateix any hi va presentar diverses obres teatrals: *Conflicto entre dos deberes*, *Un vaso de agua*, el sainet *De carbonero a barón*, el drama *De mala raza* o *Tiquis-miquis*, entre altres títols. Més endavant, les escasses actuacions que va fer al Paral·lel van ser en aquells teatres que programaven obres en català i en actes commemoratius representatius de la vida teatral barcelonina de l'època. A tall d'exemple, el febrer de 1918, la seva companyia va presentar al Teatre Còmic *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà, i *Gente bien*, de Santiago Rusiñol. El febrer de 1929 va recitar el poema *La sardana*, de Joan Maragall, i, a petició del públic, un fragment d'*El*

*ferrer de tall*, de Frederic Soler, *Pitarra*, en l'acte de cloenda de l'estada al Teatre Talia de la companyia valenciana de Vicenç Broseta. Va actuar per primera vegada amb l'actriu Margarida Xirgu l'any 1911, tot presentant *Maria Rosa*, d'Àngel Guimerà. La parella Xirgu-Borràs va viure una llarga col·laboració professional, recompensada amb la Medalla de la Ciutat de Badalona l'octubre de 1933. L'any 1943 el Cine Francesc Ferrer (inaugurat com a Cine Urquinaona) va canviar de nom pel de Cine Borràs (actual Teatre Borràs), en homenatge a l'actor.

### **Ferran Bozzo**

Ferran Bozzo i Pons (Capellades, 1862 - Barcelona, 1923). Després d'una primera etapa amb intervencions puntuals, entre d'altres, als teatres Novetats i Apolo del Paral·lel, on interpretà un *Don Juan Tenorio* (octubre de 1905)—, es consolidà com a primer actor l'any 1909 al Teatre Principal. El març d'aquell mateix any participà a l'estrena, amb direcció d'Enric Giménez, d'*El pobre Enric*, llegenda germànica en tres actes de Gerhart Hauptmann, al costat de Margarida Xirgu. El mes següent i al mateix teatre, va intervenir en l'estrena d'*Els mentiders*, de Henry Arthur Jones, i, al costat de Josep Santpere, en la comèdia *L'agricultor de Xicago*, extreta d'un conte de Mark Twain. Després de passar prèviament per la companyia d'Enric Borràs (també al Principal), l'any 1913 formà la seva pròpia companyia, i va presentar diversos vodevils al Teatre Espanyol amb força èxit: *Tot per la monarquia*, *El gall seductor*, amb Elena Jordi i Pepe Alonso, *Sortint de la capsa*, etc. El novembre de 1914 es va convertir en el director artístic de la companyia de vodevil Elena Jordi, instal·lada a l'Espanyol, i va estrenar obres de diversos gèneres, com *Les filles de Venus* (19 de desembre de 1914), una traducció de l'obra *Lysístrata*, de l'autor dramàtic Maurice Donnay,

o *El senyor Josep falta a la dona* (23 de gener de 1915), una comèdia de Jordi Peracamps (pseudònim de Santiago Rusiñol). La seva participació amb la Jordi va ser efímera, ja que el febrer de 1915 Bozzo va debutar al Teatre Còmic amb la companyia de Santpere, i el maig, a l'Apolo, amb el vodevil *Un nus a la cua*, del comediògraf francès Georges Feydeau. Abans de patir una greu malaltia que l'allunyà dels escenaris durant gairebé un any, presentà tot un seguit de vodevils al Paral·lel (Teatre Còmic, Teatre Nou, 1916), tot formant companyia de forma esporàdica amb Domènec Aymerich i Pepe Alfonso: *La nit alegre*, *La dona nua*, *La primera vegada*, etc. La seva darrera temporada la va fer amb la companyia Santpere-Bergés l'any 1922.

### **La Cachavera**

Antonia Cachavera Aguadé (? - ?). Casada amb el *salidaire* i propietari del cafè concert La Gran Peña, del carrer de Sant Pau, el mallorquí Miquel Ripoll Far, va ser una de les cantants de cuplets més controvertides del Paral·lel, famosa pels seus espectacles «sicalíptics» (obertament eròtics i gairebé pornogràfics). Va iniciar la seva carrera al Circo Price de Madrid l'any 1907 com a tiple en l'espectacle *La diosa del plaer*, que li va comportar un procés per escàndol públic, juntament amb l'autor de la lletra, Luis de Larra. Traslladada a Barcelona, actuà al Còmic (1908) i a l'Olympia (1912), amb les sarsueles *Las doce de la noche* i *La reina del violinete*, actuacions que li valgueren tres multes de 500 pessetes a causa dels escàndols que provocà amb els seus balls (*Azuquiqui* o *La farruca*), amb els quals va posar de moda el *garrotín*, ball d'origen gitano que dominava a la perfecció. El desembre de 1912 fou detinguda a l'Olympia una altra vegada per escàndol i desobediència a l'autoritat, i condemnada posteriorment a dos mesos i un dia d'arrest major. L'any 1913 entrà a formar part de la companyia de sarsuela Vega-Blay, i va actuar al Teatre Líric amb *El rey que rabió*, *El rey de las hadas* i *La corte del Faraón* (juliol i agost de

1913), amb els seus famosos i sicalíptics *cuplets babilònics*. Cuplets com *Anciano lengua*, *La Cachunda* o *Abajo la media* la convertiren en una de les artistes preferides del Paral·lel, malgrat els seus reiterats empresonaments per escàndol. La seva reaparició l'any 1915 al Teatre de la Comèdia va ser suspesa per ordre governativa, la qual cosa va provocar una manifestació de protesta de més d'un miler de persones. Després d'una temporada a València, on també se li va prohibir actuar a Sagunt i Paterna (1930), va tornar al Paral·lel, al music-hall Bataclán (gener de 1931), on novament va ser denunciada.

### **Angelina Caparó**

Angelina Caparó i Honrat (Barcelona, 1879-1956). Va debutar en el món del teatre als dotze anys, i als quinze va ingressar a la companyia Mena-Tutau, al Teatre Novetats. La seva vida professional, però, va estar lligada prop de trenta anys a la companyia comicodramàtica de Miquel Rojas i al Paral·lel de forma gairebé exclusiva (teatre Apolo i Gran Circ Espanyol). Llevat d'espòròdiques aparicions com a primera actriu en la companyia de Jaume Borràs, als teatres Romea i Principal, a partir de 1903 va iniciar la seva carrera als teatres del Paral·lel al costat de Frederic García-Parreño i en la companyia de Miquel Rojas, i va actuar durant cinc temporades seguides al Gran Circ Espanyol. Inaugurà amb García-Parreño la remodelació d'aquest teatre, poc temps abans de la seva destrucció a causa d'un incendi (1907), amb *Misterios de París* (23 de setembre de 1905), una adaptació de Federico Fuentes de la novel·la de fulletó del francès Eugène Sue. L'any 1907 va ser contractada pel teatre Apolo, juntament amb Frederic García-Parreño, on va interpretar diversos personatges, per exemple en el drama *Teresa Raquin*, d'Émile Zola, o en la comèdia *El amor que pasa*, dels germans Quintero, entre moltes altres. A partir de 1909 va passar cinc temporades a l'Argentina, al costat del seu marit, l'actor còmic Carles Rubió Antich, i de tornada ingressà a la companyia de Miquel Rojas, nou director del teatre Apolo des de 1911, tot establint un lligam artístic que va perdurar fins a la seva retirada de l'escena (1935). En el decurs d'aquests anys, actuà gairebé en exclusiva a l'Apolo (fins al 1920) i al desaparegut Teatre Circ Barcelonès, situat al carrer de Montserrat del Raval.

## **Ferran Capdevila**

Ferran Capdevila Guerra (Barcelona, 1885-1955). Fill de l'actor còmic Jaume Capdevila i Colomer, als nou anys participà, juntament amb el seu germà Jaume, en l'estrena de *Tot per ella!* (Romea, abril de 1894), una comèdia en vers d'Antoni Careta i Vidal. Els dos germans Capdevila feien el paper de dos vailets de sis i set anys, i el pare, el paper principal. Més endavant, l'any 1911, i després de treballar en diversos teatres i companyies de la ciutat (Circ Barcelonès, amb la companyia d'Enric Giménez; Romea, amb la d'Enric Borràs, l'any 1907, etc.), viatjà per tot Catalunya amb la companyia Xirgu-Giménez-Nolla, que amb aquesta finalitat havia endegat, com a empresària, Margarida Xirgu. Els dos germans van tornar a trobar-se a l'escenari a l'estrena de la tragèdia en un acte, d'Ambrosi Carrión, *El fill de Crist* (Teatre Principal, maig de 1912), amb Margarida Xirgu. Casat amb l'actriu Maria Font, formà part de la companyia de Josep Santpere. Va actuar al Paral·lel diverses temporades, i va intervenir en nombroses produccions al Teatre Victòria, el Teatre Nou i el Gran Teatre Espanyol. Durant el període 1936-1939, formà part com a primer actor de la Companyia socialitzada de vodevil en català, dirigida per Josep Santpere, al Teatre Espanyol, al costat d'Alarma, Arteaga i de la seva dona, Maria Font.

## **Lluís Capdevila**

Lluís Capdevila (Barcelona, 1893 - Andorra la Vella, 1980). Dramaturg, narrador, assagista i memorialista. Va passar una temporada a París en la seva primera joventut, i un cop retornat a Barcelona (1912) perseverà en una existència bohèmia, que sufragava amb col·laboracions periodístiques. Fou una de les figures cabdals dels cercles bohèmics barcelonins. Representant d'un simbolisme tardà importat estèticament de París, portava monocle i cabellera, lluïa sempre un enorme xamberg negre, fumava amb pipa, bevia absenta i consumia drogues. Gaudia de la nit freqüentant cafès concert, teatres, restaurants, com el Lion d'Or, però sobretot el Bar del Centro i el cabaret Au Fond de la Mer, que s'instal·là al soterrani d'aquest establiment, i es convertí en



l'epicentre intel·lectual de *l'antinoucentisme*, de primer atrinxerat en l'extremisme radical –fou cofundador de *Los Miserables*–, però després evolucionat vers el republicanisme catalanista d'esquerres. A mitjan anys vint, dirigí *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*, i ja al començament dels anys trenta, *La Humanitat*, des de la militància a Esquerra Republicana. Compartí aquella bohèmia, centrada en els anys de la Gran Guerra, amb personatges de l'extrema esquerra, com Fernando Pintado, Àngel Samblancat, Plató Peig o fins i tot Joan-Salvat Papasseit, *Gorkiano*, i Andreu Nin, però també del periodisme, com Manuel Fontdevila o Joan Tomàs, i del món del teatre, com el productor Manuel Sugrañes o l'actor Joaquim Montero i el dramaturg Amichatis. Publicà nombroses narracions en col·leccions populars: *La balada de les set germanes* (1912), *Memòries d'un llit de matrimoni* (1926) i *La glòria de Joan Ramon* (1932), entre d'altres. Arribà al gran públic de debò, però, amb el teatre, on començà fent de negre i va acabar entre els autors més representatius del Paral·lel. Seguint l'estela d'Amichatis, signà amb l'amic Manuel Fontdevila *L'auca de la cupletista* (1919) i *Les dones del music-hall* (1920), dues peces que s'inscriuen en el drama realista del Districte V, històries de dones caigudes en el vici ambientades als baixos fons barcelonins. Conreà altres temàtiques, com *Les flors de la guillotina* (1925), *Catorze d'abril, claror d'alba* (1935), i també va escriure nombrosos llibrets d'opereta i sarsuela catalana, com *Cançó d'amor i de guerra* (1926) i *La legió d'honor* (1930), ambdues estrenades al Teatre Nou, escrites amb Víctor Mora i musicades per Rafael Martínez Valls. Exiliat a França l'any 1939 i després establert a Andorra, publicà dos volums autobiogràfics, *Història de la meua vida i els meus fantasmes. L'alba dels primers camins* (1968) i *De la Rambla a la presó* (1975). És autor d'una ingent obra memorialística que resta inèdita.

## **Josep Carabén**

Josep Carabén Vendrell (? - Barcelona, 1929). Empresari. Conjuntament amb el seu pare, conegut com el Xic de l'Asiàtic per ser propietari del bar Asiàtic del Poble-sec, va comprar un petit cafè al costat del Circo Modelo Español. De ben jove, es mostrà com un gran relacions públiques, i tenia una molt bona relació amb els diversos bàndols de la vida política i intel·lectual barcelonina que

començaven a freqüentar el cafè. Una primera ampliació (1897) es va veure afectada per l'incendi del Teatre Espanyol (1907), moment que s'aprofità per absorbir part dels terrenys del ja decadent Teatre Olympia i donar la forma definitiva al cafè més gran de Barcelona i el més emblemàtic del Paral·lel. L'interior disposava d'una gran zona de billars, regentada per un personatge conegut com a Paco Billares (Francesc Ventosa), que escrivia obres teatrals inspirant-se en la gent que hi passava, les quals va produir Carabén. També hi havia una tarima per a músics, que animaven les vetllades, d'on va sorgir el Septimino Armónico, agrupació formada per membres de la Banda Municipal de Barcelona. La seva espectacular terrassa exterior (s'afirma que era la més gran de l'Estat espanyol i fins i tot d'Europa) va ser punt de trobada i discussió de tota mena d'idees i declarada «territori neutral» pel seu propietari. Va patrocinar la companyia de Frederic García-Parreño, instal·lada a l'Espanyol, i que competia amb la d'Enric Giménez al teatre Apolo, just a la voravia del davant. A partir de 1922 deixà el negoci del cafè per dedicar-se a la política, com a regidor a l'Ajuntament de Barcelona per la Lliga Regionalista. En el moment de la seva mort, es van suspendre les sessions teatrals del Teatro Escuela (situat al carrer del Consell de Cent i dirigit per Francesc Illa), del qual també era propietari. Allà hi havia fundat una escola moral de declamació i una acadèmia per a la Joventut Catòlica.

### **Assumpció Casals**

Assumpció Casals i Rovira (Barcelona, 1896-1975). Filla del primer actor Enric Casals, s'inicià com a dama jove al Teatre Romea les temporades compreses entre 1908 i 1910. Als vint-i-un anys, ja era primera actriu quan estrenà *Jesús que torna*, d'Àngel Guimerà (Novetats, març de 1917), on va interpretar el paper de Gladis, al costat d'Enric i Jaume Borràs, en una producció amb decorats de Salvador Alarma. Posteriorment, s'especialitzà en la interpretació de teatre popular, i va actuar en nombroses sales del Paral·lel, on va debutar amb *La vida bohèmia* (març de 1921), de Montero i Amichatis, estrenada al Gran Teatre Espanyol amb la companyia Bergés-Santpere. En aquest teatre encapçalà durant gairebé set anys seguits els repartiments de les estrenes i reposicions de vodevils i obres de l'anomenat drama realista del Districte V. Féu de Marieta a l'estrena

de *Baixant de la Font del Gat* o *La Marieta de l'ull viu*, de Josep Amich i Bert, *Amichatis*, i Gastó A. Màntua, un dels èxits més sonats del Paral·lel. També interpretà els sainets *La reina del mercat* i *La florista de la Rambla*, d'Alfons Roure, estrenats al Gran Teatre Espanyol els anys 1927 i 1928, respectivament. L'any 1929 realitzà un cicle de teatre amb Enric Borràs i va presentar al Teatre Nou el drama *Juan José*, de Joaquim Dicenta; *La mare*, de Rusiñol; *El abuelo*, de Galdós; *Mar i cel*, de Guimerà; *El zapatero y el rey*, de Zorrilla, entre d'altres; un canvi de gènere que la refermava com una gran actriu molt versàtil. El mes d'abril del mateix any constituí la Compañía de vodevil, teatro moderno y grandes espectáculos Asunción Casals, i va comptar amb Josep Bruguera com a primer actor i director. El períple de la nova companyia va passar bàsicament pels teatres del Paral·lel (Talia, Nou i Còmic). Al Talia va estrenar, entre altres reposicions, *La senyoreta mamà*, de Louis Verneuil, traduïda per Amichatis. L'any 1935 participà com a primera actriu en la pel·lícula *Al margen de la ley* (*El crimen del expreso de Andalucía*), una producció d'Emisora Films S. A., amb guió i direcció d'Ignacio F. Iquino.

### **Josep Castells**

Josep Castells i Sumalla (Barcelona, 1883-1969). Escenògraf. Fou deixeble de Soler i Rovirosa. Als vint-i-quatre anys s'encarregà de la realització escenogràfica per a l'estrena de l'òpera (rondalla lírica) *La nina dormida al bosc*, del tarragoní Manuel de Montoliu i de Togores, amb música del mestre valencià Frederic Alfonso, dins del cicle Espectacles i Audicions Graner, al Teatre Principal (abril de 1907). Més endavant, realitzà el muntatge escenogràfic de l'opereta *Eva*, de Franz Lehár (estrenada al Teatre Novetats, febrer de 1912), i treballà en nombroses produccions al Liceu, Tívoli, Bosque, Romea, etc. Les seves primeres incursions al Paral·lel van ser al Teatre Nou (juny de 1922), on realitzà part dels decorats per a l'estrena de la revista *Las uñas del gato*, d'Aureli Reudon, amb música del mestre Rafael Millán, i la sarsuela d'Amichatis i Armando Oliveros, també amb música de Millán, *La gaviota* (desembre de 1924). L'èxit assolit per aquesta sarsuela es pot comparar al que uns mesos més tard (abril de 1925) va assolir, al Teatre Olympia, *Napoleónicas, escenas del Primer Imperio* (Millà i Firmat), on s'encarregà de la realització dels decorats i

del vestuari. En aquest mateix teatre estrenà *La mare* (març 1926), una òpera amb llibret en italià de Ramon Riera, extret de l'obra homònima de Santiago Rusiñol, amb música de Cassià Casademont. Al Paral·lel s'especialitzà en el gènere de la revista (*París-París!!...*, Teatre Olympia, març de 1926), sobretot a partir de la incursió de l'empresari Manuel Sugrañes, amb els seus grans espectacles (entre 1925 i 1928) al Teatre Còmic. Va participar directament en la confecció de diversos quadres de l'escenografia de *Yes-Yes* i de *Oui-Oui* (segona part de l'anterior), fastuoses revistes presentades l'any 1926. L'escenografia d'algunes d'aquestes revistes, com *Ric-Ric*, *Kiss-me*, *She-She*, *Joy-Joy*, i altres títols era el resultat de la suma de les intervencions d'altres escenògrafs, com Joan Morales, Batlle i Amigó o Max Weldy. Castells realitzà escenografies per a diversos teatres de l'Amèrica del Sud, i també va rebre encàrrecs puntuals del Teatro Real de Madrid.

### **Enric Clarà**

Enric Clarà. Compositor. No hem trobat cap rastre de la seva biografia. Malgrat això, devem a Clarà algunes de les pàgines més inspirades de les revistes musicals del Paral·lel dels anys vint. Gairebé totes les produccions de Manuel Sugrañes tenien música total o parcial d'Enric Clarà, una música sempre inspirada, atenta a les convencions musicals de la revista, amb grans marxes orquestrals per a les desfilades de les noies i números vocals per al lluïment dels solistes. Entre les revistes amb música de Clarà destaquen: *Bis-Bis*, amb text de M. Sugrañes i Màrius Aguilar; *Carnet de pócker*, amb lletra de Sugrañes; *Eureka*, amb lletra de Màrius Aguilar, Brauli Solsona i Francesc Madrid, i *She-She*, *Folies*, *Love-me*, *Museum*, *Not-Yet*, *Olé-Olé*, *Oui-Oui*, *Yes-Yes*, etc.

### **Germanes Conesa (Maria i Teresita)**

Maria Dorotea Conesa Redó, *Gatita blanca* (Vinaròs, 1893 - Mèxic, 1978), i Teresa Conesa Redó (Vinaròs, 1890 - Barcelona, 1906). Un luctuós succés a l'Edén Concert del carrer Conde del Asalto (actual Nou de Rambla) donà renom a aquestes dues tiples còmiques. La nit del 27 de febrer de 1906, Teresita Conesa fou ferida de mort per arma blanca pel germà de la cantant Zarina (o Czarina),

nom artístic de Manolita González Muñoz, la qual, segons les cròniques de l'època, mantenia una estreta picabaralla professional amb les dues germanes Conesa. A partir d'aquell moment, la fama de Maria, de només catorze anys, va anar en augment, i va aconseguir un gran èxit amb la sarsuela *La gatita blanca*, una humorada lírica en un acte i tres quadres, amb nombrosos cuplets de caràcter sicalíptic (amb llibret de José Jackson Veyán i Jacinto Capella, i música d'Amadeu Vives i Gerónimo Giménez), estrenada al Teatre Tívoli (22 de març de 1906). Maria Conesa interpretava el paper de Luisa, una cupletista de sobrenom La gatita blanca. L'èxit va ser fulgurant; tant és així que per les mateixes dates es representà en diversos teatres barcelonins: Teatre Nou, Còmic i Gran Via. Maria, però, desenganyada i ferida per la mort de la seva germana i *partenaire* artística, va decidir abandonar Barcelona i emigrà definitivament a Mèxic l'any 1907. Allà aconseguí un gran èxit i va ser coneguda amb el sobrenom de Gatita blanca.

### **Felip Cortiella i Ferrer**

Felip Cortiella i Ferrer (Barcelona, 1871-1937). Dramaturg, poeta i assagista. Fou tipògraf de professió i treballà a la impremta-llibreria de *L'Avenç*, on entrà en contacte amb el primer modernisme, en bona mesura influït per idees de transformació social. Format de manera autodidacta, va llegir algunes de les principals obres doctrinàries de l'anarquisme en la seva joventut, i ja per sempre milità en aquest ideari i treballà per a la seva expansió. Va entendre l'escena com un apostolat i dedicà totes les seves energies, recursos i talent a promoure, escriure i dirigir el teatre que fes difusió de les idees anarquistes entre les masses obreres. En aquest sentit cal entendre l'estrena de la seva obra *Els artistes de la vida* (1900), al Teatre Lope de Vega del Poble-sec, peça que el convertí en un dels autors preferits pels àcrates. Al mateix teatre, un any després, va estrenar *Els mals pastors*, de Mirbeau, i *Espectres*, d'Ibsen. Tot plegat fou el preludi de l'organització de les primeres Vetllades Avenir (10 d'agost de 1902), unes vetllades on el teatre era l'epicentre, però que s'aprofitaven també per fer conferències i realitzar actes de tipus solidari, tot en la direcció de fer proselitisme de l'anarquisme. Així, per exemple, en les Vetllades celebrades el

desembre de 1904 al Circ Espanyol, es va poder veure *Els tarats*, de Brieux (desembre de 1904), i al mateix teatre, *Rosmersholm*, d'Ibsen, interpretada per la prestigiosa companyia d'Enric Guitart i traduïda al català pel mateix Cortiella. Aquesta peça, encara es va representar en Vetllades posteriors al teatre Apolo (1905). En altres Vetllades es posà en escena *El morenet* (1905), una de les peces de Cortiella més valorades dramàticament, que fa un retrat dels baixos fons de Barcelona. El 1907 encara es van celebrar Vetllades, amb la representació de l'esmentada peça d'Ibsen i també de *La Clariana*, de Donnay i Descaves. Una part de la premsa modernista, com ara *Joventut*, li girà l'esquena en veure el contingut revolucionari del seu teatre, com en el cas de *Dolora*, interpretada per la companyia de Guitart a l'Espanyol l'any 1903. Va publicar un recull de poemes, *Les anarquines* (1908), que expressa la seva concepció del món lliurepensadora i allunyada de la moral tradicional, i la conferència «El arte dramático de nuestro tiempo» (1904), on manifesta el seu programa artístic i polític. Encara va escriure la peça *La parella ideal* (1917), que va estar a un pas de ser estrenada al Romea, però Cortiella, marcat pels estaments burgesos, mai no va estrenar en un dels teatres del centre.

## Vicenç Daroqui

Vicenç Daroqui Carell (València, 1855 - Barcelona, 1929). Actor. El seu pas pels teatres del Paral·lel va ser esporàdic, i va desenvolupant la seva carrera, gairebé en exclusiva, a les companyies dels teatres Romea, Novetats i Principal. Els seus inicis a la ciutat comtal el situen, però, al desaparegut Teatre Odeon, del carrer de l'Hospital, on intervingué en obres de diversa mena: *Anita Grandville, ó el triunfo de la inocencia* (maig de 1883); *Joan Garí o les muntanyes de Montserrat* (abril de 1885), drama sobre el personatge llegendari vinculat a la història de la fundació de Montserrat, o en la comèdia *Gat per llebre* (maig 1885), joguina en un acte i en vers de Ferran Bolívar. A partir de 1888 formà part de la companyia de Teatre Català (Romea), i va actuar en obres de reconeguda solvència: *El castell dels tres dragons*, de Pitarra, i *Lo combat de Trafalgar*, de Pere Antoni Torres i Jordi (abril de 1889). El març de 1891 ingressà a la companyia del Novetats, i l'any 1905 va tornar a la del Romea, on

va participar en l'estrena de *Les garses* i de *Girasol*, d'Ignasi Iglésias (novembre de 1905 i abril de 1906, respectivament). Després d'un intent previ de formar companyia pròpia amb l'actor Joan Torelló i d'actuar esporàdicament al teatre Triunfo (1910), va ingressar a la companyia del Teatre Principal el gener de 1911, on treballà diverses temporades. Dos anys abans de la seva mort (novembre de 1927), es va constituir una comissió per tal d'organitzar un festival en benefici del vell actor, que estava força malalt. Més endavant, se li va atorgar una pensió de 2.000 pessetes, una subvenció municipal per a artistes prestigiosos que per la seva vellesa, pobresa i invalidesa requerien una protecció oficial.

### **Pius Daví**

Pius Daví i Segalés (Moià, 1891 - Barcelona, 1956). Actor. Una de les companyies que més popularitat va assolir al Paral·lel va ser la Vila-Daví, formada per Pius i la seva esposa (des de 1919), Maria Vila i Panadès. Va arribar a Barcelona als divuit anys. Com a alumne de l'Escola d'Art Dramàtic, destacà per les seves qualitats en la declamació, i va participar en diversos recitals de poesia. El maig de 1920, sota la direcció d'Adrià Gual, Daví i Vila van presentar al Teatre Goya l'adaptació per a l'escena de *Tristany i Isolda*, de Wagner, i al Teatre Euterpe de Sabadell (setembre) *Els hipòcrites*, original de Henry Arthur Jones. Als teatres del Paral·lel van aconseguir grans èxits i popularitat amb la interpretació de *Montmartre*, de Pierre Frondaie, amb traducció de Salvador Vilaregut, que ja havia estat estrenada a l'Espanyol per Maria Vila (4 d'octubre de 1918), amb direcció de Jaume Borràs i escenografia d'Adrià Gual. Avel·lí Artís va escriure expressament per a ells dos *A sol ixent fugen les boires*, comèdia en tres actes que van estrenar al Teatre Nou (maig de 1921). Després de realitzar una estada a Madrid i una gira per Espanya amb obres castellanes, van tornar a Barcelona, concretament al teatre Apolo (1925). Hi van presentar diverses obres, entre les quals *Terra baixa* i *La baldirona*, d'Àngel Guimerà; *La mare* i *El místic*, de Rusiñol, i també *El mal que pot fer una dona* (desembre de 1926), una farsa de Paco Madrid. Un dels grans èxits de la companyia al mateix Apolo fou *La dona verge*, de Manuel Fontdevila. De 1927 a 1933, la companyia

Vila-Daví es constituí en la titular del Teatre Romea, i va alternar aquesta tasca amb algunes actuacions als teatres Nou, Apolo, Gran Teatre Espanyol, etc. Durant els anys 1937 i 1938 actuà al Teatre Català de la Comèdia (Poliorama), amb Enric Borràs.

### **J. Demon**

Llorenç Torres Nin, *J. Demon* (Sant Lluís, Menorca, 1890 - Barcelona, 1964). El Mestre Demon –tal com se'l coneixia– fou l'introduïdor del jazz a Barcelona. Als primers anys vint tocava el piano al Criterion, un bar de cambres proper a l'església de Santa Mònica. Després va passar al Café Catalán, a la mateixa Rambla de Santa Mònica, veritable centre de peregrinació dels noctàmbuls d'aquella època, que es barrejaven amb els mariners de mig món, i d'on sorgí la Demon's Jazz Band, a qui devem l'impuls de la música d'arrel negra nord-americana a Barcelona. Les seves nombroses incursions com a compositor de música escènica al Paral·lel aportaven a les revistes en què va contribuir amb l'aire de modernitat jazzística que l'època reclamava: *Ya-Ya, Amor y melodia* o *La taquillera del cinema* (1931), escrites en col·laboració amb Pasqual Godes; *Cabalgata màgica*, escrita amb Joaquim Subirà; *Reus, París, Londres*, amb llibret de Francesc Madrid, o la superproducció del Teatre Nou *Charivari*, en col·laboració amb José Padilla, Vicenç Quirós i Rafael Martínez Valls, amb llibret de Josep Maria de Sagarra. Va escriure també alguns cuplets extraordinaris: *El fatal Shimmy, Eros...*, i diverses bandes sonores de pel·lícules.

### **Derkas**

Manuel Izquierdo Vivas (Manila, 1889 – Barcelona, 1948). Va ser un dels cantants de varietats i un dels transformistes més destacats del Paral·lel. Es comenta que s'inicià al transformisme de molt jove quan actuava com a baríton a la companyia de Ricard Güell, al teatre Cómico. En una representació de *Bohemios*, a causa d'una malaltia sobtada de la primera tiple, la va substituir en el paper de Cosette amb un èxit esclatant. Això va propiciar que, des de llavors, es dediqués a la imitació d'estrelles de l'espectacle. La veritat és que va debutar



com a transformista a l'Àpolo (maig 1915) anunciant-se com «Los Derkas, duetistas franco-italo-españoles», amb continuïtat al Teatre Circ Barcelonès i a l'Eldorado. És probable que actués amb el seu germà Rafael, també artista i cantant, el qual, però, ben aviat es decantà per la pintura. El camí en solitari l'inicià a partir del gener de 1923, al més pur estil Bertin. Com aquest, tenia molta cura del vestuari, que renovava de manera gairebé obsessiva, cosa que li valgué el sobrenom de «El rei de la moda». Les seves imitacions de Pastora Imperio, Carmen Flores, Pilar Alonso, La Goya i, sobretot, de Raquel Meller, li valgueren per part de la crítica la consideració del millor transformista després de Fregoli. De Raquel Meller, en cantava els cuplets *El relicario* i *Viva el mantón*, avinentesa que aprofitava per presentar una molt rica col·lecció de mantons de Manila i un vestuari dissenyat amb la col·laboració del llavors jove figurinista Julio Torres. Entre 1923 i 1925, alternà les seves actuacions a Barcelona amb diverses *tournées* per Europa i Amèrica, es va presentar a Londres (Alhambra i Coliseum), París (Empire), Berlín (Wintergarten), Buenos Aires (Casino), etc. Es comenta que a Berlín va guanyar el primer premi d'un concurs de bellesa femenina, cosa que va posar en entredit el jurat i va provocar un gran escàndol. A l'inici dels anys trenta, el transformisme va entrar en decadència i les seves actuacions van ser cada cop més espaciades. El juny de 1933 imità Raquel Meller per darrer cop cantant *El noi de la mare* i *Doña Mariquita* al Teatre Circ Barcelonès i el juliol del mateix any tornà als orígens debutant com a baríton a la sarsuela *Molinos de viento*, en el paper de Capità Alberto al Coliseo Pompeya. L'any 1936, pràcticament desaparegut dels escenaris, va inaugurar el taller de modistes Casa Derkas, situat al carrer Nou de la Rambla, on es confeccionà tota mena de vestuari per llogar: disfresses, fracs, esmòquings, jaqués i, fins i tot, vestits de núvia. Durant la postguerra, la Casa Derkas, que subsistí força temps després de la mort del seu fundador, va ser la proveïdora del vestuari de molts espectacles i companyies que van actuar al Paral·lel, com per exemple, Els Vienesos.

### **Joan Dotras**

Joan Dotras Vila (Barcelona, 1900-1978). Compositor. Fill de músics. L'any 1913 va iniciar els seus estudis a l'Escola Municipal de Música de Barcelona,

amb Enric Morera, Antoni Nicolau i Lluís Millet, i va destacar com a intèrpret de piano i compositor. Quan el Paral·lel vivia una febrada de teatre musical, a partir de 1925, Dotras Vila s'hi va inscriure amb alguns dels seus èxits més esclatants: *Kosmópolis* (Teatre Olympia, 1928) i *La embajada en peligro* o *Mis, Mis* (Teatre Còmic, 1929). Simultàniament a la seva dedicació a la música escènica, compongué nombroses obres de música de saló, destinades als cafès de Barcelona, on ell mateix solia tocar assíduament, tot recordant els seus anys de joventut, en què havia acompanyat musicalment moltes pel·lícules mudes. Entre 1936 i 1939 estrenà les sarsueles i revistes *Romanza húngara*, amb Marcos Redondo, *Se ha perdido una vedette*, *El caballero del amor*, *Las chicas del Topolino* i *La reina chulapa*. Després de la Guerra Civil encara estrenà les sarsueles *Adoración*, *Mambrú se va a la guerra*, *La marquesita* o un dels seus darrers èxits de 1952, *Aquella canció antiga*. Va compondre també música incidental per a diverses pel·lícules, com *Barrios bajos* (1937), de Pedro Puche, retrat del Districte V de Barcelona; *Salomé* (1940), de Feliciano Catalán; *Catalina de Inglaterra* (1951), de Arturo Ruiz Castillo; *Once pares de botas* (1954), de Francesc Rovira Beleta, o *Las manos sucias* (1957), de J. A. de la Loma. També va compondre un dels himnes històrics del F. C. Barcelona. Va ser un compositor dotat de fina sensibilitat i extensa cultura musical, bon orquestrador. També estava dotat d'excel·lents qualitats líriques en el tractament de la veu, molt vinculades a l'estètica de l'opereta centreeuropea del primer terç del segle XX.

### **Lola Duran**

Dolors Duran i Vila (Sabadell, 1897 - ?). Germana del músic i compositor de cuplets Duran Vila, als setze anys va debutar com a cançonetista al Paral·lel (Arnau, maig de 1913), tot interpretant cançons catalanes i cuplets, gènere que durant cinc anys popularitzà amb les seves actuacions en nombrosos teatres i cafès concert. Actuacions serioses, allunyades de la frivolitat que imperava en alguns locals del Paral·lel. Va ser una de les pioneres a donar a conèixer nombrosos cuplets i cançons catalanes (juntament amb Pilar Alonso i Mercè Serós), i va obtenir uns èxits extraordinaris amb la que es considera una de les seves millors

interpretacions: *Les Caramelles*, que féu conèixer a Madrid (1918), al Marroc i a Portugal. A partir de 1928 es dedicà al teatre gràcies al seu marit, l'actor, empresari i director de teatre català Lluís Orduna i Echevarria. També treballà a les companyies d'Elena Jordi (1929-30), Josep Clapera, Vila-Daví (a l'Espanyol, 1936), etc. A partir de 1930 féu doblatge de pel·lícules i locució de ràdio, fent parella amb el seu marit.

### **Lluís Elias**

Lluís Elias i Bracons (Sabadell, 1896 - Barcelona, 1953). Dramaturg i narrador. Va formar part de la bohèmia del Bar del Centro i del cabaret situat al seu soterrani, anomenat Au Fond de la Mer, durant els anys de la Gran Guerra (1914-1918). Allà es reunia amb altres artistes del llapis i el pinzell, com Josep Gausachs; Emili Pascual Monturiol, *Pal*; Jaume Passarell; Lluís Elias, *Anem*, i Emili Lluch, *Miliu*. I també amb periodistes: Màrius Aguilar, Manuel Fontdevila, Lluís Capdevila, Joan Tomàs, Andreu Nin i d'altres. Fou ninotaire i caricaturista en publicacions com *La Campana de Gràcia*, *Papitu* i *L'Esquella de la Torratxa*, on signava les seves col·laboracions amb el pseudònim Anem. S'inicià en la literatura amb la novel·la *Després de callar el canó* (1934), però va destacar en el teatre amb obres com *Madamme* (1932), *Montparnasse* (1934), *La família Bartolí* (1935) o *Lilí vol viure* (1935), estrenada per l'actriu Maria Vila al Coliseu Pompeia (febrer de 1935). Es féu ressò de la tendència del teatre popular a reflectir la vida dels barris marginals a *Barris baixos* (1936), estrenada al Teatre Espanyol per la companyia de Maria Vila i Pius Daví, de la qual es va fer una adaptació cinematogràfica. Després de la Guerra Civil, reprengué l'escriptura de teatre en català amb *Hermínia, l'auca d'una soltera* (1946) i altres títols.

### **José Fola Igúrbide**

José Fola Igúrbide (Castelló, ? - 1918). Dramaturg. Provenent del País Valencià, es va instal·lar a Barcelona, on estrenà *El mundo que nace* al Teatre Eldorado (1895). Aquesta peça primerenca reflectia ja la ideologia del seu autor, una mena d'anarquisme cristià, basat en l'amor, la bona voluntat i la fraternitat, que havien

de ser els instruments de la transformació del món. Es tracta d'un teatre que no era aliè als moviments socials del seu temps, ni tampoc als principals corrents polítics que els conformaven. De fet, grups llibertaris interpretaren les seves obres. Tot i que va escriure drames romàntics, històrics o de tesi, gran part de la seva obra està escrita a l'empara de l'ideologia esmentada: *Ilusión y realidad* (Teatre Circ Barcelonès, 1899), *La màquina humana* (teatre Apolo, 1910, publicada el 1914), *La libertad caída* (1911), *La sociedad ideal* (1911), *La ola gigante* (1912), *El pan de piedra* (Apolo, 1913), i també les seves obres dedicades a personatges admirats, com *Emilio Zola o El poder del genio* (Teatre Circ Barcelonès, 1903), *Giordano Bruno* (Teatre Apolo, 1912) o *Joaquin Costa o El espíritu fuerte* (1915). És, però, en *El mundo que nace* i en *El cristo moderno*, estrenada a València (1904) i representada després a Barcelona al Teatre Gran Via i Principal (1905) i Apolo (1915), on es manifesta amb més evidència aquest cristianisme d'origen tolstoïa, que participa de la idea d'un retorn de la figura de Crist, però amb un ideari de justícia social, proper a l'anarquisme o al socialisme. Moltes de les seves peces foren representades als teatres del Paral·lel per intèrprets de primera fila, com Enrique Giménez o Frederic García-Parreño, on gaudí d'un públic popular i nombrós que sintonitzava amb els missatges polítics de les seves obres. A banda de la seva dedicació al teatre, fou un guitarrista de prestigi, i va tocar davant auditoris selectes. També va sostenir discussions en premsa sobre temes matemàtics.

### **Manuel Fontdevila**

Manuel Fontdevila (Granollers, 1887 - Buenos Aires, 1957). Dramaturg i periodista. Es va instal·lar a Barcelona per estudiar medicina, però aviat es decantà per les lletres. Amic íntim de Josep Amich i Bert, *Amichatis*, que també abandonà els seus estudis de medicina, tots dos compartiren les atractives nits de la ciutat, i molt especialment el cercle que es formà al Bar del Centro i al cabaret del seu soterrani, Au Fond de la Mer, un ambient bohemi que constituí un nucli intel·lectual oposat a l'hegemonia del noucentisme, format per personatges que esdevindrien els protagonistes del periodisme, la literatura i l'espectacle de

consum, com Francesc Madrid, l'actor Joaquim Montero, el productor Manuel Sugrañes o el també periodista i dramaturg Lluís Capdevila, entre molts altres. Amb aquest darrer va signar dos dels seus primers èxits teatrals, *L'auca de la cupletista* (1919) i *Les dones del music-hall* (1920), dues peces estrenades al Teatre Nou que s'inscriuen en el subgènere del drama realista del Districte V, històries de dones caigudes en el vici ambientades als baixos fons barcelonins. Posteriorment, estrenà *La dona verge* (1926), interpretada per la companyia Maria Vila - Pius Daví, que va superar les cent representacions al teatre Apolo. Encara va escriure *El cavaller immoral* (1928), estrenada per la mateixa companyia al Romea, però que va tenir una acollida discreta. En la faceta de periodista, va dirigir la revista satírica *Papitu* (1914), fou corresponsal a França d'*El Día Gráfico* durant la Primera Guerra Mundial i després treballà a *La Publicidad*. També va col·laborar a *L'Esquella de la Torratxa*. A Madrid dirigí *El Heraldo de Madrid* (1927), on aportà la seva innovadora concepció de la professió, assajada a Barcelona, basada en el reporterisme fresc i la imatge fotogràfica. El 1939 s'exilià a Buenos Aires i treballà en diversos diaris, com *El Sol* i *Crítica*, a banda de col·laborar a *Catalunya*, revista dels catalans establerts a l'Argentina.

### **La Fornarina**

Consuelo Vello Cano (Madrid, 1885-1915). D'origen molt humil, de ben petita ajudava la seva mare a rentar roba al Manzanares per guanyar-se la vida. Descoberta per un caçatalents, s'inicià com a corista al Teatro de la Zarzuela de Madrid, i molt ràpidament (1902) es va passar al gènere de les varietats, tot aconseguint l'admiració del públic d'arreu de la península. Actuà per primer cop a Barcelona l'agost de 1903 (teatre Nuevo Retiro) i en diversos locals del Paral·lel, i es va presentar al Teatre Nou el juny de 1904. Despertà la passió d'un joveníssim Josep Maria de Sagarra, que en les seves *Memòries* recull l'enfervoriment que li provocà l'artista: «[...] gastava una cara de burgeseta profundament desvergonyida però hipòcritament correcte, i cantava amb un rajolí de veu adorable i amb una intenció criminal». Amb *La Fornarina* el cuplet comença a fer la transició d'una audiència marginal i popular a una altra petitburgesa i, posteriorment, benestant. A partir d'aquell moment, i durant tres anys consecutius,

viatjà per tot Europa, i va actuar a Lisboa, París, Montecarlo, Berlín, Copenhaguen, Budapest, Londres, etc. Actuà de nou diverses vegades a Barcelona, llavors ja als teatres del centre, Gran Via (1910), Novetats i Bosque (1912), i Tívoli (1913); una altra vegada al Novetats (1914), i de forma esporàdica als locals del Paral·lel, on el ressò de la seva fama provocà que diverses cupletistes interpretessin les seves cançons imitant-ne l'estil (Purita Montoro, Pilar Martí o l'imitador Foliers). Exemple de la seva internacionalitat fou la gira per Catalunya de la companyia italiana d'opereta dirigida per Amadeo Granieri (1915), que féu estada a Barcelona (Principal, Romea, Tívoli), amb un programa que incloïa part del repertori de La Fornarina a càrrec de la tiple còmica Fernanda Razzoli. Una de les seves cançons més populars, *Clavelitos*, de Quinito Valverde, l'estrenà a París, a l'Apollo Théâtre (1909). Pocs anys abans de morir, cantà a Madrid, per primera vegada, *El último cuplé*.

### **Frederic García-Parreño**

Frederic García-Parreño i Alegria (València, 1864 - Barcelona, 1922). Era fill del notable actor barceloní Joaquim García-Parreño i Lozano, que havia estrenat diverses obres del seu gran amic Frederic Soler, *Serafí Pitarra*. Fruit d'aquesta amistat, va posar el nom de Frederic a un del seus fills, en homenatge al dramaturg. Frederic aviat seguí les passes del seu progenitor, fundador de la Societat García-Parreño, i va crear la companyia García-Parreño, que debutà al Gran Circ Espanyol (febrer de 1898) amb la comèdia *María del Carmen*, de Josep Feliu i Codina, i els drames *Juan José*, de Joaquín Dicenta, i *El jorobado*, d'August Anicet-Bourgeois, en una adaptació de Joan Belza. Abans, però, va formar part de la companyia d'Antoni Tutau diverses temporades (1890-1896), tot actuant al Teatre Novetats i al Gran Via. Al Tetre Espanyol treballà diverses temporades i protagonitzà, amb Angelina Caparó, un gran nombre d'estrenes. En la inauguració de la temporada de 1904-1905, estrenà *Los dos pilletes (Les deux gosses)*, de Pierre Decourcelle, amb decorats realitzats per Alarma i Moragas. El febrer de 1906, a causa d'un accident sofert a l'escenari interpretant *La hermana del muerto*, de Pierre Dux, gairebé va perdre un ull. Simulava una baralla amb floret amb l'actor Carles Delhom, i aquest, per accident, li clavà el floret a la

cara. Això el va tenir apartat durant unes setmanes de l'escena. Refet de les ferides, continuà treballant a l'Espanyol fins a l'incendi que el destruï totalment el maig de 1907. A partir d'aquell moment, la seva companyia va ser contractada pel teatre Apolo, on fins aleshores actuava el seu gran rival del moment, Enric Giménez. Inaugurà la temporada de tardor-hivern de 1907 amb el drama *Entre el amor y la muerte (Jack)*, d'Alfons Daudet. Fins a l'any 1910 va ser la companyia titular d'aquell teatre, però una greu malaltia l'allunyà dels escenaris, i el gener de 1913 va ser operat d'un osteosarcoma (càncer d'ossos) que patia en una de les cames. Refet momentàniament, el maig de 1913 es presentà de nou. Aquesta vegada al reconstruït Teatre Espanyol, amb l'obra *La escalinata de un trono*, obra en vers de José Echegaray, i va rebre una gran ovació. Malauradament, la malaltia no va remetre i el 31 de març de 1914 li van amputar una cama, la qual cosa l'apartà definitivament dels escenaris. El gener de 1916 s'acomiadà del públic barceloní al Teatre Soriano amb una lectura de poemes.

### **Sebastià Gasch**

Sebastià Gasch (Barcelona, 1897-1980). Periodista i escriptor. Home profundament compromès amb les avantguardes creatives del seu temps. A través del Cercle Artístic de Sant Lluc va conèixer Joan Miró i es van fer amics íntims. El 1925 va començar a publicar crítica d'art a *La Gasetta de les Arts*, a *D'Ací i d'Allà* i a *L'Amic de les Arts* (1925-1929), on signà, amb col·laboració de Lluís Montanyà i Salvador Dalí, el *Manifest Groc* (1928), en el qual va exhibir els seus postulats a favor de la modernitat i en contra de l'herència noucentista. A partir de 1930 va començar a col·laborar a la revista *Mirador*, on va compaginar els seus articles de crítica d'art amb articles dedicats al music-hall, al circ, a la dansa o al cinema. Gràcies a aquests articles i d'altres publicats en revistes com *Hèlix*, *La Publicitat* o *L'Opinió*, els gèneres parateatral o els gèneres considerats menors de les arts escèniques van entrar en el discurs de la crítica. A la fi de la Guerra Civil es va exiliar a París, on va viure fins a 1943. De retorn a Barcelona, va començar una llarga col·laboració amb la revista *Destino*, on des de la secció «El sábado en la butaca» va donar constants notícies de la vida cultural de la Barcelona del franquisme, amb especial presència del circ, el music-hall i la dansa. Entre els seus llibres trobem *La pintura catalana* (1938),

*De la danza* (1946), *El circo y sus figuras* (1946), *L'expansió de l'art català al món* (1953), *París* (1940, 1956), *Barcelona de nit* (1957), *Les nits de Barcelona* (1969) o *El Molino. Memorias de un setentón* (1972). També és autor d'una sèrie de monografies, com *Charlie Rivel, pallaso català* (1962) o *Joan Miró* (1963). Des de 1976, el Foment de les Arts Decoratives (FAD) atorga els premis Sebastià Gasch d'Arts Parateatral.

### **Pompeu Gener**

Pompeu Gener (Barcelona, 1846-1920). Dramaturg, narrador i assagista. Conegut també per Peius. Fill d'un farmacèutic barceloní, va gaudir durant anys d'una herència abundant que invertí a conèixer món i residir llargues temporades a París. Allà publicà *La Mort et le Diable* (1880), amb pròleg d'Émile Littré, que després fou traduït al castellà, i el seu llibre més difós i també polèmic, ja que molts en discutiren l'erudició. Vinculat al republicanisme federal (1868), participà en el Congrés Catalanista de Valentí Almirall de 1880. A París entrà en contacte amb diferents corrents ideològics i filosòfics. Va traduir Nietzsche al castellà (*El Anticristo y la moral ascética*, 1903), i féu seu un vitalisme que oposava a la moral cristiana. Col·laborà en nombroses publicacions, entre d'altres, *L'Avenç*, *Revista Contemporánea*, *L'Esquella de la Torratxa* i, sobretot, *Joventut*, i publicà uns trenta-cinc títols de diversa qualitat, entre els quals destaquen *Herejías* (1887), *Literaturas malsanas* (1894), que suscità una polèmica amb Clarín, o *Cosas de España* (1903). Pel que fa a la seva obra dramàtica, cal esmentar *Senyors de paper!* (1901-1902) i *L'agència d'informes comercials* (1905), una comèdia estrenada al Romea, però que després va ser molt representada al Paral·lel. Posteriorment, va estrenar al teatre Condal la farsa *El señor ministro*, i encara cal destacar *El Capitán Tormenta o La toma de la Bastilla*, estrenada al teatre Apolo per la companyia de l'actor Enrique Giménez. Aquesta obra, escrita a raig i emocionalment desbocada, a la manera dels melodrames de Dumas pare, va tenir una gran acceptació de públic. Més enllà de la seva obra, però, la seva personalitat el convertí en un personatge inefable de la bohèmia barcelonina. Va arribar a la maduresa ben pobre, i com que era amic del primer propietari del restaurant Lyon d'Or, cada vespre hi feia de franc un àpat pantagruèlic que era la seva única menja diària, segons alguns testimonis



coetanis. Va participar en diferents tertúlies –la seva ruta diària compregué durant molts anys la Maison Dorée, el Continental i l'esmentat Lyon d'Or–, i es féu popular com a conversador apassionat i extraordinàriament imaginatiu.

### **Pepe Gil**

Pepe Gil, Lo Chil (? - Barcelona, 1923). Empresari de l'espectacle provinent del País Valencià. Va arribar com a actor secundari d'una companyia de teatre que representava drames populars. Sovint sentenciava: «Qui taste l'aigua de Canaletes i saboreiche un tortell del Forn de Sant Chaume, eixe ja no se'n va de Barcelona ¡S'hi finca!» De seguida va veure que s'obrien moltes oportunitats de negoci amb l'esclat del Paral·lel. Féu diners com a apoderat de Consuelo Portela, *La Bella Chelito*, cupletista que interpretava *La pulga*. La lletra de la cançó era un encàrrec que havia fet l'empresari a l'escriptor bohemí Gonzalo Jover. L'empresari va perdre, però, els drets d'explotació del cuplet en el joc d'atzar i veié com altres feien una fortuna amb la seva explotació. El seu contraatac va ser el muntatge d'un espectacle al Teatre Gaiarre, amb quatre cupletistes que interpretaven alhora *La pulga*; *4 pulgas 4*, titulava l'espectacle, amb l'afegit *El desenfreno de lo escultórico*. De fet, Lo Chil és important per haver inventat una manera de fer publicitat dels seus espectacles amb una retòrica que inaugura el que podríem anomenar un llenguatge específic del Paral·lel, amb adjectius, jerarquies i aristocràcies com emperadors, reis i reines, etc. La seva manera de comunicar els espectacles beneficià l'Arnau, o el desaparegut Teatre Asiàtic del carrer del Roser. Posteriorment, va aplicar tots els mètodes publicitaris que havia assajat al Paral·lel al Teatre Gran Via, i més tard al Tívoli, que va dirigir a partir de 1915.

### **Enric Giménez**

Enric Giménez i Lloberas (Barcelona, 1868-1939). Actor. De la seva formació inicial com a escultor passà al món del teatre fent d'actor en sarsueles (Eldorado) i amateur en ateneus i societats diverses. L'abril de 1895 ja va actuar com a professional al Teatre Novetats, a *Jesús de Nazareth*, i participà en l'estrena de *Las monjas de Sant Ayman*, totes dues de Guimerà, amb decorats de Soler

Rovirosa, Moragas i Vilomara. Gràcies a la seva professionalitat i tarannà intel·lectual, establí una profunda relació (que mai no va abandonar) amb el Teatre Íntim d'Adrià Gual, acabat de constituir, i va actuar a *Ifigènia a Tàurida* (en el paper del rei Thoas), al Laberint d'Horta del marquès d'Alfarràs (1898). Després d'un curt periple pel Teatre Romea, constituí companyia pròpia i s'establí al Teatre Circ Barcelonès (les temporades compreses entre 1902 i 1905). Allà estrenà *Los lazos del crimen*, de Jover i Valentí; *Pidolayres*, del jove escriptor Emili Graells Castells; *La escoria (Dans les bas fonds)*, de Màxim Gorki, a més de presentar obres clàssiques, com l'*Otel·lo*, de Shakespeare, etc. El setembre de 1906 aterrà al Paral·lel, teatre Apolo, i va establir una rivalitat programàtica amb el Teatre Espanyol, on llavors actuava la companyia del primer actor Frederic García-Parreño. A l'Apolo programà *Maria Stuard*, *Cyrano de Bergerac* o *El jorobado*, entre d'altres. Amb l'incendi de l'Espanyol (maig de 1907), la companyia de García-Parreño substituï la d'Enric Giménez a l'Apolo, el qual passà al Teatre Principal, on va establir una fructífera relació professional amb Margarida Xirgu (1908-1912). Després de diverses temporades d'actuacions al Teatro Salón de la Comèdia i al Teatre Romea, el març de 1922 es retirà pràcticament de l'escena per dedicar-se a les tasques de director artístic, i va dirigir, entre d'altres, l'estrena de *La Ciutadella* (novembre de 1925), d'Alfons Roure, al Teatre Victòria. Com a pedagog de primer nivell, va formar part de l'equip docent de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, dirigida per Adrià Gual, des de la seva fundació (1913), i va fer cursos de declamació, tasca que no va abandonar fins a la seva mort.

### **Manuel Giménez**

Manuel Giménez Sales (Barcelona, 1894-1941). Actor. Primer actor còmic que va destacar en els gèneres de la comèdia i el vodevil, tot i que també interpretà drama i teatre popular. Va treballar en diverses companyies: Santpere, Assumpció Casals, Enric Giménez, Joaquim Montero, etc., fonamentalment als teatres Espanyol, Novetats, Apolo i, sobretot, al Talia (de 1928 a 1931). Amb la companyia d'Assumpció Casals actuà, a partir de 1934, com a primer actor còmic al teatre Apolo, i va estrenar *La Gloriosa. Barcelona isabelina y revolucionaria* (març de 1934), de Miquel Poal i Aregall, una obra d'ambient

popular vuitcentista. També a l'Apolo, i amb la mateixa companyia, assolí un gran èxit amb *L'adroguer del carrer Nou* (setembre de 1934), una adaptació d'Antoni Pejoan del sainet en tres actes titulat *El último mono o el chico de la tienda*, de Carlos Arniches. A mitjan 1935, formà companyia pròpia amb Visitació López, i treballà durant uns mesos al Gran Price, tot fent de presentador i actor en sainets i vodevils, com *La reina ho fa tot*, *Com més cosins...*, *L'hotel dels tres copets*, etc.

### **La Goya**

Aurora Purificació Mañanos Jauffret (Bilbao, 1891 - Madrid, 1950). Cançonetista amb una sòlida formació intel·lectual (dominava diversos idiomes) i musical (tocava força bé el piano). Va debutar al Trianon Palace de Madrid l'any 1911, gràcies a Álvaro Retana –qui li posà el nom artístic de La Goya–, cantant havaneres i cuplets, i posteriorment a Barcelona, per primera vegada, al Gran Teatre del Liceu, en un festival en benefici de l'Associació de la Premsa Diària (10 de desembre de 1912). A partir d'aquell moment, va ser reclamada assíduament pel públic barceloní i fou contractada en diverses ocasions per actuar al Teatre Tívoli, actuacions que alternà amb aparicions als locals del Paral·lel i al Teatre Eldorado de la plaça de Catalunya. Va fer famosos els cuplets *Tápame*, *Ven y ven* o *Balancé*, entre altres títols, amb la particularitat que adaptava el vestuari al tema de la cançó que interpretava, una característica que li valgué el sobrenom de cançonetista transformista. El seu estil va ser imitat reiteradament per les cupletistes que actuaven als locals del Paral·lel.

### **La Goyita**

Pepeta Ramos Ramos (Barcelona, 1890-1970). Va ser una de les cupletistes més reconegudes de Barcelona i una de les artistes més admirades del Paral·lel, on va actuar en gairebé tots els seus escenaris a partir de l'any 1912. Al Teatre Espanyol l'anunciaven com la reina del Paral·lel (1920), i interpretava cançons populars com *Madre*, *Cómprame un negro*, *Al Uruguay* o *Yo quiero ver Chicago*, i cuplets catalans com *La mare*, escrit per Manuel Sugañes, que li va dedicar. A finals de la dècada dels vint, va formar parella artística amb el cantant

còmic Baldomerito, amb qui va gravar, acompanyada de l'Orquestra Crazy Boys, dirigida per Pasqual Godes i Terrats, la famosa cançó *Yo quiero un TBO*, de Francesc Codoñer i Mercè Belenguer (publicada l'any 1917), que seria utilitzada posteriorment en anuncis televisius de col·leccionables del mateix *TBO*. Malgrat que el seu repertori s'anà adaptant a les modes canviants del moment, a partir dels anys trenta les seves aparicions als escenaris van ser escasses. Una de les darreres va ser al Teatre Circ Barcelonès (agost de 1930), amb motiu de la inauguració de les obres de millora de les instal·lacions.

### **Emilio Graells Soler**

Emilio Graells Soler (? - ?). Dramaturg, traductor i apuntador. Apuntador al Teatre Espanyol (llavors Teatre Circ Espanyol) a la companyia de Frederic García-Parreño i Angelina Caparó durant el període daurat del melodrama i el drama social, va escriure moltes peces que seguien el model del fulletó i del drama parisenc, sovint calcant els arguments i la tipologia dels personatges. Abans d'aquest període, havia estrenat *Misterio deshonra y muerte*, al Teatre Circ Barcelonès (1898), però fou amb *Magdalena, la mujer adúltera*, drama en set actes, i un pròleg a partir de la novel·la d'Enrique Pérez Escrich, estrenat a l'Espanyol (1904) i posteriorment al Price de Madrid (1915), que obtingué gran repercussió. En aquesta línia, cal esmentar també *María, la hija del mendigo* (Espanyol, 1907). També adaptà a l'escena novel·les populars, com *Los misterios de Barcelona*, a partir de la novel·la homònima d'Antonio Altadill, estrenada a l'Espanyol (1906), *Miguel Strogoff* (1910), *Hazañas de Sherlock Holmes* (1913) o *El vizconde de Bragelone. Tercera parte de Los Tres Mosqueteros* (1915).

### **Enric Guitart**

Enric Guitart i Soldevila (Barcelona, 1863-1933). Primer actor i director, casat amb l'actriu Emília Matas Najaro i pare de l'actor Enric Guitart i Matas (1909-1999). Guitart i Soldevila debutà l'any 1882 sota la direcció de Teodor Bonaplata i Jaume Molgosa. A partir de 1890, actuà ininterrompudament al

Teatre Novetats amb la reconeguda companyia d'Antoni Tutau fins a l'any 1895. En aquells anys, va intervenir en l'estrena de nombroses obres d'autors estrangers (Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, etc.), i també va participar en les representacions de l'Agrupació Avenir, organitzades per Felip Cortiella. Al Novetats estrenà, entre altres obres, el sàinet *Aleluya*, d'Enric Moragas (maig de 1892), la llegenda dramàtica *Las monjas de Sant Ayman* (abril de 1895), d'Àngel Guimerà, amb música del mestre Morera i decorats de Soler i Rovirosa i Vilomara. Fins a l'any 1900 formà part de la companyia d'Enric Borràs i va actuar al Romea, i a partir d'aquell any constituí la seva pròpia companyia. La temporada 1904-1905 va alternar la direcció del Teatre de les Arts amb estades als teatres Principal, Principal de Gràcia i Romea, on fou director de companyia la temporada 1909-1910. A partir de 1913 actuà assíduament al Paral·lel, inicialment al Teatre Còmic, sota la direcció d'Enric Giménez. Al Teatre Espanyol debutà amb la seva pròpia companyia amb el melodrama americà d'indis i cowboys *Los buscadores de oro o la mujer de Fantomas* (setembre de 1914), una sumptuosa adaptació per a l'escena de P. Aguado. També presentà obres clàssiques al Coliseu Pompeia de Gràcia (maig de 1916): *El Pubill*, de Pitarra, i *El mestre de minyons*, de Feliu i Codina, entre d'altres. Els darrers anys va actuar diverses temporades amb la companyia Vila-Daví, sobretot a l'Apolo del Paral·lel.

### **Josep Heras**

Josep Heras Sopena (1872-1940). Actor que s'inicià en el món de la sarsuela i l'opereta juntament amb Josep Santpere. Tots dos van actuar junts en l'opereta *Die Dollarprinzessin* («La princesa del dòlar»), de l'austriac Leo Fall, estrenada al Teatre Nou del Paral·lel l'agost de 1909. Posteriorment, s'especialitzà en teatre català i va treballar com a primer actor en la companyia Vega i Puchades. Va actuar al Teatre Gran Via el maig de 1911. El gènere que dominava, però, era el vodevil, fet que li obrí les portes de la companyia de Josep Santpere, on treballà des de 1918 fins a 1921. Constituïda la

societat Santpere-Bergés, continuà amb la mateixa companyia des de 1922 fins a 1928, i amb ell estrenà moltes peces que foren grans èxits del Paral·lel: *Les dones de tothom*, tragicomèdia de Josep Amich i Bert, *Amichatis* (Teatre Nou, novembre de 1918); *Temps ençà... temps enllà*, farsa d'Enric Lluelles i Ambroisi Carrion (Teatre Espanyol, desembre de 1925); *La ventafocs del barri*, d'Amichatis (Teatre Espanyol, setembre de 1927); *L'art de l'agulla*, sainet d'Alfons Roure (Teatre Espanyol, desembre de 1928), etc. Més endavant, va formar part de la companyia catalana de comèdia de la primera actriu Mercè Nicolau, amb la qual va estrenar la comèdia *El noble i l'hostalera*, de Ramon Vinyes (Teatre Barcelona, agost de 1933). Delicat de salut, l'any 1937 va ingressar a la Llar de l'Actor Català, una finca de Sarrià que havia estat nacionalitzada. Malgrat tot, i en el marc del festival que se celebrà el juny de 1938 en benefici de l'aquesta llar al Liceu (llavors Teatre Nacional de Catalunya), va actuar en la representació d'*Els vells*, d'Ignasi Iglésias.

### **Rosa Hernàez**

Rosa Hernàez Esquirol (Barcelona, 1888-1964). Va iniciar les seves activitats artístiques en el món de la dansa sota el guiatge de Pauleta Pàmies i Serra, directora de la companyia de dansa del Gran Teatre del Liceu. Com a actriu i ballarina, formava part del cos de ball de l'escola de dansa que Pauleta Pàmies havia fundat a Barcelona, i, segons la tradició oral, va conèixer el seu futur marit, Josep Santpere, al Teatre Principal (juny de 1907) en una vetllada on actuava com a ballarina en l'espectacle *La Santa Espina*, d'Enric Morera. Va cultivar, a més, tota mena de gèneres: l'opereta, la sarsuela, el teatre popular i posteriorment el vodevil, guiada pel seu marit, el «rei del Paral·lel». Treballà en diversos teatres de Barcelona, però fou a l'Espanyol del Paral·lel on va realitzar la major part de les seves temporades artístiques, tot formant part de les

companyies dirigides pel seu marit: Santpere i, posteriorment, Santpere-Bergés. Al Teatre Nou (abril de 1920) estrenà *La borda (La vida d'una dona de la Rambla)*, de Montero i Amichatis, una de les seves grans creacions interpretatives, que repetiria al llarg dels anys a l'Espanyol, o *La lleona*, sainet d'Alfons Roure, amb l'estrena del qual va obrir la temporada del Teatre Espanyol (setembre de 1929). L'any 1927 participà en el repartiment de la pel·lícula *Baixant de la Font del Gat*, produïda per Edicions J. Alonso, dirigida per Josep Amich i Bert, *Amichatis*, al costat de Pepe Alonso, Alfons Arteaga, Alexandre Nolla, Josep Santpere, etc., i estrenada el juny del mateix any a l'Olympia.

### **Bonaventura Ibáñez**

Bonaventura Ibáñez (Barcelona, 1876-1932). Si bé els seus inicis foren els d'actor especialitzat en mim, a partir de 1912 abandonà els escenaris i es dedicà gairebé en exclusiva al cinema. Va desenvolupar la seva especialitat bàsicament al Paral·lel, sobretot al Pavelló Soriano (Teatre Pavelló Soriano a partir de 1905), tot encapçalant la companyia que ell dirigia al costat de Joan Rodríguez. Competia artísticament amb la companyia dels Onofri, els quals, anys enrere, havien gaudit de força èxit al Teatre Espanyol, en uns moments en què el mim triomfava abans de la seva davallada i abans que s'imposés el gènere de les varietats. Al Soriano presentà desenes de drames mimats (entre 1906 i 1909), amb títols tan suggerents com *Un duelo en alta mar*, *La mancha de sangre*, *El mendigo negro*, *¡Justicia!*, *El poder de la sotana*, *Hijo infame*, *La hija del obrero*, *Madre mártir*, i un llarg etc. Alguns d'aquests drames havien estat escrits expressament per a ell, com per exemple *Egoísmo fraternal*, de Salvador Torrus, estrenat al Teatre Pavelló Soriano el juny de 1908. Des de l'any 1912 desenvolupà a Itàlia una carrera cinematogràfica important, i va participar en més de quaranta pel·lícules. La seva primera participació va ser a *Il segreti dell'anima*, de Vincenzo Denizot. A partir de 1928 treballà també a França, sota les ordres de directors com Henri Fescourt: la *Maison du Maltais*, amb Tina Meller com a protagonista. Una de les seves darreres participacions va ser a *L'âge d'or* (al costat de Josep Llorenç Artigas i Max Ernst, entre d'altres), el

film surrealista realitzat per Luis Buñuel l'any 1930.

### **Amàlia de Isaura**

Amàlia de Isaura Pérez (Madrid, ? - 1971). Filla del compositor i director d'orquestra Arturo de Isaura, de ben petita ja freqüentava els escenaris on el seu pare dirigia sarsueles i la seva mare Carmen Pérez actuava com a tiple còmica. Durant els anys de la Primera Guerra Mundial, va actuar assíduament als teatres de Barcelona, sobretot a Eldorado, i també al Tívoli, Novetats i Bosque, entre d'altres. S'especialitzà, com a cançonetista, en el «maquetisme»; és a dir, interrompia les cançons introduint recitatius i hàbils monòlegs tot dialogant amb el públic. Introduïa l'humor en les seves interpretacions musicals a partir de l'actualitat política (es declarava *bolxeviquista*, enmig del furor que provocà la Revolució Soviètica). Amadeu Vives li dedicà les seves *Cançons epigramàtiques* (1916), una col·lecció de dotze cançons per a veu i piano amb textos de diversos poetes espanyols dels segles XVI i XVII (Góngora, Quevedo, Cervantes, Bretón de los Herreros, etc.). Santiago Rusiñol també li dedicà el monòleg «La minyona suïcida», que interpretà al Teatre Novetats (gener de 1919). Als teatres del Paral·lel fou estrella de programes de varietats a l'Olympia (1928) i al Teatre Nou (1936). A començaments de 1918 va sortir al mercat el seu primer disc (Odeon), amb algunes de les seves cançons, juntament amb les de Lola Montes i La Goyita, entre d'altres. L'any 1924 actuà en la seva primera pel·lícula, *A fuerza de arrastrarse*, del director José Buchs, on també participà el seu marit, l'actor i rapsode Antonio Martiáñez. Durant el període de la Guerra Civil, va formar parella artística amb Miguel de Molina, i va actuar en el bàndol republicà fins a la seva separació, l'agost de 1938.

### **Elena Jordi**

Montserrat Casals i Baqué (Cercs, 1882 - Barcelona, 1945). Actriu i empresària. Abandonà el marit i la seva vida a Berga per instal·lar-se a Barcelona, on regentà un estanc. Allà va conèixer diverses personalitats del món teatral de la ciutat, com l'actor Ramon Tor, que la batejà artísticament amb el nom d'Elena Jordi, o



Alexandre Soler i Marjé, *el Jandru*, que l'orientà en les seves primeres passes teatrals, i també quan li arribà l'èxit. Inicialment, va treballar amb la companyia del Teatre Íntim d'Adrià Gual (1908), amb la d'Enric Giménez al Teatre Principal, amb la de la Xirgu al Tívoli (1910) i amb Josep Santpere, ja com a primera actriu, al Teatre Nou, on demostrà les seves capacitats innates per connectar amb el públic. Posteriorment, es traslladà amb Santpere al Gran Teatre Espanyol, i allà van convertir aquest teatre en l'anomenada «catedral del vodevil en català». Més tard, formà una companyia pròpia i continuà a l'Espanyol, mentre que Santpere i la seva companyia van marxar a l'Apolo. Va saber envoltar-se d'assessors, com l'esmentat Alexandre Soler, Salvador Vilaregut o Santiago Rusiñol, que l'ajudaren en la tria d'un repertori encertat, i d'actors de prestigi, com Ferran Bozzo, Pepe Font i Ramon Tor, entre d'altres. A més, va comptar amb la col·laboració de la seva germana, Tina Jordi. També demostrà un gran talent per convertir certs aspectes barroers dels vodevils en elegants, amb un toc de llenguatge picant i una actitud que s'acostava a l'erotisme en determinades escenes, auxiliada d'un vestuari triat amb encert. L'èxit aclaparador la impulsà a construir el seu propi teatre (que havia de portar el seu nom) per dedicar-lo exclusivament al vodevil, situat a la Via Laietana. Per motius poc clars, va haver d'abandonar el projecte quan la construcció estava gairebé enllestida. L'edifici el va comprar l'empresa Cinematográfica Española, S. A., que va instal·lar-hi el Pathe Cinema, rebatejat l'any 1940 com a Palacio del Cinema. Va desaparèixer definitivament dels escenaris el gener de 1930. La darrera estrena de la seva companyia va ser *La prisionera* (Teatre Goya, desembre de 1929), del francès Édouard Bourdet, un complex drama on s'aborda l'homosexualitat femenina, amb un vestuari dissenyat expressament per Jeanne-Marie Lanvin de París. Féu també incursions en el cinema i rodà, entre d'altres, *La loca del monasterio* (1916), de Domènec Ceret i Juan Solà Mestres.

### **Tina Jordi**

Celestina Casals i Baqué (Cercs, 1891 - ?). Actriu de teatre i cinema. Germana petita de l'actriu i empresària Elena Jordi (Montserrat Casals), amb la qual treballà diverses temporades al Teatre Espanyol actuant a la seva companyia. Totes dues van estar força unides, i van tenir una vida gairebé de luxe viatjant

arreu d'Europa (Niça, Montecarlo, Estoril, etc.). Fins i tot tenien domicili fix a l'Hotel London de París, on es posaven al dia de les darreres aportacions artístiques i novetats dels vodevils parisencs (vestuari, estrenes, etc.), que després importaven al Paral·lel. Per exemple, el novembre de 1914 van estrenar al Teatre Espanyol el vodevil de Henri Kéroul i Albert Barré *La primera vegada*, amb traducció de Joan Mallol, estrenat mesos abans a París. En el terreny professional, però, Tina sempre visqué a l'ombra de la seva germana, participant en els repartiments de la companyia, que escenificava vodevils, sense arribar mai, però, a la grolleria. També treballà en diverses pel·lícules: *Regeneración*, *La herencia del diablo* (amb exteriors rodats a Tossa de Mar i altres indrets de la Costa Brava), les dues de Domènec Ceret i Studio Films, realitzades l'any 1917.

### **Gonzalo Jover Hernández**

Gonzalo Jover Hernández (Valladolid, 1858 - Barcelona, 1922). Dramaturg i periodista. Es va fer un nom com a traductor i adaptador de novel·les populars al teatre, sovint a quatre mans amb altres autors. Va adaptar la novel·la de fulletó d'Alexandre Dumas *Los mohicanos de París* i la transformà en la peça de teatre *Secreto de confesión o Los mohicanos de París*, estrenada al Teatre Circ Espanyol (1900), entre moltes altres. També en va adaptar unes quantes sobre el personatge de Conan Doyle, l'investigador Sherlock Holmes: *Holmes y Rafiles* (1908), *La garra de Holmes* (1908) o *La tragedia de Baskerville* (1915). *Resurrección* (1903) adaptació de la novel·la homònima de Tolstoi, fou un èxit destacable al Paral·lel, després de la seva estrena al Principal. També va fer incursions en el teatre de temàtica social: *Los mártires del trabajo* (1900), *Los segadores* (1907), *Eva, la hija de la fábrica* (1913) o *La jornada legal o El triunfo de las 8 horas* (1901), estrenada al Teatre Nou. Va escriure també melodrama, com ara *Secreto de confesión* (1902), *Los niños del hospicio* (1905), estrenada al Teatre Circ Barcelonès, o *El grito del corazón* (1906). Fou també l'autor de la lletra original del cuplet *La pulga*, segons Luis Cabañas Guevara (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar), que li encarregà l'empresari Pepe Gil, *Lo Chil*.

## **Alejandro Lerroux**

Alejandro Lerroux García (La Rambla, Andalusia, 1864 - Madrid, 1949). Polític. Fill d'un veterinari de l'exèrcit, fou redactor i director a Madrid d'*El País*, òrgan zorrillista, i després fundà i dirigí *El Progreso* (1897). Es guanyà un nom a Barcelona amb una abrandada campanya contra els Procés de Montjuïc, que reprimí amplis sectors de l'obrerisme anarquista i republicà de la ciutat. Va aconseguir guanyar un escó i d'ésser reelegit els anys 1903 i 1905 a les llistes de la Unión Republicana, gràcies, sobretot, a la seva demagògia obrerista i a la renovació que imposà al republicanisme tradicional. Creà la Fraternidad Republicana, el seu reducte organitzatiu, amb seus pròpies que desplegaren una determinada assistència social, una dinàmica activitat lúdica i cultural, i sobretot unes formes de fer política absolutament noves que passaven pel contacte directe amb l'elector, l'acció directa i intimidadora (Jóvenes Bárbaros) i la gestualitat de cara als mitjans de comunicació. Després d'intentar una Federació Revolucionària amb Blasco Ibáñez i amb Soriano, de València (1902-1903), no dubtà a participar en la reorganització de la Unió Republicana, l'any 1903, i pogué aglutinar la major part dels grups republicans barcelonins en el període 1903-1905. Obtingué el control absolut sobre la llista de la Unión Republicana a les eleccions de 1903, aprovada per aclamació al Teatre Onofri (després teatre Condal), i això li valgué ser titllat per la premsa adversària de l'Emperador de El Paralelo, un sobrenom que féu fortuna. Quan es produí el moviment de la Solidaritat Catalana, s'hi oposà violentament i encapçalà una reacció antisolidària espanyolista. Després d'ésser expulsat de l'assemblea d'Unió Republicana el juny de 1907 i de crear el Partit Republicà Radical (gener de 1908), es va exiliar, arran d'un delictes de premsa, i anà a França i a l'Argentina (del febrer de 1908 al novembre de 1909). No va intervenir directament en els fets de la Setmana Tràgica, tot i que la participació de militants del seu partit va ser destacada. Posteriorment, imposà un canvi gradual d'orientació política cap a la moderació, i, per bé que perdé gran part del suport obrer anterior, va assolir per al seu partit una certa extensió arreu de l'Estat. Durant la República, adoptà una posició de centredreta, especialment després del triomf electoral de la Confederació Espanyola de Dretes Autònomes (CEDA), el novembre de 1933. Presidí, entre

el setembre de 1933 i el setembre de 1935, diferents governs, i va haver de dimitir en ésser implicat en els escàndols de l'Estraperlo i de Tayà.

### **Enric Lluelles**

Nicolau Enric Lluelles i Carreter (Barcelona, 1885-1943). Dramaturg, novel·lista i actor. Com a intèrpret, va integrar les companyies d'Enric Guitart i Margarida Xirgu, i, posteriorment, formà la seva pròpia companyia, amb la qual estrenà títols com *Quan els reis es tornen homes* (1935), de Lluís Elías. Va escriure força teatre per al gran consum, com *Temps ençà, temps enllà* (1925), una farsa escrita a quatre mans amb Ambrosi Carrión, estrenada al Teatre Espanyol; *La pols del camí* (Teatre Talia, 1926); *Parelles al vol* (Eldorado, 1926); *L'obstacle* (Apolo, 1926), drama en tres actes, o *Marionetes* (Talia, 1929). També féu fortuna el sainet *La festa del carrer*, estrenat l'any 1918, però que no es representà fins a mitjan anys trenta.

### **Rosend Llurba**

Rosend Llurba (El Vilosell, 1887 - Barcelona, 1954). Lletrista de cuplets, autor dramàtic i editor. Fou una figura clau en l'evolució del cuplet al Paral·lel als anys vint i trenta. Es considera l'autor de la lletra del primer cuplet català. Es va preocupar insistentment de la creació i consolidació de cuplets en català, amb la consciència de la seva funció d'apropament de les classes populars a la cultura en llengua catalana. Col·laborà amb els millors compositors de música popular del Paral·lel, com Joan Suñé o Càndida Pérez. Contribuí també a la divulgació del tango a Barcelona, tot dirigint i editant la revista *El tango de moda*. Va viure cinquanta anys al número 16 del carrer del Roser, al Poble-sec, a tocar d'El Molino. Entre els seus cuplets destaquen *Devota del padre cura*, *Devuèlveme mis besos*, *La font del Xirineu*, *El cuplet català*, *El fill de l'adroguer*, *El mico de Pasqua*, *La muller d'en Manelic*, *L'Esquella de la Torratxa*, *L'héroe desconegut*, *Paraules que el vent s'emporta*, *Pasqua florida*, *Per telèfon*, *Revetlla d'amor* i *Torna amb mi*. Cal remarcar els seus tangos *Alma tanguera*, *Amor argentino*, *Arrímate pamperita* o *Barrio chino*. Entre els seus textos teatrals destaca *La darrera disbauxa* (1912), *El vestidet de la nena* (1914), *El*

*terror de les criades* (1914), *Pasqua florida* (1922), *La cançó del Paral·lel* (1927), *Jorn de festa* (1938), *La Costa Brava* (1939), *Ellas tienen la culpa* (1942), *Magdalena de les drassanes* (1949), *Foc a les garberes!* (1949) o *Lluna de mel a Montecarlo* (1950).

### **Visitació López**

Visitació López Blasco (València, 1888 - ?). Actriu còmica que s'especialitzà en el gènere del vodevil, de gran acceptació als teatres del Paral·lel. Intervingué en els vodevils que el mes de maig de 1915 va presentar la companyia d'Elena Jordi (dirigida llavors per l'actor Alexandre Nolla) al Teatre Soriano del Paral·lel. Treballà en altres companyies de vodevils, com la de Carles Capdevila, Josep Robert i Armando Oliveros, entre d'altres. Des de 1918 fins a 1929 va fer llargues temporades als teatres Nou i Espanyol, amb la companyia Santpere-Bergés. El mes de gener de 1919 va participar en l'estrena al Teatre Nou del vodevil *El primer bitllet de banc*, adaptat per Josep Amich i Bert, *Amichatis*. Més endavant, actuà a l'Apolo (gener de 1931) amb Celia Gámez, i l'abril del mateix any participà, també a l'Apolo, en l'homenatge de comiat a la vedet francesa Mistinguett, que havia actuat durant uns dies a l'Apolo del Paral·lel. L'any 1935 formà companyia pròpia amb l'actor Giménez Sales, amb la qual féu temporada al Gran Price, tot presentant vodevils com *La reina ho fa tot*, *L'hotel dels tres copets* o *Com més cosins...*, etc. Va participar en diverses pel·lícules: *Los arlequines de seda y oro*, dirigida per Ricard de Baños, amb guió d'Amichatis i produïda per Royal Films, estrenada el desembre de 1919, o *Error de juventud* (1934), de Juan Faidellà, produïda per Gladiator Films, al costat d'actors com Alfons Arteaga i Paco Martínez Soria.

### **Francesc Madrid**

Francesc Madrid i Alier (Barcelona, 1900-1952). Periodista, narrador i dramaturg. S'inicià de molt jove en el periodisme combatiu d'esquerres, amb col·laboracions a *Los Miserables* i en altres plataformes de l'òrbita radical. Formà part d'un grup de periodistes que es van voler professionalitzar a través

de nous gèneres de consum massiu (novel·les i teatre populars, quadres humorístics per a revistes, etc.). Eren personalitats com Lluís Capdevila, Josep Amich, *Amichatis*, Brauli Solsona, Manuel Fontdevila, Mateo Santos, Àngel Marsà, Màrius Aguilar, Àngel Samblancat i fins i tot Joaquim Montero. Tots ells van viure la bohèmia del Bar del Centro i el cabaret situat al seu soterrani, Au Fond de la Mer, durant els anys de la Gran Guerra. Posteriorment, va arribar la col·laboració en mitjans més sòlids empresarialment, com *La Publicidad*, *La Lucha*, *El Día Gráfico*, *La Noche*, *Color*, *El Escándalo* o *L'Esquella de la Torratxa*. Al llibre *Sangre en Atarazanas* (1926) es recullen un seguit de reportatges novel·lats sobre la «mala vida a Barcelona», i inventà el topònim de *Barri Xino*, que feia referència a la zona més degradada del Districte V. Va publicar més llibres periodístics, situats entre la crònica i la denúncia: *Els exiliats de la Dictadura* (1930), *Ocho meses y un día en el Gobierno Civil de Barcelona* (1932), *14 de abril. Novela reportaje* (1934), *La Guinea incògnita* (1933). Als anys vint va escriure escenes i diàlegs per a diferents revistes del productor Manuel Sugañes (que havia estat company de bohèmia al Bar del Centro), en col·laboració amb altres dramaturgs: *Yes-Yes* (Teatre Còmic, 1925), *Joy-Joy* (Còmic, 1926), *Bis-Bis* (Còmic, 1927), *Museum (Olympia)*, 1928), *Pocker* (Còmic, 1928) i *She-She* (Còmic, 1929). També va escriure *Reus, París, Londres* (Apolo, 1927), amb música de Pedro Puche. La companyia Maria Vila - Pius Daví va estrenar dues obres seves: *El mal que pot fer una dona* (Apolo, desembre de 1926) i *Ell, ella i un cafè romàntic* (Romea, maig de 1928). Gairebé de manera simultània, es va estrenar al Novetats la comèdia *Nou mil pessetes*. Evolucionà vers el republicanisme catalanista d'esquerres i ocupà càrrecs de responsabilitat durant la República (fou secretari de Lluís Companys i Carles Esplà). S'exilià a l'Argentina i col·laborà a la revista *Catalunya*.

### **Màntua**

Gastó Alonso i Manaut (Barcelona, 1878 — Barcelona, 1947), signava les seves obres com a Gastón A. Mántua, s'inicià en el món escènic en qualitat d'actor teatral en l'Agrupació Avenir, fundada per Felip Cortiella. Més tard escriví peces de caire popular, jocós o melodramàtic, que assoliren grans èxits, com *Un milionari del Putxet*

(1927), *La veïna del terrat* (1930), *El paradís artificial* (1930), *La més bonica del barri* (1933), *La morena de Collblanc* (1931) o *La ben plantada* (1933) i operetes, com *Deauville, port de París* (1932; música de J.M.Torrents). Havia fonamentat la seva anomenada com a autor de gran acceptació popular amb un seguit d'obres que va escriure a quatre mans amb Josep Amich i Bert (*Amichatis*) com el gran èxit del Paral·lel de començaments de la dècada dels anys vint, *Baixant de la Font del Gat, o la Marieta de l'ull viu* (1922), que recreava l'episodi històric de les bullangues contra Espartero de 1842 a Barcelona, o la seva continuació, *La campana de Gràcia o el fill de la Marieta* (1924), ambientada en la revolució del 1868.

### **Pepe Marquès**

Josep Marquès (Barcelona, 1879 - ?). Actor còmic i cantant, va ser un dels homes d'escena més populars del Paral·lel. Decidí abandonar la carrera de tenor còmic de sarsueles per treballar en solitari en el món de les varietats com a monologuista, humorista o cupletista burlesc. Als catorze anys, va actuar a la companyia de Francesc Mora interpretant nombrosos papers en diverses sarsueles. Aviat, però, s'inicià com a monologuista (1898), i va crear un tipus de personatge que li va donar molta fama: el pagès nouvingut a Barcelona, un personatge que, amb successives variacions, sempre va formar part del seu repertori, basat en un humorisme costumista que arrelà en el públic. Alguns monòlegs van ser escrits per Lluís Millà (comediògraf i amic íntim), en col·laboració amb Salvador Bonavia, fundador i director del periòdic setmanal *L'Escena Catalana*. Precisament, el gener de 1905, estrenà la comèdia *Un viatge a Barcelona*, un diàleg en vers de Bonavia. A partir de 1908 es dedicà gairebé en exclusiva a presentar monòlegs (alguns dels quals gravà en discos que es van fer molt populars), i va actuar assíduament en nombrosos cinematògrafs, on alternaven la projecció de pel·lícules i varietats (Palacio de la Ilusión, Sala Argentina, Pabellón Tetuán, Gran Salón Doré, etc.). L'any 1912 treballà al Teatre Sala Imperio, tot presentant, amb Raquel Meller, l'entremès comicolíric

*Las agallas de un payés*; amb Tina Meller, el recitat *La reforma*, i també estrenà *Un home experimentat*, un monòleg d'Antoni Cantallops. A partir de 1915 va formar parella artística amb la cançonetista la Perla Antillana –amb la qual va treballar la resta de la seva vida professional–, i es van donar a conèixer com el duet Los etc. etc. Gràcies a la seva popularitat, l'any 1920 va ser cridat per un dels empresaris d'espectacles més populars del Paral·lel, Manuel Sugrañes, com a reforç de la seva companyia de varietats al teatre Apolo, i més tard a l'Olympia. Al Teatre Nou protagonitzà el paper del pagès Nandu de la revista *Que és gran, Barcelona!* (octubre de 1922), estrenada pocs mesos abans amb força èxit per Avel·lí Galceran, un dels escassos rivals de Marquès. També al Nou actuà com a protagonista (un sorrut picador) en el sàinet *¡Al toro, que es una mona!* Econòmicament poc valorat pels empresaris del moment, continuà en solitari la seva carrera; això sí, sempre acompanyat de la Perla Antillana. Amb cinquanta-cinc anys i una precària situació econòmica, la Generalitat li concedí l'any 1934 una pensió de subsistència.

### **Rafael Martínez Valls**

Rafael Martínez Valls (Ontinyent, 1887 - Barcelona, 1946). Compositor. Començà els seus estudis musicals a la seva ciutat natal. Aviat es va traslladar a València, on començà estudis de medicina, simultàniament amb els estudis de música. Abandonà la medicina i es traslladà a Madrid per perfeccionar els seus estudis de composició amb Emilio Vega. Posteriorment, es va instal·lar a Barcelona, on exercí d'organista a la capella de Sant Josep Oriol, a l'Eixample. Paral·lelament a la seva tasca com a organista, va desplegar una ingent activitat comercial a l'entorn de la divulgació i venda de pianos, pianos de maneta i pianoles. Els seus grans èxits com a compositor coincidiren amb l'època daurada del teatre musical al Paral·lel, a finals dels anys vint. Després d'una primera sarsuela en castellà, *Así canta mi amor* (1925), es produí la seva definitiva adscripció a la sarsuela en català, on se succeïren els seus èxits majúsculs: *Cançó d'amor i de guerra* (Teatre Nou, abril de 1926), amb llibret de Lluís Capdevila i Víctor Mora, inicialment prohibida pel governador civil, el general Milans del Bosch, quan portava per títol *Els soldats de l'ideal*, i finalment



acceptada amb alguns talls i el canvi de títol que l'ha fet famosa; *Charivari* (Teatre Nou, setembre de 1927), revista amb text de Josep Maria de Sagarra i escrita amb col·laboració de José Padilla, Demon i Vicenç Quirós; *La legió d'honor* (1930); *Les aventures d'en Titella* (1931); *L'àliga roja* (1932); *La volta al món en patinet* (1932); *El general Bum-Bum* (1933); *Quimet I rei de Xauxa* (1934); *Tarzan de les mones* (1939) o *Boris d'Eukàlia*. Martínez Valls va aconseguir que el teatre líric català popular trobés un estil propi, diferenciat de la sarsuela castellana, proper a les troballes que Amadeu Vives havia sabut aportar provinents de l'òpera italiana, diferenciades de les influències del modernisme musical –per tant, de Morera i de Pahissa–, però amb moltes reminiscències de la música popular que imperava al Paral·lel.

## **Raquel Meller**

Francisca Marqués López (Tarazona, 1888 - Barcelona, 1962). Formada en gires per l'Estat espanyol, on actuà en locals molt populars, l'èxit definitiu li va arribar amb el seu debut al Teatre Arnau l'any 1911, on cantà al costat de la seva germana, Tina Meller. Encara que no tenia una figura esvelta ni tampoc una veu prodigiosa, les seves facultats interpretatives, la seva sensibilitat i elegància la van convertir en una de les cançonetistes més reconegudes. El ressò de la seva actuació va arribar a capçaleres com *La Veu de Catalunya*, on Eugeni d'Ors li dedicà una de les seves gloses, i *La Publicidad*, on Alexandre Soler en féu una ressenya apologètica. D'aquesta manera, Raquel Meller, al costat d'altres artistes, va consolidar el cuplet entre el públic burgès. Encetà així un període d'èxits amb una projecció nacional i internacional, que van continuar fins a la dècada dels anys vint, quan fixà la seva residència a França. El maig de 1912 interpretà al teatre Sala Imperio (carrer de la Diputació) la sarsuela *La gatita blanca*, una humorada lírica en un acte i tres quadres amb nombrosos cuplets de caràcter sicalíptic, programa que va repetir l'any següent al Teatre Soriano. A partir de 1920 intercalà les actuacions a Barcelona amb estades a Buenos Aires, París i Nova York. Entre els cuplets que li van proporcionar més anomenada, cal esmentar *La violetera*, amb música de José Padilla i lletra d'Eduardo Montesinos, i *El relicario*, amb música de José Padilla i lletra d'Armando

Oliveros i José María Castellví. El seu nom i imatge es van associar a la publicitat de productes de consum massiu (perfums, mitges, barrets, paper de fumar, etc.), fins i tot farmacèutics, com el Saltratos Rodell, «*una verdadera panacea para los pies sensibles*». Els directius del Teatre Espanyol van arribar a sol·licitar a l'Ajuntament de Barcelona la celebració de la Setmana Raquel Meller (juny de 1921). A partir de 1912 gravà més de quatre-cents discos per a la marca Odeon, i al final de la dècada inicià les incursions en el món del cinema, encara que mut: *Los arlequines de seda y oro* (1919), *Rosa de Flandes* (1922), *Violetas imperiales* (1923, amb una versió sonora de 1932), *La tierra prometida* (1924), *Ronda de noche* (1925), *Nocturno* (1926), *Carmen* (1926), *La venenosa* (1928), etc.

## **Mirco**

(? - ?). La seva feina de transformista imitador d'estrelles i la seva condició d'homosexual no van ser ben acceptades al seu lloc d'origen, A Coruña, on els seus espectacles molt sovint s'interrompien amb el llançament d'objectes a l'escenari per part del públic masculí. A l'inici dels anys trenta, decidí aterrar al Paral·lel barceloní, concretament al bar cabaret La Criolla, del carrer Cid, prop del portal de Santa Madrona. Presentant-se sempre dalt l'escenari amb el seu cabell ondulat natural i cantant sense emprar falset, jugava amb el públic, que acabava dubtant del veritable sexe de Mirco. Els anuncis de les seves actuacions emfasitzaven aquesta indefinició amb l'afegitó «¿hombre o mujer?» (Circ Barcelonès, juliol 1933). Les imitacions de Pastora Imperio i Conchita Piquer li van reportar força fama, cosa que el va fer ser sol·licitat en diversos actes, com ara el que va tenir lloc l'abril de 1936 al Teatre Apolo en benefici d'Estrellita Castro. Treballà al Cabaret Català (Rambla Santa Mònica), on es presentà com un as de la imitació, i molt sovint en cinemes que alternaven pel·lícules i xous de varietats. Després de la guerra va continuar cantant, tot i que va canviar la indumentària femenina per la masculina i el seu repertori derivà cap al flamenc en actuacions que presentà, bàsicament, a El Molino, al costat d'Escamillo, entre altres.

Cal no confondre'l amb Mirko (amb k), l'actor argentí de nom Fernando de Torres, un transvestit que triomfà a Buenos Aires l'any 1913 i que fou el primer transformista que va cantar tangos. Després de cada actuació saludava el públic traient-se la perruca i parlant amb la seva veu natural masculina, d'aquesta manera burlava la normativa municipal que prohibia la simulació de gèneres en públic. Mirko va actuar esporàdicament a Barcelona, l'any 1933, al Coliseo Pompeya amb la companyia de John Bux (Josep Buxó), un ballarí i humorista que aquell mateix any participà en la pel·lícula *Mercedes*, una comèdia romànticomusical de J. M. Castellví, amb Carmelita Aubert, Josep Santpere, Rafael Arcos i d'altres.

### **Joan Misterio**

Joan Casas Vila, *Joan Misterio* (Barcelona, 1886-1925). Lletrista de cuplets. Juntament amb Rossend Llorca és l'altre gran creador de les lletres dels cuplets en català que aparegueren al Paral·lel entre 1917 i 1925. De fet, l'any de la mort de Joan Misterio (1925) es considera l'inici de la decadència del cuplet en català. Va col·laborar amb tots els grans compositors de cuplets del Paral·lel: Joan Viladomat, Vicenç Quirós, Joaquim Zamacois, Càndida Pérez, i d'altres. Entre els seus cuplets més famosos hem de destacar *Els Tres Tombs de Sant Antoni*, *I és el tramvia*, *L'emperadriu*, *La catalanista*, *Les Caramelles* o l'hiperconegut *Fumando espero*, escrit en col·laboració amb Félix Garzo. Fou col·laborador de revistes satíriques, com és ara el cas de *Papitu*.

### **Joaquim Montero**

Joaquim Montero (València, 1869 - Santiago de Xile, 1942). Actor, dramaturg i periodista. Estrenà la revista *Madrid, Barcelona y Valencia. Juguete cómico trilingüe* al Circ Espanyol del Paral·lel (octubre de 1900), una peça primerenca amb força elements del que serien els seus espectacles posteriors: la combinació de català i castellà damunt l'escena, el costumisme i l'atenció a la política local des d'una moral popular que contenia una certa denúncia. Marxà a l'Amèrica del Sud, on va fer estada sobretot a Santiago de Xile, i s'hi va estar fins a l'any 1913. En tornar, formà part del cercle del Bar del Centro, on coincidí amb força

gent del teatre, actors i sobretot autors que estrenarien molt al Paral·lel dels anys vint. Allà coincidí amb Josep Amich i Bert, *Amichatis*, que va esdevenir el seu gendre, i amb el qual va estrenar algunes peces escrites a quatre mans. També coincidí amb Manuel Fontdevila, Francesc Madrid o Lluís Capdevila, entre d'altres, a banda del productor Manuel Sugañes. Obtingué l'èxit amb la revista *¡Arriba el telón!* (Teatre Nou, 1913), un espectacle de varietats que barrejava tot de gèneres presents al Paral·lel d'aquella època, com ara la lírica popular, el cuplet, els números de ball i les escenes costumistes basades en la societat barcelonina d'aquell temps. S'idealitzava la menestralia del segle XIX, alhora que se satiritzava el present a través de les generacions posteriors. Va crear personatges com ara La Paralela, per riure de la dona que vol fer fortuna ràpida a través de l'espectacle, o el Municipal, xarnego i gandul. *¡Ya está arriba el telón!* (1913), *¡Sigue arriba el telón?* (1913), *Del Nuevo al Limbo* (1913) o *Almanaque del Nuevo* (1914) van allargar l'èxit de la fórmula. La sèrie dels *Monterograf* (1914), quatre revistes, va incloure la projecció d'imatges cinematogràfiques, algunes rodades expressament per als muntatges, i també les escenes entre estàtues il·lustres de la història i la cultura espanyola, i sobretot catalana, que esdevenien personatges teatrals. En aquestes escenes, s'hi vehiculava tota una crítica de la degeneració del present (corrupció, violència, moralitat) i es reivindicava un passat ideal, que es proposava com a model a seguir. *Per Catalunya* (1921) i sobretot *Clavé*, un biopic amb contingut musical, estrenat a l'Espanyol (1923), van situar Montero entre els promotors d'un catalanisme popular republicà. Amb *Amichatis* va escriure unes deu peces, entre les quals destaca *La borda* (1920), una de les obres emblemàtiques del realisme dramàtic del Districte V. Durant els anys vint, fou contractat per l'empresari Josep Canals al Romea per codirigir el teatre amb Pous i Pagès. Participà també en el grup d'escriptors que va fer escenes per a les revistes de Sugañes al Paral·lel (*Color*, 1928; *Pocker*, 1928; *Carnet de Pocker*, 1928, o *Cocktails del Nuevo*, 1928), i va escriure per a Josep Santpere peces còmiques i acudits, *El «papitu» Santpere* (1933). S'exilià a Santiago de Xile, d'on ja no tornà. Home de teatre fonamental del Paral·lel, va escriure, en total, més de cent peces, de les quals més de vuitanta en català, i va contribuir decisivament a la divulgació de la llengua entre els sectors populars.

## **Purita Montoro**

Pura Montoro Rodríguez (València, 1892 - Barcelona, 1915). Actriu i cantant. Des de la seva arribada a Barcelona l'any 1908, va alternar la sarsuela, la revista frívola i l'opereta. Al Teatre Còmic va estrenar, amb la companyia dirigida per Pepe Viñas i Espeitia, el sainet líric *Gente menuda* (1911), de Carles Arniches i Enrique García Álvarez, amb música de Quinito Valverde. Va rebre nombroses ofertes per tal d'actuar arreu de l'Estat espanyol, i fins i tot per treballar a Amèrica, però, llevat de viatges esporàdics per diferents teatres de la península, va treballar principalment als teatres del Paral·lel. Els èxits més rellevants els obtingué actuant amb la companyia de Joaquim Montero en revistes com *¡Arriba el telón!* o *Monterograf*. Va morir de l'epidèmia de tifus que es declarà a Barcelona entre els anys 1914 i 1915, quan assajava *Cuando el amor muere*, del mateix Montero, amb qui estava lligada per una relació d'afecte profund. Artista popular i molt estimada, se la coneixia com la «reina del Paral·lel».

## **Francesc Montserrat**

Francesc Montserrat i Ayarbe (Vilanova i la Geltrú, 1879 - Barcelona, 1950). Compositor. Format al Conservatori de Barcelona amb Antoni Nicolau i Eusebi Daniel. És segurament un dels compositors vinculats a la música escènica del Paral·lel amb una major formació tècnica. Prova d'això és el seu *Curso práctico de orquestación*, que va ser editat a Barcelona l'any 1946. La seva obra és extensa i heterogènia, ja que abasta des de nombrosos *lieds* sobre poesies de Verdaguer, Apel·les Mestres, Vidal i Valenciano o Ignasi Iglésias, fins a obra coral, pianística o instrumental. De tota manera, és en aquest llibre per la seva obra escènica estrenada al Paral·lel, a cavall de la decadència de la sarsuela de finals del segle XIX i sense acabar d'entrar en els anys esplendorosos de la sarsuela catalana dels anys vint i trenta. Entre les seves obres líriques destaquen *A la casa de socorro*, *El casament d'en Tarregada*, sobre el llibret de Vallmitjana, *El miracle de Santa Agnès* (1908), *En Biadó-Don Pancho* (1908), *La pomera*, *Les bodes d'en Cirilo*, *L'escarment*, *Almanaque del Nuevo* (1914), revista amb text de Joaquim Montero, i, ja als anys trenta, *Gent del camp* i *Les*

*noies de l'estatut* (1934), ambdues amb llibret de Víctor Mora, i *Miss República* (1932).

### **Moraguetes**

Rafael Moragas, *Moraguetes* (Barcelona, 1883 - Estrasburg, 1966). Periodista i crític musical. Director artístic del Gran Teatre del Liceu de 1912 a 1939. Ell ensenyà a Barcelona que era possible ser wagnerià i admirador de Raquel Meller al mateix temps, que es podia passejar per les Rambles acompanyat d'Igor Stravinski o del més anònim dels actors del Paral·lel. Fou ell qui realitzà la direcció escènica del primer *Parsifal* que es feia fora de Bayreuth, i que es veié al Liceu l'1 de gener de 1913. Va ser el fundador de l'associació wagneriana de Barcelona i va traduir al català i al castellà obres de Shakespeare, Molière, Marivaux, Daudet o Zola, entre d'altres. Va ser un home d'una enorme popularitat entre la bohèmia artística del seu temps. S'exilià a França al final de la Guerra Civil, tot acompanyant el filòsof i amic Francesc Pujols, i ja no va voler tornar mai més a un país que no tenia res a veure amb l'arcàdia artística que ell havia ajudat a construir. Quan va morir, van trobar dins la seva cartera un saquet amb terra catalana, que l'havia acompanyat d'ençà de l'exili i amb el qual fou enterrat. L'Ajuntament de Barcelona comprà el seu llegat, que contenia una valuosíssima correspondència amb la major part d'intel·lectuals i artistes del seu temps, i és especialment significativa la correspondència mantinguda amb Pau Casals. A ell devem el primer intent de dotar al Paral·lel de memòria dels seus anys gloriosos. Publicà l'any 1945 la seva *Biografia del Paralelo*, signada sota el pseudònim Luis Cabañas Guevara, escrita a l'exili sense altra documentació que la memòria, amb la col·laboració de Màrius Aguilar.

### **Santiago Morell**

Santiago Morell i Fontana (Barcelona, 1901-1959). Cantant. L'any 1917 va iniciar els estudis de solfeig i piano a l'Acadèmia Guiteras (d'Eusebi Guiteras i Guiu) i de cant amb la soprano Andreua Avelina Carrera, gran intèrpret wagneriana, en aquell moment retirada de l'escena. Als vint-i-un anys debutà al Teatre Líric de Palma de Mallorca com a primer tenor, a la companyia del

malaurat baríton Frederic Caballé i Pintaluba, mort prematurament als trenta-sis anys (1929). Amb aquesta companyia, treballà quatre anys viatjant per teatres de tota la península. Al Teatro de la Zarzuela de Madrid estrenà (abril de 1924) la sarsuela *Sol de Sevilla* (de José Padilla i José Andrés de Prada), i va obtenir un èxit extraordinari, la qual cosa el catapultà a la fama i li facilità la gravació, aquell mateix any, de diversos discos. De tornada a Barcelona, va actuar gairebé en exclusiva en teatres del Paral·lel, i destaca la seva participació, l'any 1925, amb la companyia de sarsuela i opereta dirigida per Luis Calvo, en la representació de diverses sarsueles al Teatre Victòria: *El pájaro azul*, d'Antonio López Monís, amb música de Rafael Millán; *La canción de los batanes*, amb música de Reveriano Soutullo i Juan Bautista Vert, i lletra d'Anselmo Carreño i Luis Fernández de Sevilla, etc. En aquest mateix teatre també treballà amb la companyia Gibert, dirigida per Pepe Fernández (setembre de 1926), i amb la Vallejo-Beraza (gener de 1928), on actuà a la sarsuela *La leyenda de un beso*, amb música de Soutullo i Vert. Al teatre Apolo i al Teatre Nou treballà formant part de la companyia lírica d'Amparo Saus, vídua de Frederic Caballé. A l'Apolo estrenà la sarsuela *Campanela* (febrer de 1930), de Jacinto Guerrero, i actuà a *Los gavilanes* i a *El huésped del Sevillano*, del mateix autor. Al Teatre Nou (juny de 1930) va actuar a *La rosa del azafrán* (també de Guerrero) i *Doña Francisquita*, d'Amadeu Vives, entre d'altres. El juny de 1932 inicià al Teatre Nou, i aquesta vegada amb la companyia d'Alfons Roure, una passejada pels principals teatres de Catalunya amb el vodevil *La reina ha relliscat*. Es retirà dels escenaris l'any 1939.

### **Alexandre Nolla**

Alexandre Nolla i Roig (Gràcia, 1881 - Barcelona, 1944). Actor. S'inicià com a actor amb la companyia comicolírica i dramàtica de Gaspar Furquet i Josep Font, tot interpretant, al Cercle de Propietaris de Gràcia (octubre de 1909), la comèdia dramàtica d'Ignasi Iglésias *Foch nou* i la sarsuela *El traje de luces*, dels germans Quintero, amb música de Caballero i Hermoso. Posseïdor d'una veu de baríton de qualitat, va intervenir en diverses òperes, com *Il trovatore* (Bosque, setembre de 1913); *Bohemios* i *Maruxa* (Gran Salón Excelsior, novembre 1916);

*Marina* (Teatre Còmic, gener de 1914 i 1915, i *Bosque*, desembre de 1917), i *La Traviata* (Principal, agost de 1918), entre d'altres. Va formar part de la companyia del Teatre Principal al costat de Margarida Xirgu (1911), tot actuant en l'estrena del drama romàntic *La reina jove*, d'Àngel Guimerà. Amb la Xirgu havia treballat anteriorment al teatre Apolo (setembre de 1910) en la comèdia lírica *Zazà*, de Pierre Berton i Charles Simon, que va provocar un cert escàndol. El setembre de 1914 s'associà amb Josep Santpere i va inaugurar la temporada del Teatre Principal amb la rondalla *La viola d'or*, d'Apel·les Mestres, amb música d'Enric Morera. També formà part com a primer actor i director de la companyia de vodevils d'Elena Jordi, i al llarg de la temporada de 1915 va actuar a l'Espanyol i al Soriano del Paral·lel. Com a director, va posar en escena al Teatre Soriano (maig de 1915), entre d'altres, el vodevil *La dona del senyor Josep falta a l'home*, de Jordi Peracamps (pseudònim de Rusiñol). L'any 1922 va formar companyia pròpia i actuà assíduament al Teatre Còmic i a l'Espanya, i com a baríton interpretà al Tívoli el paper de Don Joan de *Don Joan de Serrallonga* (novembre de 1922), d'Enric Morera (amb text de Francesc Pujols), basada en l'obra homònima de Víctor Català. L'any 1920 va promoure i fundar la Mutualitat d'Actors, avalat pel Sindicat d'Autors.

## **Pepita Odena**

Pepita Odena (? - ?). Va debutar al Teatre Eldorado de la plaça de Catalunya de Barcelona el novembre de 1921, després d'haver actuat com a tiple còmica als escenaris de Badalona i de Gràcia (Teatre Principal). A partir d'aquell moment, va cantar en diversos locals del Paral·lel (Còmic, Circ Barcelonès, Nou, etc.), amb un repertori eclèctic, encara que, preferentment, se la considerava una «cançonetista de fins cuplets». Intervingué en diverses revistes, com per exemple *Cocktails*, al Teatre Nou (febrer-maig de 1928), amb la direcció artística de Josep Maria de Sagarra. També va formar part com a tiple còmica de la revista musical *El sobre verde*, amb música del mestre Guerrero i llibret d'Enric Paradas i Joaquim Jiménez, estrenada al Teatre Victòria (gener de 1927) i considerada una de les peces clau del gènere frívol amb el famós cuplet *¡Ahí va! ¡Ahí va! ¡El gordo de Navidad!*



## **Onofri**

Onofri. Companyia de mims procedent de Marsella formada per Temístocles Onofri i els seus set fills: Otelo (cap de la *troupe*), Aquiles, Poliuto, Telémaco, Orestes, Andrómaca i Argia. S'instal·laren a Barcelona a mitjan any 1890, on van actuar durant sis mesos al Circo Ecuestre Barcelonés (situat a la plaça de Catalunya i enderrocat el maig de 1895), tot presentant un seguit de produccions basades en obres força conegudes, com *Joan de Serrallonga*, de Víctor Balaguer, o *Miquel Strogoff o el correo del Zar*, de Jules Verne. L'any 1892 també van triomfar al Teatre Circ Barcelonès i al Grand Concert des Variétés del carrer del Gíngjol. L'acurada tècnica del mim de la companyia els portà a representar obres força complexes, com *La Aldea de San Lorenzo*, on un dels personatges, mut de naixement, recuperava la paraula, un succés que el mim dels Onofri aconseguia fer entenedor per a un públic expectant sense articular ni una sola paraula. L'empresari Manuel Suñer els contractà al Teatre Circ Espanyol del Paral·lel, on van actuar sense interrupció tot un any (1898-1899), tot presentant moltes pantomimes de la seva creació: *Los dos sargentos franceses*, *La venganza de Sara*, *Fatal equivocación*, *El cuartel de San Sulpicio*, *Cain y Abel*, etc. L'èxit esclatant de les seves actuacions va fer que l'empresari Manuel Suñer posés el nom de Gran Teatre Onofri a l'edifici que estava construint al Paral·lel, inaugurat pels mateixos Onofri el maig de 1903, amb l'estrena d'*El mar por tumba o El almirante ciego*, una pantomima que incloïa un combat naval. L'esplendor del mim, però, va arribar a la seva fi, i, malauradament per als Onofri, a causa de l'escassa aflluència de públic, el teatre aviat canvià de nom i s'anomenà Gran Teatro Condal (octubre de 1904). A partir d'aquell moment el teatre acollí companyies de sarsuela, òpera i varietats. Els Onofri es van instal·lar durant dos mesos al teatre Apolo (maig-juny de 1906), on van debutar amb la pantomima *Noble abnegación*. El setembre del mateix any va morir Joan Orestes Onofri (amb quaranta-vuit anys) i el cap de la companyia, Otelo, viatjà a Moscou, Odesa i Sant Petersburg a fi i efecte de recollir dades per a un espectacle que van presentar al teatre Condal amb el títol de *La Revolución Rusa (espectáculo terrorista)* (desembre de 1906). A partir de llavors, les seves

actuacions van anar minvant, fins a desaparèixer a partir de 1913, després de realitzar una curta estada al teatre Apolo (abril i maig), on van presentar, entre d'altres, *Adúltera i mártir* i *Los dos sargentos*.

### **José Padilla**

José Padilla (Almeria, 1889 - Madrid, 1960). Compositor. Pocs han estat els noms propis de la cançó popular que han assolit la fama del mestre Padilla; tant és així que l'any 1989, en complir-se el centenari del naixement de José Padilla, la UNESCO va declarar la seva música com a bé d'interès internacional per haver-se «integrat en el teixit de la cultura popular universal». Poques són les cançons populars amb la difusió i l'ampli coneixement de *La violetera*, *El relicario*, *Valencia* o *Ça c'est Paris*. Quan va sortir al mercat el disc de Mistinguett l'any 1925, que contenia *Valencia*, només a París se'n van vendre 500.000 còpies. La relació de Padilla amb el Paral·lel va ser molt variada i llarga en el temps. D'una banda, per l'enorme presència dels seus cuplets en el repertori de la major part de cantants: *Son celos*, *Golondrinas de mi alero*, *Miguelín*, *Mis amores*, *La cautiva*, *¡Ay, Nemesio!*, *La mujer del torero*, *La eterna canción*, *La pecadora...* I, de l'altra, per les estrenes de moltes de les seves obres líriques als teatres de Barcelona, especialment els del Paral·lel: *Las inviolables*, *La bella burlada*, *La canción del desierto*, *La dama del sol*, *La giralda*, etc.

### **Miquel Pedrola i Boix**

Miquel Pedrola i Boix (Barcelona, 1882-1939). Actor. El seu inici com a actor còmic afeccionat a l'Ateneu del Marquès de la Mina de la Barceloneta, d'on era natural, va donar pas a la seva contractació per part de la companyia de sarsueles i operetes de Joaquim Montero, amb la qual actuà al Teatre Nou (1914) i al Còmic (1915). En aquest darrer teatre va estrenar l'opereta *Sybill* (octubre de 1915), del compositor hongarès Víctor Jarobí, en una adaptació realitzada per Emilio G. del Castillo i el prolífic compositor de sarsueles Pablo Luna. Amb la seva dona, la tiple còmica Amada Alegre, va fer parella artística i estrenà al

Teatre Nou (març de 1917) la sarsuela *La chicharra*, d'Enrique Paradas i Joaquín Giménez, amb música de Cayo Vela i Enric Bru. L'any 1918 formà companyia pròpia amb un programa de sarsueles i vodevils que presentà als teatres Espanyol, Victòria i Bosque, amb títols tan suggerents com *Val avisar?*, *El camí de la virtut*, *A quatre mans* o *La baba de cargol*, entre d'altres. El juny de 1919 estrenà al Teatre Espanyol una adaptació catalana de Salvador Vilaregut del vodevil *El noi maco*, i el novembre de 1926 va obtenir grans èxits al Teatre Nou amb els vodevils *La muñeca japonesa* i *Picarols*. Després del seu pas per gairebé tots els teatres del Paral·lel, entrà a formar part de la companyia de Josep Santpere, on inaugurà la temporada de l'any 1929 al Teatre Espanyol amb el sainet *La pubilla de l'hostal*, d'Alfons Roure. Los reyes de la risa, Los reyes de la gracia o Los ases de la risa eren alguns dels epítets pels quals es va conèixer al Paral·lel la parella formada per Pedrola i Santpere (1929-1936), en multitud de produccions presentades al Teatre Espanyol i al Còmic. La mort del seu fill Miquel (destacat dirigent de la Joventut Comunista Ibèrica pertanyent al POUM), al front d'Aragó l'agost de 1936, va precipitar la seva desaparició de l'escena activa.

### **Càndida Pérez**

Càndida Pérez i Martínez (Olot, 1893-1989). Autora de la música d'alguns dels cuplets més populars dels anys vint del segle passat, estudià música i cant de forma autodidacta a la seva ciutat nadiua. Va actuar com a aficionada a l'Ateneu Obrer i l'any 1914 va debutar com a cançonetista al Cinema Ideal Park d'Olot. La seva passió per la música i el cant la va impulsar a entrar a la companyia italiana dels D'Onnini, que per aquelles dates actuava a Olot. Perfeccionà la seva tècnica musical amb el director musical de la companyia, el napolità Melquíadez Lucarelli, amb el qual es va casar l'any 1922. S'instal·là a Barcelona, i, amb Lucarelli com a soci, fundà una acadèmia d'interpretació i dansa, a més de perfeccionar els estudis de música i composició. Va realitzar una versió de la popular cançó *El noi de la mare*, que la seva amiga Raquel Meller va estrenar amb gran èxit a l'Odéon de París l'any 1919. La seva activitat com a compositora i cantant de cuplets, preferentment en català, va ser força intensa:

*La Marieta de l'ull viu, Ball de Rams, La muller d'en Manelic, L'orfeonista, L'enterrament de la sardina, Les Caramelles, etc.*, com també en castellà: *La guitarra llora, La del soto, Si yo fuera maja, Claveles de España, etc.* També va compondre espectacles musicals, amb llibret de Joaquim Montero, com *Per Catalunya* (Romea, abril de 1921), *Un miracle a Barcelona o La qüestió és passar l'estona* (Romea, 1922) i *Pasqua florida o Les Caramelles. Sainet líric dramàtic de costums populars barcelonines*, amb llibret de Rossend Llurba (Tívoli, 1922). L'any 1926 realitzà una gira per Europa i l'any 1928 per l'Amèrica del Sud, on se separà de Lucarelli i es nacionalitzà argentina per tal de registrar-se a la societat d'autors del país. Casada en segones noces amb un industrial brasiler, abandonà la vida artística i l'any 1968 tornà definitivament a Catalunya. Va assistir com a convidada d'honor de Núria Feliu a l'espectacle *La nit del Cuplet Català*, que tingué lloc a El Molino del Paral·lel l'any 1971.

## **Dolors Pla**

Dolors Pla i Munné (Sants, 1879 - ?). Tiple còmica. Va estudiar cant i declamació al Conservatori del Liceu. Es va presentar al públic barceloní el maig de 1898 al Teatre Eldorado, amb la sarsuela *Los tres claveles*, del mestre Albert Cotó i Fita, declamant el monòleg en vers *El moderno Endymion*, de José Echegaray. Els seus començaments van estar lligats a Eldorado i a la sarsuela, fins que protagonitzà un curiós esdeveniment. La seva mare la va denunciar per fugir de casa seva amb el seu amant (22 d'agost de 1901), el baríton Eliseu Sanjuan. Després de gairebé deu anys lluny de Barcelona, en els quals va actuar en teatres de Madrid i de la resta de la península, el 1909 va tornar a la ciutat comtal amb un repertori que alternava la sarsuela i el vodevil, gènere que va cultivar gairebé en exclusiva als teatres del Paral·lel. Inicialment, ingressà a la companyia que dirigia Bonaplata Alentorn (pseudònim d'Enric Martí Giol), amb un seguit de vodevils que assoliren un gran èxit. També va formar part de les companyies Santpere-Bergés, Elena Jordi, Josep Clapera, Vila-Daví i Enric Giménez, entre d'altres. Va actuar diverses temporades als teatres del Paral·lel: Teatre Nou (1911-1912), Teatre Espanyol (1912, 1916, 1928 i 1930), Apolo (1914), Talia (1930), i altres temporades en teatres com el Principal, Romea i

Poliorama. Va obrir la temporada 1930-1931 al Teatre Talia, amb l'estrena del vodevil *La piga de la felicitat*, d'André i Dupont, sota la direcció d'August Barbosa. L'any 1938 es retirà definitivament de l'escena.

### **Josep Maria Planes**

Josep Maria Planes (Manresa, 1907 - Barcelona, 1936). Periodista i escriptor. Els seus primers treballs significatius com a periodista daten de l'any 1926, a *La Noche*, amb col·laboracions sobre teatre, música i vida nocturna de Barcelona. Aviat va fer el salt als grans mitjans de comunicació dels anys trenta escrivint a *Papitu*, *La Rambla*, *La Publicitat*, *El Be Negre* i, molt especialment, a *Mirador*, on va publicar fins a 133 articles entre 1929 i 1935. Fou un gran amic de Josep Maria de Sagarra, com ho testimonia aquest text del caricaturista i periodista Jaume Passarell: «En Planes és un home que no enraona gaire. Però en Sagarra, en canvi, parla pels colzes; i la seva conversa, picant, enginyosa i àgil, és plena de substància. Naturalment es van fer amics. En Sagarra i en Planes van de bracet tot el dia, prenen l'aperitiu plegats al "Colón" tots els vespres, i surten plegats de nit. L'un, Sagarra, té necessitat de parlar i li cal un escoltador. En Planes en fa de molt bona gana». L'any 1931 Planes va publicar el llibre *Nits de Barcelona*, descripció de catorze locals nocturns emblemàtics i de les tipologies de persones que els freqüentaven. Entre 1930 i 1936 va escriure a *La Publicitat*, on va publicar la seva sèrie d'articles «Els gàngsters de Barcelona» i «L'organització de l'anarquisme a Catalunya i a Espanya», en què va arribar a dir: «No és veritat que la CNT i la FAI siguin unes associacions de gàngsters. En canvi, és veritat que els gàngsters han treballat per la FAI i la CNT». El 24 d'agost de 1936 un escamot d'anarquistes de la FAI el va trobar en un pis del carrer de Muntaner de Barcelona, on s'havia amagat. Va ser detingut i assassinat per set trets de pistola al cap a la carretera de l'Arrabassada. Tenia vint-i-nou anys.

### **Vicenç Quirós**

Vicenç Quirós (Barcelona, 1893-1969). Compositor. Va quedar orfe de molt jove i es traslladà a Linares (Jaén), on fou acollit per uns oncles. Allà va començar els seus estudis de piano. Posteriorment, es traslladà a Madrid, on va perfeccionar els seus estudis musicals al Conservatori. Tornat a Barcelona, es va dedicar professionalment a tocar el piano en cafès i balls. Va començar a escriure cuplets en català, gènere del qual esdevingué un dels principals mestres en la seva època daurada, de 1917 a 1925, amb èxits fulgurants com *El Fxxtrot de l'ombrel·la*, *Els focs artificials* o *Tot pel pis*, cuplets plens de les noves invencions rítmiques i harmòniques que els ballables d'aquell temps portaven dels escenaris europeus i nord-americans. Els seus cuplets en castellà es van mantenir més fidels a la tradició hispànica amb arrels andaluses, com *La Maja moderna* o *Sus pícaros ojos*. Juntament amb Joaquim Zamacois, fou el compositor de cuplets amb una base musical més complexa i elaborada. L'any 1922 va estrenar *Les Caramelles*, el seu primer sàinet musical. A partir d'aquí, es va anar decantant cap a la composició de teatre musical, molt especialment operetes i revistes, entre les quals destaquen les col·laboracions amb Manuel Sagrañes al Teatre Còmic o el gran èxit del Teatre Nou, *Charivari* (1927), que va compondre en col·laboració amb José Padilla, Martínez Valls i Llorenç Torres Nin, *Demon*. Acabada la Guerra Civil, es mantingué encara actiu amb èxits com *No hay prenda como la vista* (1942) o *Mi canción eres tú* (1952).

### **Manuel Joaquim Raspall i Mallol**

Manuel Joaquim Raspall i Mallol (Barcelona, 1877-1954). Arquitecte modernista de la segona generació, conegut bàsicament per la seva obra a la comarca del Vallès. Va ser arquitecte municipal de les poblacions de Cardedeu, la Garriga, Granollers i Llinars, entre d'altres, on dissenyà nombroses vil·les d'estiueig que li van donar renom. El seu treball relacionat amb el món de l'espectacle, però, va ser important i és força desconegut, sobretot pel que fa a la projecció de diversos teatres al Paral·lel, entre els anys 1905 i 1914. Projectà el Teatre Còmic, inaugurat el 21 de juny de 1905, amb cafè i jardí per a espectacles a l'aire lliure, que s'anuncià com el local més fresc del Paral·lel. L'amplià deu

anys més tard per dotar-lo de capacitat per a 600 persones. També va ampliar-ne el cafè, amb una sala de billars que reduïa l'espai dels jardins, coneguts com La Alameda del Cómico. És autor també del Petit Moulin Rouge (1910-1913) –més tard conegut com El Molino–, resultat de la reconstrucció d'un precari barracó de fusta conegut com La Pajarera Catalana, on es feien varietats des de 1899. La popular façana de les aspes és deguda a l'arquitecte Josep Alemany, i és de 1929. També va dissenyar el Teatre España (Gran Via amb Paral·lel), un efímer local, amb el seu cafè corresponent, construït a partir d'un projecte de 1908 i desaparegut a causa de la remodelació de la plaça d'Espanya a causa de l'Exposició Internacional de 1929. A la ciutat de Barcelona, més enllà de l'àrea d'influència del Paral·lel, i també relacionats amb el món de l'espectacle, Raspall va projectar el Teatre Triomf (1908, Rec Comtal, 20), desaparegut; la reforma i ampliació del Teatre Gran Via (1909), enderrocat l'any 1918 per construir-hi l'Hotel Ritz; el Cinema Monumental (1917, Sant Pau, 89-91), i el Teatre Principal a Gràcia (Sant Domènec, 7), desaparegut l'any 1966. Féu l'adaptació de dues naus industrials situades a l'illa delimitada pels carrers del doctor Trueta, de la Llacuna i del Taulat, per instal·lar-hi el Cinema Ideal (1919), i el Teatre Prado Catalán, a la plaça de Lesseps (1909-1912). Fora de Barcelona projectà la façana modernista del Teatre Balear de Palma de Mallorca (1909), el Teatre Coliseu Mundial de Tarragona (1912, incendiat l'any 1927), el Cinema Mundial de Granollers (1914) i el Teatre Esbarjo de Cardedeu (1933).

### **Alfons Roure**

Alfons Roure (Barcelona, 1888-1962). Dramaturg i narrador. Va escriure drama històric de temàtica catalana, un gènere que va tenir força predicament als anys vint del segle XX, gràcies als èxits de *Baixant de la Font del Gat*, el drama d'Amichatis i Màntua (1922), i *Cançó d'amor i de guerra*, de Capdevila i Mora (1926), ambdues estrenades al Paral·lel. D'aquest període, doncs, daten les seves peces *El timbaler del Bruc* (Teatre Espanyol, 1921), *La ciutadella* (Victòria, 1925) i, més endavant, *La Dama Roja* (Espanyol, 1927). A partir d'aquesta data va abastir de sainets i vodevils la companyia de Josep Santpere, instal·lada a l'Espanyol, amb un notable èxit de públic: *La reina del mercat* (1927), *El dret de les dones* (1927), *La florista de les Rambles* (1928), *La lleona* (1929), *La*

*reina ha relliscat* (1932) o *El rei fa treballs forçats* (1934), entre altres títols. És autor de la novel·la sentimental *Vassall d'amor* (1924) i d'un recull d'anècdotes sobre la vida del seu pare, Conrad Roure, *La rebotiga de Pitarra* (1946).

### **Ramoncita Rovira**

Ramona Rovira (la Fuliola, l'Urgell, ? - ?). Va aconseguir una gran projecció a partir del seu debut a l'Apolo Palace del Paral·lel el mes de maig de 1922. El seu ampli repertori s'especialitzà en cançons i cuplets inspirats en la *chanson realiste* francesa, un gènere musical desenvolupat al país veí a la primera del segle XX i popularitzat durant el període d'entreguerres. Principalment cantades per dones, les lletres d'aquestes cançons aborden la quotidianitat dramàtica d'individus immersos en la sòrdida realitat que els envolta, sovint inspirades en els models de vida dels barris populars de les grans ciutats. L'estil de la Rovira pren com a model el de les cantants franceses coetànies, com La Fréhel (Marguerite Boulch), Damia (Louise-Marie Damien), o més endavant Edith Piaf o Juliette Gréco. Anomenada «la veu d'or» pels crítics del moment (actuació al Circ Barcelonès la temporada 1927-1928), el seu repertori també recull un ampli ventall de cançons i cuplets catalans: *La mare* (Sugrañes), *La muller d'en Manelic* (Càndida Pérez), *Cançó d'amor i de guerra* (Martínez Valls), *Les flors de maig*, del mestre Clavé, presentada amb un quadre plàstic (Teatre Tívoli, febrer de 1927), etc. La discografia existent d'aquesta artista és força nombrosa, amb gravacions des de l'any 1923 (maig de 1927: *La Voz de su Amo*, amb el *El tango de la cocaína*, de Viladomat i Alcázar, i *La reina del cabaret*, d'Aubià i Quirós). Es va retirar dels escenaris a començaments de la dècada dels trenta, quan es casà amb un banquer bilbaí.

### **Santiago Rusiñol**

Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861 - Aranjuez, Castella, 1931). Dramaturg, narrador, articulista i pintor. Fill d'una família de l'alta burgesia, abandonà l'empresa familiar tèxtil per marxar a París (1889), on residí llargues temporades, dedicat a una existència bohèmia i a la seva primera passió, la



pintura. Participà en el moviment modernista, amb l'organització de les Festes Modernistes de Sitges i la col·laboració a la revista *L'Avenç*, però sobretot amb l'esperit de la seva obra pel que fa a la pintura i l'escriptura, perfectament sintonitzada amb els corrents llavors en voga, el decadentisme i el simbolisme: *Anant pel món* (1895), *Oracions* (1897) i les seves col·laboracions a *La Vanguardia*, aplegades a *Desde el Molino* (1894), cròniques de les seves estades a París. Pel que fa al teatre, va estrenar la seva primera peça al Novetats, *L'home de l'orgue* (publicada l'any 1890), tot i que fou amb *L'alegria que passa* (1899), estrenada al Teatre Líric de Barcelona pel Teatre Íntim d'Adrià Gual, que aconseguí el favor de la crítica i del públic. En aquesta línia també cal destacar *El jardí abandonat* (1900). Des del tombant de segle, l'autor intentà obrir-se a un públic més gran, amb peces com *L'héroe* (1903) o *El místic* (1903). En aquest sentit, la gestió dels drets de la seva obra per part de l'editor de *L'Esquella de la Torratxa*, Antoni López, sembla que fou una influència important. Va escriure i estrenar sainets al Romea: *Els punxa-sàrries*, *La lletja*, *El bon policia* (1904-1905). Més tard, davant la popularització del vodevil, convertit en un fenomen gràcies a l'actriu Elena Jordi i l'actor Josep Santpere al Paral·lel, va escriure obres en aquest format –i d'entrada sota el pseudònim de Jordi Perecamps–: *El senyor Josep falta a la dona* (Elena Jordi al Teatre Espanyol) i també *La dona del senyor Josep falta l'home* (Elena Jordi al Teatre Soriano), ambdues de 1915. Aquest tipus de teatre li costà la crítica d'un sector de l'opinió publicada –Francesc Curet, *El teatre català*–, mentre que un altre sector el celebrà –*Papitu*: «el gènere Papitu s'ha imposat a les millors plomes»). Sigui com vulgui, al Paral·lel Rusiñol no només donà sortida a una part del seu teatre còmic, sinó que també hi estrenà *L'auca del senyor Esteve* (1917), versió teatral de la novel·la que va publicar l'any 1907. L'obra gaudí d'un èxit sense precedents per al drama català. Una processó entre Santa Maria del Mar i el Teatre Victòria, formada per personalitats de la cultura catalana, va celebrar les cent funcions de la peça. Participà del brou intel·lectual de l'antinoucentisme, des del seu glossari a *L'Esquella de la Torratxa* (on signava Xarau, per oposició a Xènius) i des de les seves tertúlies al restaurant La Punyalada, on sovint compartia taula amb artistes del Paral·lel. Bona part de les seves proses disperses estan reunides a *Glosari* (1912), *L'illa de la calma* (1913), *Màximes i mals pensaments* (1927) i *Coses viscudes* (1927).

## **Josep Maria de Sagarra**

Josep Maria de Sagarra (Barcelona, 1894-1961). Dramaturg, narrador, poeta i articulista. S'inicià en la poesia, a la qual es va voler dedicar des d'una còmoda posició com a diplomàtic, un projecte que es va tòrcer, si bé en va sortir guanyant la seva faceta com a dramaturg. Deixant de banda la seva obra poètica, que mai no va abandonar del tot, i centrant la mirada en la seva producció dramàtica, Sagarra es convertí, sobretot a la dècada dels vint, en un dels dramaturgs fonamentals del país, amb títols com *Rondalla d'esparvers* (1918), *L'estudiant i la pubilla* (1921), *Cançó de taverna* (1922), *Les veus de la terra* (1923), *Marçal Prior* (1926), *La filla del carmesí* (1929), *La corona d'espines* (1930), *L'hostal de la Glòria* (1931) o *El cafè de la Marina* (1933). Es tracta de poemes dramàtics que recollien la tradició del drama i la comèdia de costums catalans, amb un component important de folklore, uns conflictes sentimentals senzills i una atmosfera de mite, certament allunyada de la realitat d'un país industrialitzat, amb una societat progressivament complexa i abocada a un conflicte social greu. Tanmateix, aquesta fórmula va fidelitzar un públic nombrós que va reforçar, d'alguna manera, uns estereotips sobre la idiosincràsia catalana que haurien de ser de llarg abast en el temps. Pel que fa allò que volem significar aquí, la presència de l'autor al Paral·lel, cal esmentar que els seus drames *Reina* (Teatre Nou, 1935) o *La cançó de la filla del marxant* (Teatre Espanyol, 1936) van ser presentats al Paral·lel per la companyia Maria Vila - Pius Daví. Més enllà, però, d'aquestes curiositats, Sagarra va escriure força diàlegs i escenes per a les populars revistes del productor Manuel Sugañes, al costat d'altres dramaturgs: *Yes-Yes* (Teatre Còmic, 1925), *Joy-Joy* (Còmic, 1926) o *Charivari* (Nou, 1927); aquesta darrera, una de les produccions més fastuoses del Paral·lel, que fins i tot va comptar amb la presència de Maurice Chevalier. L'autor també es va fer ressò de l'èxit d'altres autors, com Amichatis o Fontdevila, amb drames ambientats als baixos fons, i va intentar la fórmula, per bé que elevat el llistó intel·lectual, amb *Gardènia* (Teatre Talia, 1930), amb una acceptació discreta per part del públic i de la crítica. La seva novel·la *Vida privada* fa un retrat de la doble moral i la decadència de l'aristocràcia barcelonina, i al mateix temps és una crònica de les zones ventrals de la ciutat,

sense estalviar la cruesa de les imatges. Va escriure molts articles a *La Publicitat* i *Mirador*, aplegats als volums *Copa, cafè i puro* (1929) i *L'aperitiu* (1946), sovint fent referència al món de l'espectacle. En les seves *Memòries* (1954), peça cabdal de la prosa catalana del segle XX, esmenta el Paral·lel de començaments del segle XX com a àmbit d'iniciació en el seu període adolescent, i destava especialment la fascinació que li despertà la cupletista La Fornarina.

### **Josep Santpere**

Josep Santpere i Pei (Barcelona, 1875-1939) Actor. Conegut també com a *Papitu* Santpere. Va seguir les passes del seu pare Ramon, feu d'impressor i obrí un negoci d'arts gràfiques, feina que compaginà amb la d'actor durant força anys. Debutà als divuit anys (1892) al Centre Catòlic del carrer Girona en el paper de protagonista del poema històric en dos actes i en vers *El solitario de Yuste*, del dramaturg Marcos Zapata, tot i que el debut escènic professional el feu com a baríton de sarsuela, al Teatre Granvia amb *La Verbena de la Paloma* i *Marina* (1900). Més endavant interpretaria El Casto José a *La corte del Faraón*. Les seves qualitats van fer que fos requerit per el Teatre Íntim d'Adrià Gual (1904), per a qui interpretà diferents papers em obres tan dispars com *El barber de Sevilla*, de Beaumarchais, *l'Avar* i *El casament per força* de Molière o *Nit de reis* de Shakespeare. Es mostrà com un actor molt versàtil, si bé aconseguí la seva gran popularitat amb el vodevil gràcies a la seva capacitat d'improvisació. S'inicià en el gènere al teatre Granvia (1910) dirigint una companyia còmica lírica amb el músic Montserrat Ayerbe, però aviat desembocà als teatres del Paral·lel, adaptant el vodevil, tant pel que fa las textos com a la gestualitat interpretativa, al gust de les classes populars que formaven el públic

d'aquells teatres. Treballà al costat de l'actriu Elena Jordi (Montserrat Casals), una intèrpret emergent que primer formà part de la companyia de Santpere i després fundà el seu propi equip. Durant els anys de la Gran Guerra Elena Jordi treballà a l'Espanyol i Santpere sobretot a l'Apolo. Encapçalà diverses companyies amb els actors Nolla, Bozzo, Vivas i Alfonso, entre altres, fins que a partir de 1921 formà companyia amb Josep Bergés, i s'instal·là a l'Espanyol (que la Jordi havia abandonat) de manera gairebé ininterrompuda fins als anys trenta. Estrenà centenars de peces, escrites per autors com Amichatis, Montero o Alfons Roure. Cal esmentar també la seva interpretació de nombroses peces del subgènere del drama realista del Districte Vè, ambientades en el Barri Xino. També com a intèrpret dramàtic hem d'assenyalar la seva participació a *L'auca del senyor Esteve* de Rusiñol (Teatre Victoria, 1917), i posteriorment a *Baixant de la Font del Gat o La Marieta de l'ull viu* d'Amichatis i Màntua (Teatre Espanyol, 1922), dos grans èxits del Paral·lel. El seu tarannà afable, extraordinàriament sociable, provocà que Santiago Rusiñol bategés el seu camerino amb el sobrenom de "el tramvia", perquè sempre estava ple de gent. Es va casar amb l'actriu Rosa Hernáez i va ser pare de la també actriu Mary Santpere.

### **Salvador Seguí**

Salvador Seguí i Rubinat (Tornabous, l'Urgell, 1887 - Barcelona, 1923). Sindicalista. Conegut com el Noi del Sucre. Fill de jornalers, durant la seva infantesa compartí jocs amb Lluís Companys, que era fill dels amos de les terres que conreava la seva família. Aquesta relació va crear uns vincles d'entesa personal i política fonamentals en les trajectòries de les dues personalitats. Imbuït de ben jove de les idees llibertàries, fou seguidor de l'Escola Moderna de Francesc Ferrer i Guàrdia, per bé que es formà de manera autodidacta i es

relacionà amb figures com Francesc Layret. Ferm partidari de la formació de l'obrer, presidí l'Ateneu Sindicalista del carrer de Ponent a Barcelona. Va combatre frontalment el lerrouxisme, que considerava contrari als interessos dels treballadors. Participà i impulsà el moviment de la Solidaritat Obrera i, després de la formació de la CNT, buscà aliances amb la UGT que desembocaren en la unitat d'acció de les vagues de 1916 i, fonamentalment, de l'agost de 1917. Escollit secretari general de la CNT al Congrés de Sants (1918), la gestió de la vaga de La Canadenca l'any 1919 li comportà crítiques dels sectors anarquistes extremistes i l'apropà a líders del republicanisme d'esquerres, com els esmentats Companys o Layret. L'episodi li va fer veure la necessitat d'un gran partit polític sindicalista. El novembre del 1920, va ser deportat, juntament amb Lluís Companys i 36 persones més, al Castell de la Mola de Maó, durant l'onada repressiva desfermada pel governador Martínez Anido en ple període del pistolisme. Seguí era contrari a la violència indiscriminada, perquè creia que els obrers hi tenien molt a perdre. Retornat a Barcelona, va morir assassinat el 10 de març de 1923 en mans dels pistolers dels Sindicats Lliures. El Noi del Sucre apareix en diverses cròniques periodístiques que tracten del Districte V i el Paral·lel. Seguí formava part d'una tertúlia anarquista que tenia la seva seu al Cafè Espanyol de Josep Carabén, tal com refereix Emili Salut en el seu llibre *Vivers de Revolucionaris*. També apareix en reportatges de Francesc Madrid formant aturats i prostitutes.

### **Mercè Serós**

Mercè Serós Ballester (Saragossa, 1900 - Barcelona, 1970). S'inicià com a ballarina i cançonetista al Salón Doré de la Rambla de Catalunya (agost de 1916), i va passar per la major part d'escenaris de Barcelona, sobretot per Eldorado, on va ser considerada, pel seu físic menut i agraciat, una cupletista de «porcellana o de cera» (juny de 1917). Participà activament en la difusió del cuplet català realitzant nombroses gravacions discogràfiques a partir de l'any 1923. També participà en l'homenatge en memòria de Santiago Rusiñol, celebrat al Teatre Olympia el 14 de juliol de 1931, on va estrenar el cuplet *Rusiñol poeta i pintor*, amb música del mestre Moret i lletra de Serracant. Abans de retirar-se dels escenaris, formà una companyia d'espectacles amb el seu nom, on van

actuar, entre d'altres, l'orquestra Casablanca Boys, la vedet Maria Antinea, les atraccions Tres Diamantes Negros i els Ballets Coliseu Girls. Aquesta companyia fou presentada al Teatre Poliorama (setembre de 1934), i més endavant actuà al Teatre Victòria del Paral·lel (octubre de 1934). És coneguda la rivalitat que mantenia amb Raquel Meller, que s'estengué entre els seguidors de l'una i l'altra i va provocar picabaralles sonores.

### **Alexandre Soler**

Alexandre Soler i Marjé (o Maryé) (1878-1918). Escenògraf, traductor, dramaturg i director d'escena, era conegut pel sobrenom el Jandru. Fill de l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa, va conèixer de primera mà els ambients teatrals de Barcelona; de fet, hi va créixer. Dibueixava, pintava i era escenògraf com el seu pare. Va decorar locals, va fer cartells i va pintar el palauet dels marquesos de Vilanova i Geltrú a Sarrià. Era un membre de la bohèmia barcelonina modernista wagneriana. Apareixia per les tertúlies dels Quatre Gats acompanyat sempre d'una dona de bon veure. Allà participava en les converses apassionades que generaven les estrenes de Wagner al Liceu, als darrers anys del segle XIX. Es va escapar amb una *chanteuse* de l'Edén, la Gaby, i treballà amb ella de *partenaire* escènic com a transformista. De tornada de la seva peripècia europea, va escriure i muntar revistes com *Hip Hip Hurra* i *Plastic-Films* (Novetats, 1915), entre d'altres. Va assessorar la trajectòria de l'actriu Elena Jordi, tot recomanant, traduint i adaptant vodevils durant la seva etapa d'èxit al Teatre Espanyol (de 1914 a 1918). A Elena Jordi, a més, li va fer d'escenògraf, figurinista, director artístic i conseller econòmic, i en va ser l'amistançat durant força anys. El Jandru era tot un dandi i un *bon vivant*, que brillava d'una manera molt especial en un carrer de majories populars com el Paral·lel. Portava un monocle que en aquells temps ja devia semblar tot un anacronisme, i, al mateix temps, un inequívoc senyal de distinció. Alexandre havia perdut l'ull esquerre d'infant i feia servir el monocle per reforçar l'ull dret. L'extravagant personatge es pintava l'ull postís de vermell o blau, o amb un quadre escocès! Les seves amants trigaven a acostumar-se a veure aquell ull postís obert tota la nit. Va publicar «Memorias de un corrido» a les pàgines de la revista *Papitu*, en la qual

col·laborà durant força anys, i també el *Llibre d'hores perdudes*, un seguit d'aforismes sobre les dones, carregats de mala bava i misogínia, que deixava entreveure la seva trajectòria convulsa amb el sexe oposat. Va morir l'any 1918 a causa de la grip espanyola.

### **Brauli Solsona**

Brauli Solsona (València, 1895 - Kremlin-Bicêtre, Illa de França, 1968). Periodista, polític i dramaturg. Militant del partit radical, va formar part de la bohèmia del Bar del Centro i del cabaret Au Fond de la Mer durant els anys de la Gran Guerra, al costat de personatges com Lluís Capdevila, Amichatis, Manuel Fontdevila, Plató Peig, però també Mateo Santos, Fernando Pintado, Àngel Samblancat o Emili Eroles, homes d'un clar perfil polític. Col·laborà a *El Progreso* i *Los Bárbaros*; després, a *La Publicidad*, *El Día Gráfico* i en altres capçaleres de l'època, i fou corresponsal a Barcelona de diaris de Madrid i València. Va evolucionar políticament cap a Izquierda Republicana, i va tenir càrrecs importants durant la República –fou governador de diferents ciutats de l'Estat espanyol. Als anys vint, va escriure nombrosos textos –diàlegs i escenes– per a les revistes del productor Manuel Sugrañes, que també havia estat al cercle del Bar del Centro; espectacles com *Yes-Yes* (1925), *Joy-Joy* (1926), *Bis-Bis* (1927), *Museum* (1928), *Pocker* (1928) o *She-She* (1929), que va escriure al costat d'altres autors, com Màrius Aguilar, Francesc Madrid, Josep Maria de Sagarra o el mateix Joaquim Montero. S'exilià a França l'any 1939, on va fer de corresponsal per al *Noticiero Universal* sota pseudònim.

### **Blanquita Suárez**

Blanca Suárez Zarza (Donostia, San Sebastián, 1894 - ?). Es va iniciar de molt jove com a tiple d'opereta i sarsuela, juntament amb la seva germana Càndida, també cantant. El repertori inicial era força variat, i va presentar a Barcelona operetes d'Amadeu Vives: *La Generala* (Tívoli, març de 1915), de Franz Lehár; *Eva* (Tívoli, setembre de 1916), etc. Formant part de la companyia de sarsuela i opereta d'Anselmo Fernández, va interpretar, entre d'altres, el paper principal de

*La isla de los placeres*, de Manuel Moncayo Cubas i Manuel Penella Moreno, una astracanada en un acte estrenada al Teatre Tívoli el setembre de 1916. Debutà a Eldorado l'any següent, on s'anunciava com a vedet de varietats. De fet, s'especialitzà en el gènere a partir d'aquell moment, gràcies a l'excel·lent acollida per part del públic. Cal destacar la seva participació com a vedet principal a la revista *Kosmópolis*, d'Amichatis i Dotras Vila, un fastuós espectacle aquàtic presentat el juny de 1928 al Teatre Olympia. El 1929 va formar part de la companyia de sarsuela Gómez-Gimeno, i va actuar en diversos locals del Paral·lel (Apolo, Victòria, Nou, etc.), amb títols com *La boda de la paloma*, *Los verderones*, del mestre Guerrero, o *¡Que se mueran las feas!* El juliol de 1930 va constituir la Compañía de género alegre Blanquita Suárez - Eduardo Gómez, i va actuar al Teatre Victòria tot dirigint l'orquestra del cabaret Pigall's. Picasso la va immortalitzar en un quadre que es conserva al Museu Picasso de Barcelona.

### **Manuel Sugrañes**

Manuel Sugrañes i Albert (1891 - ?). Empresari. Va treballar en el món dels toros a la plaça de la Barceloneta i de molt jove va freqüentar sovint la bohèmia del Bar del Centro i del cabaret Au Fond de la Mer, durant els anys de la Gran Guerra, on va tenir com a companys de bohèmia molts dels dramaturgs que després van treballar al Paral·lel: Amichatis, Lluís Capdevila, Manuel Fontdevila, Joaquim Montero o Francesc Madrid, entre d'altres. Els seus primers contactes amb el món del teatre van tenir lloc al Teatre Principal, on féu de cap de claca. Allà es va formar com a productor amb l'empresari Ferran Bayés, que havia importat l'estil de les revistes parisenques al Teatre Principal. S'inicià com a empresari al teatre Apolo l'agost de 1920, tot presentant diversos muntatges de varietats i estrenant la revista còmica en dos actes i vuit quadres titulada *¡Eh, al Apolo!*, un títol que remetia als de Bayés. Més endavant, va



presentar al Teatre Principal la revista *Vell i Nou - Palace revue* (1923), i un altre cop a l'Apolo la revista *I. K...?* (1924). A partir d'aquell any inicià una llarga etapa de produccions al Teatre Còmic, amb revistes sempre titulades amb noms de sis lletres, perquè creia que això li assegurava l'èxit. La primera d'aquestes va ser *Ric-Ric* (agost de 1924), a la qual van seguir *Kiss-me, Yes-Yes, She-She, Joy-Joy, Love-me, Revues en Folies, Roxana, Eureka, Bis-Bis, Pocker, Not-Yet*, i un llarg etc. Els dramaturgs Josep Maria de Sagarra, Amichatis, Brauli Solsona, Francisco Madrid o el músic Enric Clarà van ser alguns dels molts col·laboradors amb qui comptà per a la creació de les revistes, en les quals també participà com a lletrista. Va escriure, a més, la lletra de diverses cançons, amb la participació del músic Joan Costa Casals, les quals formaven part dels seus espectacles. Per exemple, *De seda i oro* o la coneguda *La mare* (estrenada per Pepeta Ramos, *La Goyita*, l'any 1921), escrita per ell mateix el dia que va morir la seva mare. Les revistes comptaven amb escenografies de Morales i Alfredo Asensi i amb decoracions dissenyades per Max Weldy, importades del Folies Bergère i del Casino de París. L'èxit d'aquestes fastuoses realitzacions va tenir un important ressò en la premsa: «*El Cid ganaba batallas después de muerto y Sugrañes antes de darlas*» (setmanari *El Escándalo*, maig de 1926). Després de la Guerra Civil s'exilià. L'1 de novembre de 1940 s'embarcà a Bordeus amb destinació a Santo Domingo, on sol·licità permís de residència.

### **Joan Suñé**

Joan Suñé (? - ?). Fou un dels primers compositors barcelonins dedicats al cuplet. A principis del segle XX tocava a l'orquestrina de l'Edén Concert, i allà va començar a compondre els primers cuplets en castellà per a les cupletistes del

local. La Chelito, Pepita Sevilla, Raquel Meller, Assumpció G. Parreño o Mercè Serós van estrenar els seus cuplets. Les lletres de les seves cançons van passar de ser escrites per ell mateix a col·laborar amb els millors lletristes del seu temps, molt especialment Rossend Llurba, amb qui va escriure el que es considera el primer cuplet important en català, *La Font del Xirineu*. Cap a l'any 1917 va entrar, per oposició, a la Banda Municipal de Barcelona com a intèrpret de flauta travessera. També exercí de professor d'aquest instrument a l'Escola Municipal de Música. Mai no va deixar, però, la seva dedicació a la composició de música escènica del llavors considerat gènere frívol. Entre els seus cuplets en castellà hem de destacar *El Liberal*, *Madam Cocó*, *Devota... del padre cura*, *La Chotisófila*, *Corrida real*, *Tururú o El paralelo*; i en català foren molt populars *La ginestaire* i *La pubilla catalana*, a més de l'esmentat *La font del Xirineu*. Les seves melodies sempre van optar per una enorme senzillesa, però plenes d'originalitat, amb unes harmonies provinents d'un cercle tonal molt reduït.

### **Joan Tomàs**

Joan Tomàs i Rosich (Igalada, Anòia, 1892-Mèxic, 1968). Periodista especialitzat en circ i *music-hall* i comentarista de cinema i teatre. Es formà en el món de l'espectacle al costat del productor de revistes Ferran Bayés, una personalitat innovadora que importà el luxe dels espectacles de París amb muntatges com *Chófer al Palace* (1920), un èxit sense precedents que féu una llarga estada al Teatre Principal Palace. Aquesta col·laboració educà la seva sensibilitat en favor de l'espectacle d'alta qualitat, refinat i cosmopolita, amb referències franceses, angleses i nord-americanes, un tipus de muntatge que va defensar sempre com a crític. Inicià la carrera periodística a Igalada, on fundà *Gatzara* (1910) i col·laborà en el *Diari d'Igalada*. Un cop instal·lat a Barcelona, participà de la bohèmia del bar del Centre i de la del cabaret Au Fond de la mer, punt de reunió de la intel·lectualitat oposada al Noucentisme durant els anys de la Gran Guerra. Allà coincidí amb altres personatges fonamentals per al periodisme i el Paral·lel, com Manuel Fontdevila, Lluís Capdevila, Màrius Aguilar, Francesc Madrid, Joaquim Montero o Josep Amich i Bert, *Amichatis*, entre altres. Treballà a *El Diluvio*, *El Poble Català*, *La Publicitat*, *L'Opinió*, *El Be Negre* i a altres publicacions. Foren especialment valuoses les seves

col·laboracions a *Mirador*, des de les pàgines del qual exercí el mestratge sobre professionals com ara Sebastià Gasch, pel que fa a temes relacionats amb el circ, el *music-hall* o les varietats. Instal·lat a Mèxic a partir de l'any 1945, col·laborà en el setmanari *El Redondel* i el *Butlletí de la Unió de Periodistes de Mèxic*. Mantingué una correspondència amb Sebastià Gasch des dels anys 50 que és testimoni de l'escurxidor esvaïment de la memòria de l'espectacle popular de la Barcelona d'abans de la Guerra Civil.

## **Ramon Tor**

Ramon Tor Deseures, (Borredà 1880, Barcelona 1951) Actor. S'inicià en el món del teatre de la mà d'Adrià Gual i el Teatre Íntim amb obres com *Edip Rei o La intrusa* de Maeterlinck (1903-1905). Actor, intel·lectual, bohemí i amant de la poesia, freqüentà els cercles de tertúlia més importants del moment. Un d'aquests llocs va ser l'estanc que regentava la família berguedana de Montserrat Casals, on el poeta i dramaturg Ramon Vinyes, també berguedà i un dels ideòlegs del grup, la va introduir en el món de l'espectacle. Segons sembla, en una d'aquestes tertúlies Ramon Tor va posar el nom artístic d'Elena Jordi a la Montserrat Casals, nom amb el que es va donar a conèixer una de les artistes més representatives del gènere del vodevil al Paral·lel. Una de les virtuts de Tor va ser la seva gran capacitat per a caracteritzar-se a la perfecció per als personatges que representava, a més d'una molt bona dicció, fruit, probablement, de la seva activa participació en l'Esbart de Rhapsodes, una entitat sorgida de l'Associació de Lectura Catalana (fundada l'any 1903) que tenia com a objectiu fomentar la cultura catalana. Va retirar-se dels escenaris a la dècada dels anys vint a causa de la tuberculosi que patia, ingressant en el cos de funcionaris de la Diputació de Barcelona per tal d'assegurar-se uns ingressos fixos. A partir de llavors combinà la seva tasca de funcionari amb la d'escriptor, sobretot de poesies, publicant diversos llibres de poemes de caire tradicional en edicions il·lustrades de bibliòfil: *La companyia* (1925) o *Novenari líric* (1938), entre altres. L'any 1932 és nomenat president de la recent constituïda Secció de Mutualisme de Cultura i Esport de la Generalitat de Catalunya (ACE-GC), precedent de l'Associació de Funcionaris de la Generalitat de Catalunya

(AFGC), càrrec al qual renuncià l'any següent tot argumentant raons de salut. També prodigà el periodisme social publicant un seguit d'articles al Butlletí de l'ACE-GC recollits en format llibre l'any 1933 titulat *Panorames socials*.

## **Enriqueta Torres i Ponsa**

Enriqueta Torres i Ponsa (Barcelona, 1892-1974). Va rebre les primeres nocions de cant del seu pare, un barber entusiasta del teatre i de la música. Inicià la seva carrera com a tiple en teatres de societats, i sobretot al Teatre Asiàtic (o Jardí Asiàtic), del carrer del Roser del Poble-sec, conegut també com a Teatre Lope de Vega. La tiple còmica Salut Rodríguez la introduí en el món de la sarsuela, i va debutar al Teatre Tívoli (1909) amb *El húsar de la guardia*, d'Amadeu Vives i Gerónimo Giménez. També cultivà el gènere vodevil, i va actuar en gairebé tots els teatres del Paral·lel amb diverses companyies. Al Teatre Espanyol estrenà el vodevil *A les sis t'espero* (setembre de 1917), amb la companyia de Josep Robert. Mesos més tard, la va representar al Teatre Nou, amb la companyia de Josep Santpere, amb qui treballà diverses temporades. L'any 1925 va ingressar a la companyia de sarsuela i opereta espanyola dirigida per Luis Calvo al Teatre Olympia, i va estrenar, sense gaire èxit, la sarsuela en tres actes *La cancion de los batanes*, al costat d'Emili Vendrell. Posteriorment, revisada pels autors (Reveriano Soutullo i Juan Bautista Vert) i titulada *La del Soto del Parral*, es convertí en una sarsuela d'obligat repertori. Amb aquest nou títol la presentà amb Emili Sagi-Barba al teatre Apolo (febrer de 1929), on també actuà en sarsueles com *La Revoltosa*, *Doña Francisquita* o *La tempestad*, de Ruperto Chapí. Contractada com a primera actriu per la companyia d'Enric Borràs (Teatre Nou, 1930), s'introduí amb èxit en el gènere dramàtic per primera vegada amb *Peter's bar*, de Ramon Vinyes. Amb aquesta companyia va actuar la mateixa temporada al Teatre Nou a *Don Joan de Serrallonga*, de Víctor Balaguer; *El abuelo*, de Pérez Galdós, i *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, entre d'altres, una diversitat de registres que donen idea de la versatilitat de l'actriu. Casada amb l'actor Salvador Sierra, formà companyia pròpia i va inaugurar la temporada 1930-1931 amb l'estrena del vodevil *La piga de la felicitat*, d'André Dupont, al Teatre Talia. També estrenà a l'Apolo la comèdia

*La taverna dels valents* (setembre de 1934), de Miquel Poal-Aregall, i al Coliseu Pompeia, *Valentina* (novembre de 1934), de Carles Soldevila.

## **Rafael Tubau**

Rafael Tubau del Castillo (Barcelona, 1893 - ?). Actor còmic, autor de sainets, vodevils i altres obres de teatre popular. El seu pare, Claudi, va ser actor i empresari; la seva germana Maria, cançonetista, i el seu germà Enric, periodista, amb el qual va escriure diverses obres estrenades sense gaire èxit. L'any 1918 va treballar amb el seu pare a la comèdia d'Arniches *Que viene mi marido*, i tres anys després (juny de 1921) va formar companyia pròpia debutant al Gran Teatre Espanyol, tot estrenant el melodrama de la seva autoria *El crimen del idiota*. L'interès per explotar obres pròpies el va dur a inserir anuncis a la premsa diària demanant socis (amb aportacions de 10.000 pessetes) per a un gran negoci teatral, concretament per muntar una revista i explotar-la durant l'estiu arreu de Catalunya. El març de 1925 estrenà al Salón Eslava del Paral·lel la revista *Eslava spectacle*, escrita amb col·laboració del seu germà Enric i amb música de Paquita Brotad. Al Gran Teatre Espanyol estrenà *L'alcalde de barri o La honra de la família* (abril de 1926), una obra caricaturesca escrita també amb la col·laboració del seu germà. Un dels seus millors encerts va ser organitzar al Petit Moulin Rouge (El Molino) una programació mixta de vodevils i varietats, després de la dictadura de Primo de Rivera. Contractat per l'empresari Antoni Astell, va estrenar diàriament un seguit de vodevils amb títols tan suggerents com *Los huevos de Don Froilán*, *L'albergínia de'n Saldoni*, *Si la mama ve, que vingui*, etc. L'èxit de públic facilità la recuperació de la inversió realitzada per l'empresari, que feia poc havia reformat la façana per tal de donar-li la seva característica forma de molí. El maig de 1931 aconseguí que la companyia de Joaquim Alonso estrenés al teatre Apolo la seva obra *¡Galán!*, *Los mártires de la República*, una visió pseudohistòrica del militar Fermín Galán Rodríguez, defensor dels drets republicans, afusellat després d'un judici sumaríssim (desembre de 1930). Les crítiques van titllar l'obra de truculenta i d'escàs valor literari. Va escriure diversos monòlegs (*El novillero Pallofa*, *Valentia*

*embotellada* o *El pirata*), alguns dels quals van ser incorporats, després de la guerra, al repertori de Joan Capri, per exemple.

### **Juli Vallmitjana**

Juli Vallmitjana i Colominas (Barcelona, 1873-1937). Dramaturg i narrador. Argenter d'ofici per tradició familiar, s'inclinà per les arts plàstiques. Va fer amistat amb Canals, Pitxot, Nonell i Mir, anomenats la Colla del Safrà o de Sant Martí, i assistí a les tertúlies dels Quatre Gats (1899). Ja començat el segle XX, deixà la pintura per la literatura. Dues de les seves primeres obres, les novel·les *Sota Montjuïc* (1908) i *La Xava* (1910), van marcar el tarannà de moltes de les seves peces teatrals, caracteritzades per la descripció dels barris marginals de Barcelona, situats entre Ciutat Vella i la falda de la muntanya de Montjuïc, i per la voluntat de reproducció del llenguatge dels seus pobladors, especialment de la comunitat gitana. Al Teatre Còmic del Paral·lel estrenà tres peces curtes entre setembre i octubre de 1910, *Els jambos*, *La tasca* i *Aires de mar*, que foren bastant ben rebudes per la crítica com a exercicis de realisme cru que, en bona mesura, teatralitzaven les escenes descrites a *Sota Montjuïc* i *La Xava*, amb la valentia de no amagar els aspectes més desagradables de la vida en aquells indrets. L'èxit d'*Els zin-calós* (1911), al Teatre Principal, li obrí les portes del Romea, *L'abella perduda* (1911), i féu possible l'estrena en aquell mateix any de fins a sis peces en la cartellera barcelonina, amb alguna variació temàtica: les esmentades, a més d'*El corb* (Romea), *L'Espanta* (Nou), *En Terregada* (Principal) i *Muntanyes blanques* (Principal). La companyia de Joaquim Montero va estrenar *El casament d'en Terregada* al Teatre Nou (octubre de 1913), amb il·lustracions musicals de Francesc Montserrat i Ayarbe, que la crítica «benpensant» de *La Vanguardia* menystingué, tot i reconèixer la bona rebuda del públic: «no cabe señalar esta producción más que como un documento de la vida que arrastran los desdichados hundidos en el más oscuro fondo social [...] el medio mismo en que se desenvuelve la obra obliga a una crudeza que no todos los públicos admitirían, con todo y reconocer la fidelidad de la pintura». Al Paral·lel estrenà també *La mala vida* (Còmic, 1918) i *A l'ombra de Montjuïc* (Espanyol, 1922), que amb *La caravana perduda* (1927) i

*La bruixa blava* (1929), ambdues estrenades al Romea, tornaven a reproduir escenaris i temes de l'univers de les seves primeres obres. Va escriure també una peça de teatre líric, *Tassarba* (Liceu, 1916), amb música d'Enric Morera, i va fer alguna incursió en la comèdia burgesa, per bé que la seva principal aportació fou la de cercar matèria literària en uns ambients negligits per la generació del nou-cents i, tanmateix, existents.

## **Vianor**

Carlos Vianor Caballero Blanco, (Almendral, Badajoz, ? – Barcelona, ?). Transformista. «Se queda el espectador perplejo y maravillado, pues sus caracterizaciones son algo tan extraordinario que realmente sobrepasan los linderos de lo que se pueda imaginar respecto al arte que Vianor cultiva». Així s'expressaven les crítiques de l'època (1929) amb referència a les actuacions del transformista Vianor al Paral·lel. Després del seu periple inicial des del seu poble d'origen a Sevilla, Madrid, València i Bilbao, debutà a Barcelona al Teatre Circ Barcelonès (juny 1927). S'establí en aquesta ciutat, on també residia un dels seus germans (Pedro), promotor i mànager de boxa. Llevat d'un periple per Amèrica (1930) mai no l'abandonà i, amb les imitacions de Pastora Imperio, Mercedes Serós, Blanquita Suárez, Cordobesita, Elvira de Amaya, etc., i gràcies a la seva gran personalitat, captivà el públic barceloní, sobretot el del Teatre Circ Barcelonès, un escenari al qual va estar estretament lligat. A mitjan anys trenta, amb l'augment de la competència d'espectacles i la davallada del gust pel transformisme, Vianor va introduir nous elements a les seves actuacions. Per una banda, va afegir diversos cuplets de moda (*La cocaína*, *La canastera*, etc.), en el marc dels «Espectáculos Vianor» (Teatre Victòria, 1931), un conjunt d'atraccions que giraven al voltant de la seva persona. També presentà la seva germana Adelita Vianor (Teatre Coliseo Pompeya, març 1933), una precoç cantant de només vuit anys batejada amb el nom de la «muñeca de la canción» i de la qual no es va separar mai. Més endavant, afegí a la seva *troupe* l'orquestra «Felipe y sus Cubanolas» (Teatro Nuevo, maig de 1936) i van actuar junts en diversos cinemes que programaven pel·lícules i revistes (Cine Arnau, Cinema Volga, etc.). Després de la guerra, i sempre acompanyat de la seva germana

Adelita, passà a formar part del gruix d'artistes que s'acolliren a les noves formes imposades pel nou règim i es va convertir, gràcies a la seva personalitat desbordant, en una de les principals figures de l'«arte cañí» de la ciutat.

### **Maria Vila**

Maria Vila i Panadès (Barcelona 1897-1963). Dotada d'un gran temperament dramàtic, va ser una de les actrius més representatives de l'escena catalana del seu temps i una de les més destacades intèrprets del teatre dels grans autors catalans: Josep Maria de Sagarra, Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias, Santiago Rusiñol, etc. Formant parella amb el seu marit, l'actor Pius Daví, assoliren un gran prestigi artístic i popularitat a l'Apolo del Paral·lel a partir de 1925, amb la interpretació de *Montmartre*, de Pierre Frondaie (traducció de Salvador Vilaregut), una obra teatral que Maria Vila ja havia estrenat anteriorment al Teatre Espanyol sota la direcció de Jaume Borràs i amb escenografia d'Adrià Gual (1918). Les seves característiques i condicions d'actriu la feien força versàtil, i s'adaptava molt bé a altres gèneres, com la comèdia, el sàinet, etc. En aquest sentit, Avel·lí Artís va escriure expressament per a ells dos *A sol ixent fugen les boires*, una comèdia en tres actes que van estrenar al Teatre Nou del Paral·lel el maig de 1921. Abans de formar companyia pròpia, ja havia estrenat al Romea *Fidelitat* (1924), de Josep Maria de Sagarra, que també va escriure per a Maria Vila *L'hostal de la Glòria* (1931). Formant companyia amb el seu marit, estrenà, també de Sagarra i al teatre Romea, *Desitjada* (1932), *L'alegria de Cervera* (1932) i *El cafè de la Marina* (1933). Vila-Daví va fer una aposta molt clara pel repertori català als teatres Apolo, Eldorado i, sobretot, al Teatre Romea. Grans èxits de la companyia van ser *La dona verge* (Apolo, 1926), de Manuel Fontdevila, i al Romea, *Un milionari del Putxet* (1927), de Gastó A. Màntua; *La bruixa blava* (1929), de Juli Vallmitjana; *La sorpresa d'Eva* (1930), de J. Millàs Raurell, o *Un pare de família* (1932), de Carles Soldevila, entre d'altres. No va deixar de treballar durant la Guerra Civil, i va estrenar al Teatre Poliorama *El casament de la Xela* (1938), de Xavier Benguerel, i *La fam*, de Joan Oliver (Premi del Teatre Català de la Comèdia 1938).



### **Joan Viladomat**

Joan Viladomat i Massanas (Manlleu, 1885 - Barcelona, 1940). Músic i compositor de nombrosos cuplets i tangos. La seva producció de peces lleugeres ultrapassa els 500 títols. Format musicalment a Manlleu i al Conservatori del Liceu de Barcelona, a partir de 1910 es va traslladar a un pis del carrer Conde del Asalto (106, 3r 1a), a prop del Teatre Arnau del Paral·lel, on va regentar una acadèmia d'ensenyament de piano, cant i dansa. De la seva extensa producció destaquen el cuplet *El vestit d'en Pasqual* (música i lletra) o el tango *Fumando espero* (1922), amb lletra de Fèlix Garzo. Aquest tango, popularitzat més endavant per Sara Montiel a la pel·lícula *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), formava part de la revista titulada *La nueva España*, que s'estrenà al Teatre Victòria el 9 de desembre de 1923. Les crítiques de l'època titllaren despectivament el tango com a *cañí*, i la revista, d'anacrònica i rànica. Tot el contrari que *El tango de la cocaína*, un guinyol en un acte amb llibret de Josep Amich i Bert, *Amichatis*, estrenat el 8 d'octubre al Gran Teatre Espanyol per la companyia Santpere-Bergés, que assolí un gran èxit tant pel que fa al públic com a la crítica, amb més de cinc-centes representacions. Anys després (1930), l'èxit d'*El tango de la cocaína* es va repetir al teatre Apolo. Col·laborà estretament amb altres músics (Vicenç Pastallé, *Fox-trot de les campanes*) i lletristes de renom (Joan Misterio, pseudònim de Joan Casas Vila), i va llegar un important fons d'obres manuscrites i impreses, com també material didacticomusical de la seva creació.

### **Salvador Vilaregut**

Salvador Vilaregut (Barcelona, 1872-1937). Dramaturg, traductor i crític teatral. Llicenciat en dret, va ser apoderat del Banc de Barcelona. Va participar de manera entusiasta en l'eclosió modernista de finals del segle XIX, amb la seva assistència regular als Quatre Gats, la seva contribució com a fundador de l'Associació Wagneriana i les seves múltiples col·laboracions en revistes com *Pèl i Ploma*, *L'Avenç* i *Juventut*. També cofundà el Teatre Íntim d'Adrià Gual i participà en algunes de les seves representacions, com *Ifigènia a Tàurida* i *Edip*

*rei*. L'actriu Elena Jordi (Montserrat Casals), llavors debutant, féu alguna col·laboració en la temporada de Gual al Novetats (1907-1908), on s'estrenaren versions de Vilaregut. Anys més tard, Vilaregut va ser el principal assessor –al costat d'Alexandre Soler i Maryé– de l'estrella del vodevil en les seves temporades d'èxit a l'Espanyol, tot escollint i traduint gran quantitat de vodevils, com *Falten cinc minuts*, de P. Giravault i Georges Berrun, un dels primers èxits de la companyia de la Jordi, escollida per obrir una col·lecció de teatre popular de gran tirada, la Biblioteca Catalana de Vodevil (9.000 exemplars del primer volum). Aquesta dedicació a la traducció i adaptació de vodevils no va ser gaire ben vista per un sector de la premsa catalana, que no va entendre aquesta faceta d'un home que estava considerat membre de l'alta cultura. Tanmateix, sempre va tenir un peu a cada banda, perquè mentre assessorava Elena Jordi, participava en les tertúlies del pintor avantguardista Rafael Barradas a l'Hospitalet, i més tard va acompanyar García Lorca la nit de l'estrena de *Mariana Pineda* al Teatre Goya. A banda del vodevil, la seva feina de traductor i adaptador fou ingent: Shakespeare, A. de Lorde, Maeterlinck, Pirandello, Eurípides, Musset o Conan Doyle. Per contra, la seva obra com a autor obtingué un ressò discret: *La nit dels reis* (1903), *L'aniversari* (1903), *El miracle de Santa Agnès* (1908), amb música de Francesc Montserrat i Ayarbe, *Mirar per casa* (1908) i *Lo barco blanc*, que no va arribar a estrenar-se.

## **Teresa Vinyals**

Teresa Vinyals i Fontseré (Barcelona, 1874 - ?). Actriu. De formació autodidacta en una primera etapa, actuà per tot Catalunya formant part de la Companyia Infantil d'En Balmanya. Dels tretze als dinou anys estudià al Conservatori, i anà a Madrid a treballar d'actriu amb la companyia del Teatro Lara, i posteriorment al Teatro Español, amb la Guerrero. Després d'un periple pels teatres de gairebé tota la península, tornà a Barcelona (1910) i actuà al teatre Apolo, al costat de l'actor Mariano de Larra, i va ingressar a la companyia d'Elena Jordi. També formà part de la companyia de Josep Santpere gairebé quinze anys, sovint com a actriu còmica. El gener de 1926 va estrenar al Teatre Espanyol, amb la companyia de Santpere-Bergés, la peça d'Amichatis *La dona de la vida*, basada

en una trama d'una obra de Hans Müller. Va participar en diverses pel·lícules; entre aquestes, *Los arlequines de seda y oro* (1919), de Ricardo de Baños, també coneguda (amb un altre muntatge) com *La gitana blanca* (1919), amb guió d'Amichatis, ambdues versions protagonitzades per Raquel Meller. L'any 1931 es retirà definitivament dels escenaris.

## **Matilde Xatart**

Matilde Xatart i Solà (? - ?). Casada amb l'actor, director i empresari Joaquim Montero, tingué com a gendre Josep Amich i Bert, *Amichatis*, un dels dramaturgs més rellevants del Paral·lel i col·laborador, amb Manuel Sugrañes, de les revistes del Teatre Còmic. Les seves qualitats d'actriu i cantant la portaren a parodiar un dels múltiples personatges creats pel seu marit: *La Paral·lela* (1913), caricatura d'una pèssima i incipient cupletista, una *pseudovedet* que amb el seu treball pagava totes les despeses del seu mantingut. L'èxit del personatge va animar Montero a escriure, també, *El retorn de la Paral·lela*, presentada al Teatre Còmic el juliol de 1914. La seva dicció era òptima: participà en la creació de l'Escola de Declamació l'abril de 1915, situada al local que l'Associació Montero tenia al carrer d'Aribau, on s'organitzaven vetllades tot presentant obres d'autors diversos (*Les garses*, d'Ignasi Iglésias, maig de 1915). També van tenir molt d'èxit els diàlegs còmics que juntament amb Montero completaven les programacions de la majoria dels teatres del Paral·lel (*La festa del llibre*, *Fecunditat*, etc.), presentats també a Ràdio Barcelona (desembre de 1926). El juny de 1927 estrenà al Teatre Còmic, amb gran èxit, el cuplet i el monòleg *La Monyos*, basat en el popular personatge real (Dolors Bonella i Alcázar) que a començaments de segle XX vagava per la Rambla barcelonina cercant la seva filla desapareguda. Va intervenir activament en altres teatres de Barcelona i va actuar en diverses estrenes: *Un estudiant de Vic* i *La Llúcia i la Ramoneta*, de Josep Maria de Sagarra, o *Maria Lluïsa i els seus pretendents*, de Josep Pous i Pagès, al Novetats. L'agost de 1936 participà al Teatre Olympia en un festival en benefici de les víctimes del feixisme, tot actuant a *Terra baixa*, de Guimerà, al costat d'Enric Borràs i Nolla, entre altres actors. Després de la Guerra Civil s'exilià a Xile amb tota la seva família.

## **Zaldívar, Maria**

Joaquina-Maria Zaldívar Lurueña, (Madrid 1890-?). Cantant. La seva condició de madrilenya per naixement no fou obstacle per a que se sentís plenament identificada amb la ciutat comtal des de la seva arribada quan tot just comptava amb deu anys i, per descomptat, amb els teatres del Paral·lel. Els seus inicis com a corista aviat es capgiraren gràcies als seus dots i qualitats vocals per obrir-se camí en el món de la sarsuela i l'opereta i, en menor mesura, en el vodevil de la mà de la companyia de Josep Santpere al Teatre Espanyol (*Roda el mon ... i torna al Born* Jazz-fantasia de Collado-Guivernau, música del mestre Torrens, 1934). Un dels seus primers papers fou a l'opereta vienesa *La princesa de la Czardas*, d'Emmerich Kalmann, adaptada per Casimir Giralt, el juliol de 1921, amb la companyia Vallmajor-Llimona-Conti. Realitzà diverses temporades amb la companyia de sarsueles del baríton Frederic Caballé i Pintaluba al Teatre Eldorado, (1926-27) i sobretot a l'Apolo, les temporades de 1928 i 1929. En aquest darrer teatre va actuar, entre altres, a *La del Soto del Parral* (Reveriano Soutullo i Juan Bautista Vert), *La mejor del puerto* i *Al dorarse las espigas* (Francesc Balaguer), *Los sobrinos del capitán Grant* (Manuel Fernández Caballero) amb escenografia de Joan Morales, *Los de Aragón* i *Los claveles* (José Serrano), amb la participació d'Emili Vendrell. Aquesta última va ser portada al cinema amb la participació de la Zaldívar i estrenada al Tívoli pel gener de 1936. La mort sobtada de Frederic Caballé l'octubre de 1929, als 36 anys, la va portar a ingressar, a partir de juliol de 1930, a la companyia del Teatre Nou sota la direcció artística del valencià i autor de la música de nombroses sarsueles José Serrano. Entre 1930 i 1932 participà al Teatre Nou en *La dolorosa* (Serrano), *Doña Francisquita* (Amadeu Vives) o *Los Gavilanes* (Jacinto Guerrero), entre altres. Més endavant (1934) actuà al Teatre Victòria estrenant la comèdia lírica *La tela*, de Pedro Muñoz Seca i música del mestre Aulí, i en *La embajada en peligro*, opereta de Dotras Vila i Ángel de León. L'any 1936 estrenà al Teatre Tívoli *La tavernera del puerto* (de Pablo Sorozàbal) amb Marcos Redondo i participà amb Emili Vendrell, en el mateix teatre, en l'opereta de Franz Lehar, *El conde de Luxemburgo*.

### **Joaquim Zamacois**

Joaquim Zamacois (Santiago de Chile, 1894 - Barcelona, 1976). Compositor i pedagog. Ha estat un dels grans noms de la composició culta a Catalunya al llarg del segle XX, amb una important obra simfònica i de cambra. És autor dels tractats teòrics amb què s'han format la major part dels músics del país en els darrers seixanta anys, i també de tractats d'harmonia, de teoria de la música o de formes musicals. També és important la seva obra per a cobla i les seves sarsueles. A la dècada dels anys vint va compondre diversos cuplets, però, un cop reconeguda la seva fama de músic culte, en va renegar i no en va voler saber res. Tanmateix, alguns d'aquests cuplets van assolir una enorme popularitat en el seu temps, com *Nena*, *Els Tres Tombs*, *La balladora*, *L'escolanet*, *La solfejadora*, *La celosa* o *I és el tramvia*. Zamacois va saber fer una música popular no banal, amb melodies elaborades, atentes a les arrels folklòriques de la cançó i amb harmonies subtils i arriscades. Els seus cuplets segueixen essent una veritable delícia, plens de bon gust i saviesa musical.

### **Lluís Zanón**

Lluís Zanón Marquès (San Clemente, Conca, 1880 - Barcelona, 1947). Actor que s'especialitzà en el gènere líric i posteriorment en el vodevil a la companyia de Josep Santpere, on actuà durant gran part de la seva carrera. Inicialment, treballà amb la Xirgu al Teatre Tívoli (1910), i després va formar part de la companyia estable del Teatre Nou del Paral·lel. Allà treballà freqüentment amb Santpere i sense interrupcions des de 1911 fins a 1919, tot actuant en diverses operetes i sarsueles: *La princesa del dollar* (març de 1912), opereta vienesa de Leo Fall, versionada per Bruno Güell, i *Molinos de viento* (setembre de 1912), de Luis Pascual, amb música de Pablo Luna. També va estrenar al Teatre Nou (març de 1913) l'opereta d'Amadeu Vives *La reina Mi Mi*, amb llibret de Guillermo Perrín i Miguel Palacios. Actuà en comèdies com *Petit Cafè* (octubre de 1912), de Tristan Bernard, traduïda per José Juan Cadenas, amb Santpere com a protagonista, entre moltes altres. Després d'un efímer pas pel teatre Apolo amb

la nova companyia de Josep Santpere (maig de 1914), intervingué al Teatre Nou amb la mateixa companyia en les produccions de *L'auca de la cupletista* i *Les dones del music-hall* (gener de 1920), la segona continuació de la primera, escrites per Lluís Capdevila i Manuel Fontdevila, que van ser grans èxits de públic al Paral·lel. A partir de febrer de 1921 s'instal·là al Teatre Espanyol gairebé en exclusiva, fins que es retirà de l'escena en acabar la Guerra Civil espanyola. Són innumbrables les actuacions que realitzà amb la companyia de Santpere-Bergés a l'Espanyol, i destaca la seva participació en el nou gènere del vodevil (*Tots els burros tenen sort*). També va intervenir en grans èxits, com la tragicomèdia *El fill de la Marieta o La Campana de Gràcia* (juny de 1924), d'Amichatis i Màntua, i en *La venta focs del barri* (setembre de 1927), també d'Amichatis. D'Alfons Roure estrenà el sàinet *La florista de la Rambla* (setembre de 1928) i *Aquesta nit i mai més* (novembre de 1934), jazz-melodia en tres parts, amb música de Frederic Cutó.



«Casa del Pueblo», tan miserable, que fa pena, i la plaça d'Espanya, on s'aixeca, com tots sabeu, la cèlebre *plaza de toros* nomenada «Las Arenas».

Per sobre de tot això hi ha el Poble Sec i la França Xica, i després, enfilant-se alreivits, vénen els horts, les barraques, les gloriotes ombrivoles i les delicioses fonts.

Amb motiu de l'Exposició que preparem, és més que probable que aquestes delícies siguin modificades, o que se'n vagin en orri, i per a evitar que's perdi el seu gloriós record, és que ls redactors d'aquesta ESQUELLA, tan gloriosa com serà el record mateix, començarem una enquesta sobre ls llocs indicats.

No temin els nostres lectors trobar-se amb un *Sota Montjuic*, o amb una *Xava*, no. El nostre Montjuic serà'l del diumenge a la tarda, quan les aragoneses hi ballen la jota, infatigables; els de la terra hi ballen lo que's presenta, al sò d'un piano de maneta, i els uns i els altres acaben brenant-hi en nom de Déu i en santa pau i harmonia, qui musclos, qui caragols.

LA CASA

## La «Font del Gat»

Desde que una noia i un soldat l'immortalitzaren és aquesta font la reina de les fonts de la ciutat, i, comparat al seu renom, no és res el de la font de Canaletes, ni el de la del «Lleó», «Canari», «del Carbó», «Mogueral», «del Mico», i, per acabar d'una vegada, cap absolutament.

Tenim la més absoluta certesa de que cap llegidor barceloní ha deixat de recrear-se amb la seva aigua, siga barrejant-la amb cixarop u orxata, siga bevent-la pura, després d'un glòp d'aiguardent o de maslegar anissos; però, com que molt bé podria succeir que algú de pagès, o de vila forana, entrés en tentacions d'arribar-s'hi, després de llegir lo molt i bo que d'ella s'ha d'explicar, començarem acompanyant-li com si ell fos la Marieta i nosaltres el soldat.

Amb això no desmenteixi que vostè és la de l'ull viu. Som-hi.

Agafant-ho per allà on ens plagui, siga a peu siga en tramvia, ens dirigirem a aquella plaça que fa el Paral·lel al juntar-se amb la Ronda de Sant Pau.

No té perdua possible, perquè en ell s'hi destaca aquell cau de perdicó nomenat «*Petit Moulin Rouge*». Molt bé, doncs, tocant a l'esmentat *Moulin*, neix un carrer que porta el poètic nom d'en Rosal, carrer cèlebre, per haver sigut patria i feude del cèlebre Jaume Vidal (a) *Alcalde mataladrones*, i per albergar en son si al cèlebre «Assiàtic».

Però no'ns entretinguem i anem arunt; halo... halo! La pujada, a cada passa, és més dreta; les cases se van tornant baixes, i, com que tot s'acaba, elles també s'acaben, i ens trobem davant d'un pa d'argila, al cim del qual pugem per una rampa. Tombem la cara, un pic a dalt, i al davant nostre s'estén ja la Barcelona blanca, lluminosa. No més el carrer d'en Rosal se veu negre, com el canó d'una ullera, al cap-de-vall del qual brilla un bocí de Paral·lel, on el sol hi espetega.

La muntanya, allí, és llejta; no hi hà herbes ni arbres; tan sols, en un sot, una trista font que trobaren obrint una pedrera. Al costat de la font, una dòna ven rosquilles, anissos i beguda. Es un lloc arracerat on van a seure els vellets del veïnat.

Tirem per una carretera ensotada; de sobte, de les parets laterals, comencen a penjar esbarzers, i després les parets s'abaixen, la pujada es fa suau, sobre nostre hi hà unes baranes i branques de grans arbres; al fons, retallada sobre'l cel, la silueta d'una dòna que ven cacauets i avellanes i figuretes de carnetto de rosa. A l'arribar a la venedora tombes, i et trobes amb un palau àrab, d'aquell morenc de *pasticho*, de quan la febre d'or, aquella temporada de grandeses durant la qual qualsevol torre o torreta devia semblar l'Alhambra.

Amb tot, no cal fiar-se'n, perquè darrera del *pasticho* hi hà uns dels jardins més bells i ufanosos de Barcelona. Deixem los estar, per avui, i acontentem-nos amb que, per sobre la tanca de fustes podrides, les branques dels seus arbres ens facin d'ombrella, mentre ens extasiem davant d'aquells troços convertits en jardins *potagers*.

Si no haguéssim d'anar a la font, m'espaiaria explicant la verdor de les seves cols, l'ufanor de les llurs malves-reals, l'esclat i vermellor de ses roses; però per tot hi haurà temps, i avui és tard i vol ploure.

Un lleterero indicador ens senyala que ja hi som, i comencem a baixar per una escala que sembla com si haguéssim agafat la de la Seu, l'haguéssim feta a llenques i les haguéssim enganxat l'una a sota de l'altra. Tant llarga i estreta és. Quan s'acaba, hem arribat.

La font del «Gat», com la nostra Redacció, està ficada dintre una cova. Abans hi havia un lleterero que deia: «Ben i tapa, que l'aigua s'escapa»; però, desde que l'han modernitzada, en comptes del lleterero, hi hà una cascata feta amb aquella pedra que sembla d'esponges i esclòfelles de petxina completament naturals.

Per a defensar aquesta cascata hi hà una trinxera en forma de taulell, en el qual se vénen copes de «canya», de menta o d'aiguardent. També es despatxen, com s'ha dit abans, eixarops i orxates, i fins per acontentar a algun poca-solia, que và a la font i no vol tastar l'aigua, gasseoses i cerveses.

El taulell aquest se perllonga cap a la dreta de l'espectador, d'una manera desmesurada, sense més objecte que servir per encantar coques quan les revellies de Sant Joan i Sant Pere.

Sobre la font hi hà un gat gros com un tigre; als seus costats uns lletereros, record fàbolic dels temps de la «Colla de l'Arròs», i a sobre i al davant, les acacies més ufanes i belles de tot Barcelona.

Al davant s'hi troba un restaurant i cafè, que, si hem de dir lo que pensem, o sia parlar amb el cor a la mà, ditem que'ns hi fa més nosa que falta.

La gent que và a la font per anar a la font i prou, seu dignament en uns banes pintats de verd; els que hi van per apagar-se els fogots no seuen ni res. Arriben de braçet i amb les galtes enceses, beuen, fent ell molts compliments an ella, i, quan marxen, el senyor gras, hoste obligat de totes les fonts, comença la cèlebre corranda, que coregen desseguida dònes i quiballa:

«Tornant de la font del Gat,  
una noia, una noia,  
tornant de la font del Gat,  
una noia i un soldat...»

Però els enamorats no hi paren compte i baixen camí avall, ensopegant ella de tant en tant, i arrapant-se com és natural, més fort al galàn, a cada trampassa.

Els de dalt, com si fossin del poble, segueixen les corrandes:



«Pregunteu-li com se diu,  
Marieta, Marieta,  
pregunteu-li com se diu,  
Marieta, de l'ull viu».

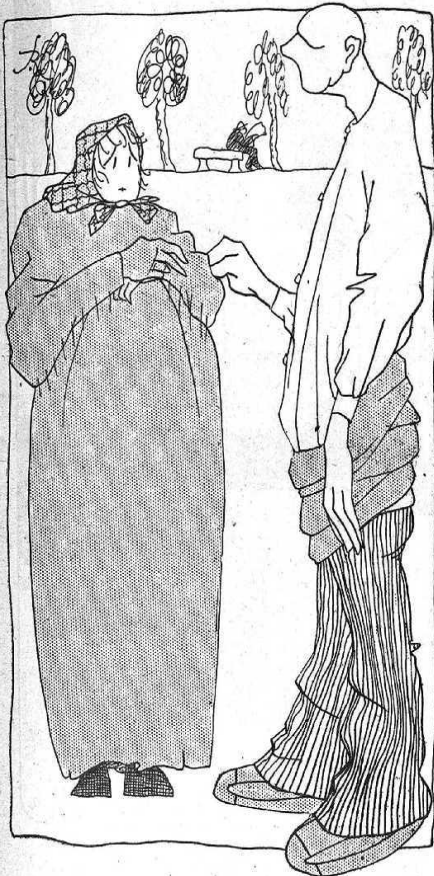
La parella ni els sent. Amb els caps junts fiten els  
llums que s'encenen a la ciutat, un dels quals és, segu-  
rament, el far que'ls conduirà al port de l'Amor.



## “Questo è un idilio”

Lloc de l'acció: carrer de Bergnes de les Cases.  
Al mig de la via pública, com en els feliços temps  
de Grecia i Roma, una colla de tendres infants juguen.  
Amb què?  
Amb lo que poden. Un d'ells juga amb un ganivet,  
«una navaja de grandes dimensiones», diu un diari al  
donar la notícia.

Entre la quitxalla reunida al carrer hi hà nens i nenes;



—Ai, Maria! El ventre ja no m'aguanta les calces.  
—Ai, Josep! Les faldilles ja no'm volen tapar els peus.



El parroquià.—Ja pots xiular, ja, que si l'ase  
no vol beure...

una tertulia mixta, bi-sexual, com preceptúen les mo-  
dernes corrents pedagògiques.

A lo millor, el de la *navaja*, trobant pot-ser que'l joc  
va una mica ensopit, alça alegrement l'eina i plaf!, la  
clava al peu d'una nena.

Naturalment, l'obsequiada amb tan original carícia  
xiscla, plora, i en braços d'un veí compassiu és conduïda  
al Dispensari de Gràcia.

Interrogatori al *canto*:

- Com te dius?
- Dolores.
- Qui te l'ha fet aquest... trau?
- Un nen que jugava amb mi.
- Que vingui.

Compareix el «personatge»... i tothom se posa a  
riure.

L'autor de la ferida, el xicot que jugava amb «una  
navaja de grandes dimensiones», es un nen de *tres anys*.

Tot això ha passat a Barcelona, en plè més de juliol  
de l'any 1914, trenta sis mesos abans d'inaugurar-se  
l'Exposició Universal d'Indústries Elèctriques...

*¡Ain hay patria, Veremundo!*

MITU.

## De la nit, dia

Si això de l'excessiva calor dura gaire més, no tin-  
drem altre remei que pendre una seriosa i enèrgica de-  
terminació, a falta de mantecados intensius.

Jo ja l'he presa aqueixa determinació. Proposaré a  
l'Ajuntament l'aprobació d'una pensada que he tingut:



## JERARQUIA



**L**a setmana passada ha sigut de novetats: el senyor Ramper al «Principal», que ha vingut amb la lloable missió de fer riure a la concurrència i pendre part a la revista en preparació; la Salut Ruiz a l'«Edèn»; i la Conxita Tàpia, a l'«Alcàzar», de la que avui només direm que és una tàpia que saltaríem amb molt de gust si sapiguéssim que no ens havien d'empaïtar per saltar el *cercado ajeno*.

\*\*\*

Del «Folies Bergère» tenim un gavadal de coses que dir: que els Harturs se'n van, amb formal promesa de tornar aviat a reprendre el seu camí d'èxits; que divendres, si no hi ha destorb, debutaran Os Mignons, estupenda parella de ball, als que tindrem ocasió d'admirar a l'escenari i al foier en aquella matxitxa recargolada, de la que en tenen patent; que la Lola Méndez canta un cuplet que es titola «La Voz de Aragón» —això sembla el nom d'algun colega de Belchite,— amb molt d'èxit; que la Liliانا ja hi torna a ésser, més rossa i més bonica que mai, disposada a fer-nos vessar setmanalment el contingut de l'estilogràfica en llaor seu; que també hi torna a ésser la famosa Soldevillita... Res: més feina que un redactor polític en dia d'eleccions.

Però el que mereix punt i a part d'aquella deu o dotze vegades benemèrita casa, és la Carme. La Carme és un exemplar de xicota que n'hi ha per a atipar a un major d'edat. És rossa, d'un ros refinat com el sucre de piló—ai, sí!,—i mirin que això del piló no ho he dit amb malícia, sinó que m'ho he trobat a la punta de la llengua sense saber com m'havia vingut. Parlant d'aquella noia que exhibeix sempre un escot que sembla l'auunci d'un preservatiu—ja la fico altra vegada sense adonar-me'n,—d'un preservatiu contra les pulmonies, un home, per poc home que sigui, desvarieja i es troba amb la ploma entre mans que li creix com una mala cosa i s'engresca i s'enlaira... i el demés surt després, però tan espès, que es necessita la perspicàcia del llegidor per a entendre-ho.

\*\*\*

Al «Novelty» la gentil Mary Fe deixa sentir cada nit l'espatarrant i popular cuplet català «La Marieta de l'ull viu». Mentre no perdin la Fe, els del «Novelty» aniran amunt, els ho prometo. Dijous debutaren les germanes Rechi, que són *rechi* simpàtiques, per a celebrar quin aconeximent la R. D. T. va donar tres volts més de lombrigo. Amunt i crits, i al «Novelty», minyons!

\*\*\*

A «Eldorado» van tres princeses senegaleses. Crec que són solteretes i sospiren per a fer un blanc, com els caçadors quan tiren de poc. Anirem a primera fila, a veure si hi ha res a fer.



ESCENA passa a la gerència d'una companyia de segurs. És ple hivern i la xamaneia està encesa fins a enrogrir.

Entra un empleat i deixa un plec de papers a la firma. Després, dirigint-se al director:

—Don Manel...

Aquest segueix consultant unes taules de mortalitat.

—Si don Manel em permet...

—Què hi ha?

—Desitjaria dir-li una cosa; però, abans que tot, li prego em concedeixi la seva indulgència i no es molesti pels meus mots... De vegades, una indicació pot ésser mal interpretada i...

—Una indicació? Amb qui es creu que parla, vostè? Que es pensa que necessito indicacions de cap dependent? Vagi!

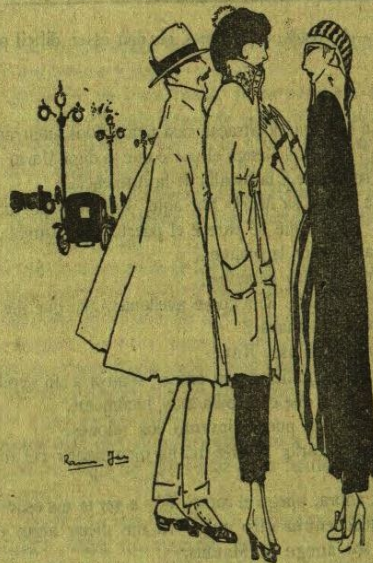
—Perdoni si m'he explicat malament... No és una indicació. És una observació que acabo de fer i que interessa al senyor director...

—Observació? Es creu capaç de fer cap observació que a mi em passi desapercebuda? Més li valdria ocupar-se de la seva feina que de lo que passa aquí dintre!

—Però don Manel...

—No hi ha però ni pera! Ja sé el que em dic, i prou!

—Es que volia dir-li que fa cinc minuts se li està cremant l'abric que té penjat a prop del foc...



—Ah! Ja ets casada?

—El meu espòs, sí. Jo, encara no.











Reportajes cinematográficos

Lo que nos dice Amichatis, autor de la "Marieta" y director de su traslado al cine

—A usted daba el primer apretón de manos y la primera palabra alestadora en mi estudio cinematográfico. No podía ser de otra manera; usted es el creador de EL DILUVIO. Para mí esa es la casa donde siempre he encontrado un abrazo fraternal y una palabra de aliento.

—No sé el dinero que me ha dado la "Marieta"... Ni quiero saberlo. Sólo sé el dinero que dió a los empresarios.

—Soy el único director y el único responsable. Lo digo antes del fallo del público. Inclamo las censuras y repartiré los laureles entre mis compañeros. En la filmación, además del trabajo de dirigir, he sido penoso el ir quitando las piedras que a mi paso ponían los practicantes de la producción artística.

—Por mis manos han pasado unos millones de metros para hacer Millos. ¡No soy tan navajo! Hace 15 años que estoy entre pelucas.

—En París. Trabajé como comparas. Max Lindé, el único, fué mi protector y amigo. A él debo las primeras y únicas monedas de oro ganadas en mi carrera. Esto sería muy extenso y parecería como si me fuera a dar posita.

—A raíz del éxito de "Marieta" me hicieron muchos amigos para filmarla. Orbeck trató con una casa de Viena. M. de Miguel con una de San Francisco. Casas indígenas se quiera usted saberlo... Pero el señor Alfonso, además de hablar, puso un centavo ante mi vista y firmé.

—Yo sólo. Mi compañero y colaborador señor Mantua se ha limitado, en esta ocasión, a firmar y cobrar. Tiene gran confianza en mí y no ha "vigilado" mi actuación.

—No hago variación alguna al filmarla... No ha recordado demasiado la obra. Es una visión completa de la fábula.

—Indudablemente. El cine es lo más adecuado para dar sensación de época. El teatro tiene algunas limitaciones de expresión.

—Todo es español, dicho sea. Los interiores a falta de galerías — los he construido al aire libre, en el campo de deportes del Club Segur. La antigua Fani del Gal la he reproducido en el mismo barrio de la Salud, bajo la mirada vigilante de las ventanas de los chalala de los compañeros de

Prusa. La plaza de San Agustín Viejo la he reconstruido en Gracia, haciendo dos casas de dos pisos practicables...

—¡Mil disparos!... ¡Casi una guerra europea!

—No un rasguño. Ni una herida. Hoy, al terminar la película, no se ha abierto el botiquín.

—Empezó a filmar el 15 de marzo y terminó el 14 de mayo. Lugares de acción: Blanca, Besan, San Miguel del Fay, Barcelona... Doce interiores... Platas reconstruidas... Dos meses de levantarse a las cinco de la madrugada... En dos meses se ha hecho todo: argumento, contratación, filmación.

—Argelagué ha sido un régisseur admirable, inimitable y fiel. Dentro de su modestia es uno de los que saben cómo se monta una escena.

—Repta que no me ha ayudado nadie. La casa Paqueta ha facilitado 4.000 trajes. Aquí está la factura. La casa Artigau los adornos de cellos, muebles, etc., etc. Mora las armas...

—Ses mil quinientos metros de negativo. Ahora quedará reducido a metros de la mitad. Lo distingue don Luis Alonso, el gran operador.

—Santpere, que debuta en el arte mudo; Alejandro Nolla, Ribas, Devosa, Chapí, Pepe Alfonso, Heras, Extrems, Guitart, Salom, Soliva, Pepe Rodríguez, Tronols, Tubau, Ribera, que es el galán indiscutible del cinema español. Entre ellas, Marina Torres, la actriz catalana impulsada por las producciones madrileñas; Novita Hermsas de Santpere, que me parece ha de ser una revelación; Juanita Salazar, Arquimbeu, procedente de las "revues", que se muestra como actriz dramática; Bienos Muñoz, Teresa Viayals y un regimiento de chicas bonitas de todos los teatros de Barcelona y 5.000 comparas facilitados por el popular "Mestret".

—Extremo inmediato. Miedo al agua. Trabajado con fe y amor y creo que mis compañeros, los periodistas, aceptarán mi labor con la buena fe que le ofrezco. Ni mendigo aplausos, ni pido honores; quiero sólo que acepten un estreno que pueda ser una realidad.

—¡No! ¡Nada de obras maestras! ¡Me una

obra sin grandes "ases"! Algo popular, vivo, palpante, como el corazón del pueblo, del que está tomado el asunto. Puedo anunciarle que es algo singular como no se ha hecho en la pantalla — me refiero a su aspecto pictórico —. No he seguido ninguna escuela. Es un amor de alma catalana. Ni "super", ni "extra", ni "sobres",... Una ráfaga optimista y cálida... Un sahelo con sus risas y lágrimas...

Los mártires de la Independencia

La Junta actual del homenaje a estos héroes, creada para consolar los mártires de los patrióticos insurrectos, proyecta realizar actos de insustituido esplendor.

A las fiestas de este año concurrirá expresamente el jefe del Gobierno.

Las lápidas de mármol de Carrara han sido costeadas por suscripción popular y serán donadas al Ayuntamiento, siendo descubiertas por elementos pertenecientes a los distintos gremios de que formaron parte los mártires.

Se acordó los trabajos para la ejecución de un monumento a los mártires en la explanada del Parque, donde fueron ejecutados.

Como actos de adhesión y de preparación habrá distintos mítines, estando a cargo el primero del doctor Pío Brizosa Tubiars, que pronunciará un discurso que versará sobre el tema «Mi día 8 y 27 de junio de 1808 en Barcelona cautiva».

La Comisión organizadora ha visitado al alcalde para ofrecerle las placas que por suscripción popular se regalan al Ayuntamiento y llevan los nombres de los mártires de la Independencia, para rotular las calles que por reciente acuerdo municipal ostentarán sus nombres.

Tres corderos muertos

Un guardia de seguridad que vestido de paisano transitaba por la calle de Calabcia, cruzó con la de Valencia, por cerca de la vía férrea, nada que desde una ventanilla del tren que procedía de Martorell arrojasen a la vía un bulle, el cual iba a ser recogido por un individuo que con una bicicleta transitaba por aquellos alrededores.

Al notar el ciclista la presencia de otra persona abandonó el bulle, dándose a la fuga precipitadamente.

El guardia se inclinó del bulle, hallando tres corderos muertos, los que se suponen fueron sacrificados clandestinamente en una de las viviendas cercanas y tenían de introducirse en esta capital sin pagar los derechos que se exigen.

Los tres muertos fueron trasladados al Juzgado.

La célebre soprano

# MERCEDES CAPSIR

Impresiona su brillante voz

Exclusivamente en discos marca

## "LA VOZ DE SU AMO"



SUMARIO	
Reportajes	5-6
Barcelona	4
Las Comarcas	10
Los deportes	10
Cinematografía	10
Vida económica	10
Religión	11
Información nacional	11
Información extranjera	11

# LA VANGUARDIA

OFICINAS: Calle Pelayo, 28. Teléfono 14135

SUSCRIPCIÓN	
Barcelona 60 mes	1.500
Provincias	1.200
Forajido trimestre	1.150
América	1.000
Demás países	800

Dirección telegráfica  
VANGUARDIA BARCELONA

## Acotaciones

### Hay que matar al títore

No recuerdo su nombre, pero, ¿qué más da? Su fisonomía no se había burlado de mí memoria. De modo que apenas lo divisé entre la multitud vociferando, exclamé: «Ya reapareció aquel tipo!» Y era él, no me cabe duda. Su rostro congestionado, su mirada centelleante, la manera de volver la cabeza hacia atrás mientras alzaba el brazo con un gesto de caudillo animando a sus huestes, los gritos estentóreos que lanzaba al aire... todo, todo era bien suyo.

«Pero dónde diablos se había metido ese hombre durante los últimos años!» Porque hacía años que no lo veía. Por lo menos, esta ha sido mi primera impresión. Sólo después, a fuerza de dar vueltas a su imagen, he descubierto que no se trataba de ningún resultado, ni de ningún *reventón*. No, no. Resulta que le he estado viendo a menudo, casi a diario. Lo que sucede es que entre ese hombre dinámico, petulante y maldoso que acaba de pasar ante mis ojos y el individuo modesto, gris y vulgar que topaba otros días, camino del trabajo, media una distancia enorme que no se salva así como así.

Pero es el mismo, no me cabe ya la menor duda. El mismo que viste y calza. Dos líneas diversas, incluso contradictorias, pero un solo personaje verdadero. Después, devanando la madeja de mis recuerdos, he venido a descubrir que no es la primera vez que me doy cuenta de la maravillosa capacidad de metamorfosis de este curioso ejemplar de la especie.

Si, es evidente. Desde que tengo uso de razón, ya le he visto pasar, una porción de veces, del apocamiento a la exaltación y de la exaltación al apocamiento. Durante una temporada, que ha durado bastantes años, estaba sumido en una suerte de letargo. Era prudente, sensato, comedido. A lo sumo, en la intimidad, suspiraba con aire eléctrico. Pero, ¡con cuánta reserva! Con qué emocionante discreción. Se echaba de ver en seguida que no moriría de cornada de burro.

Y de la noche a la mañana, por obra y gracia de un cambio de clima político, se abrió repentinamente la caja, se disparó el resorte y apareció el títore vociferante, con los brazos en alto y la cabellera hirsuta.

No ignoro que algunos filósofos sostienen que lo más ajustado a la condición humana es precisamente un régimen que incluya largas temporadas de mansuetudine, y breves rachas de exaltación; prolongadas eufemias y cortos, pero tempestuosos, carnavales.

Sin embargo, el personaje que identifico hace pocos días en las calles de Barcelona, no encaja bien en el esquema general que ha trazado un pensador malicioso. Mi hombre ofrece particularidades curiosas. Sus metamorfosis no obedecen al ritmo de las estaciones, ni a imperativos irresistibles de su organismo; se pliegan con precisión al compás de las situaciones políticas. ¡Hay peligro serio e inmediato? ¡Silencio y a casa! ¡Desaparece el peligro y se entretienen las puertas de su campo? ¡A meter bolla, a armar jerana, a poner en un brete a sus propios representantes que acaban apenas de empunar las riendas del Gobierno! ¡A ser en toda ocasión más papistas que el Papa, más realistas que el Rey y más marciales que Marx!

Ese tipo de ciudadano — más abundante y más contagioso de lo que conviene — me resulta profundamente antipático. Considero que es una verdadera calamidad nacional. Es la negación de todo sentido político, por no decir de todo sentido común. Tiene, como los chillosos más criados, una idea bastante aproximada del lugar y de la ocasión en que pueda sacar los pies del plato sin peligro mayor. A veces se equivoca, desde luego. Al comenzar la patateta creía que sólo estaba en casa papá, que es un Juan Lanús, y resulta que también estaba mamá, que es una hembra enérgica y con la mano muy ligera. Pero, en fin, en general, nuestro hombre posee el sentido del riesgo, y no se arriesga.

Lo que le falta totalmente es el sentido político. Hace unas horas no se atrevía a chistar y se contentaba con poco; ahora, lo quiere todo. Tenía una paciencia limitada para esperar la realización de sus ideales; ahora es cuestión de minutos. Todos los trámites, aun los humanamente indispensables, se le antojan subterfugios. Todos los procedimientos, aun aquellos que ayer echó de menos porque eran su salvaguardia y su garantía, hoy se le antojan triquiñuelas intolerables. Ah, y no se os ocurra hablarle de serenidad, ni de templanza, ni de mesura, porque os volverá la cara con desprecio. Y sobre todo, no consienta la impudencia de invocar la ley... porque os constará enfáticamente: «La Ley soy yo».

Y a un caballero que os dice que la ley es él, sin duda se le pueden hacer muchos argumentos para convencerle de que la ley nunca es él, ni yo, ni tú; pero es inútil. Cuando nuestro hombre está en sus días eufóricos, no entiende, no quiere entender, más que el grito de su deseo.

Hasta que el día menos pensado vuelve a

caer la tapa, el resorte cede, porque al fin y al cabo es un resorte baladí, como de juguete, y el títore del cabello hirsuto y de los brazos como aspas de molino, queda sumido en su estrecho receptáculo de madera.

¡Ah, si todos los partidos políticos — por que en todos los hay, aunque en proporciones muy desiguales — pudiesen desprenderse de esos títore que pasan tan brusca y fácilmente del frenesí al sopor y del sopor al frenesí! La atmósfera política se aclararía. El curso de los acontecimientos estaría menos expuesto a desviarse por culpa de un estúpido accidente que no quiso ningún hombre responsable y que, sin embargo, se produjo. Paul Valery, en uno de sus primeros y más famosos ensayos, nos habla de la necesidad (que él, mediterráneo, conoce tan bien como nosotros) de matar al títore gesticulante que nos habita.

Y efectivamente: hay que matarlo. Aquí no tiene aplicación la conocida diáfragma: empujarlo o dejarlo. No. Hay que matarlo, porque si demasiado indulgentes o demasiado olímpicos, lo dejamos vivo y suelto, será él quien nos asesinará a nosotros.

Lo milagroso es que después de los días y de los malos pasos en que nos ha metido con su extrema manera de despertar y su no

menos extrema manera de dormir, aun estemos con vida.

Ya sé que la sensatez (nuestro famoso *seny*) tiene mala prensa en determinados sectores y que incluso se la confunde con la cobardía. Es hora, sin embargo, de que reaccionemos contra esa falsedad que carece enteramente de base.

Por de pronto, el títore no puede presumir de valentía, ni menos aun de eficacia. Su habilidad para jugar con los símbolos, no ha tenido nada que ver con el arte penoso de edificar realidades. En la memoria de todos está que ha sido incapaz de contener uno solo de los temporales que ha desencadenado con su asonante. En segundo lugar, es un hecho que en el mundo actual son precisamente las posiciones de buen sentido, las actitudes razonables, los postulados del *seny*, los que requieren de sus defensores mayor dosis de abnegación y de energía.

¡Ojalá en cada situación demos con hombres que tengan, no sólo el don de medir que en aquella coyuntura, sino la firmeza de carácter necesaria para mantener a raya a los títore, a los simplistas y a los primarios!

CARLOS SOLDEVILA

## Actualidades

### Una gran ciudad

Si quedaran espíritus capaces de regatear a Barcelona el título de gran ciudad, que veinte años atrás pudo ser discutido, habría la demostración hecha el domingo en Montjuich para poner en evidencia la vacuidad y la cicatería — añadan ustedes, si quieren, la mala intención — de esa resistencia a reconocer un hecho incontestable. Llevar de público el Estadio hasta desbordar su capacidad, ya es algo extraordinario; pero que ese mismo público de setenta mil almas, ante una lucha deportiva que no se desarrolló de acuerdo con su ilusión bandidera, se mantenga correctamente durante las prolijas apasionadas del *match*, reconozca con aplausos cálidos los aciertos de los atletas extranjeros y sepa desfilar después con orden, con disciplina cívica, satisfecho con sólo haber constatado en todo momento el *fair play*, eso no es una improvisación, sino el fruto sano de un proceso formativo que ha seguido el ritmo del crecimiento.

Se presentan circunstancias felices en que una sabrosa intimidad del gozo profundo que deriva de sentirse encajado en la colectividad; otras veces, por ventolera contraria de la suerte, anda rodando suelto por ahí, no a causa de haberse roto unos vínculos que son inquebrantables, sino por aflojarse el disgregado individual por una desafiante insoportable de esa inmensa caja de resonancias que es la gran urbe. Barcelona, en cuanto se refiere a la expresión de su alma colectiva, no es una ciudad curada de estridencias, acaso porque, pese a la rapidez de su asustación, la abundancia de corrientes inmigratorias entorpece el ensamblaje multitudinario, ya de por sí difícil dondequiera el elemento popular se imponga con predomino abrumador.

Acontece, en ocasiones todavía frecuentes, que nos sentimos decepcionados por movimientos regresivos inexplicables, inmediatamente después de haber estallado nuestro júbilo ante la inesperada superación de un pueblo cuyas reacciones constituyen siempre una sorpresa. Pero a través de esos balances aritméticos y de discordancias perturbadoras, son evidentes en nuestro pueblo la superior calidad del material humano y su continuo esfuerzo por hacer de Barcelona una ciudad de primer orden.

Presenciando en Montjuich, el domingo último, cómo desfilará el público que había llenado el Estadio hasta los topes, tuve la sensación del cambio formidable dado por Barcelona en lo que va de siglo.

Eso en lo material.

A la luz pálida de la tarde agonizante, difuminada la ciudad bajo los velos crepusculares, mientras se iban encendiendo con nerviosos parpadeos las innumerables pupilas de la noche, cien mil personas se descolgaban lentamente por las avenidas, caminos y senderos de la montaña convertida en parque público. La muchedumbre se destrataba en regatos, como la masa de nieve de las altas cumbres cuando se licia. Por los cauces más anchos descendían los coches: veinte mil, quizás treinta mil automóviles de grandes ojos fulgurantes, cuyas dióxidos lanzaban grandes volutas de impaciencia y cuyos motores gruñían como monstruos encadenados ante la congestión del tránsito. Por otras cuencas, ríadas de patrones, unas de un frente de treinta metros, otras angostas y serpenteantes como arroyuelos, deslizándose montaña abajo con alegre rumor de voces y sosiego de corrientes canalizadas.

Una cosa impresionante para cuantos recuerden las merendones de otros tiempos, los tiempos históricos de la Font del Gal, cuando a la misma hora bajaban por algu-

nos de aquellos caminos las bulliciosas *collas* de la *fontada*, cocidas las muchachas por la cintura, retozones los mozos, alborotados los chicos, tolerantes los viejos y vibrando en el aire las notas melódicas de organillos cuyas melodías se pierden entre los recuerdos de nuestra infancia.

*Baixant de la Font del Gal, una nota, una nota...*

He aquí el último eco de aquellas tardes domingueras de Montjuich, de sus merendones improvisadas con cañas y papeles de verbenas; reminiscencia musical de una Barcelona ochocentista ya desvanecida completamente en el pasado, que se ha ido sin dejar coronas nostálgicas, porque la otra, la nuestra, la actual, ya es la gran ciudad tumultuosa, rica y pujante, que construye estadíos y moviliza multitudes, entregada al dinamismo frenético que ha coincidido con su madurez.

—Mudanzas de los tiempos!— o que decía mi ludo un ciudadano octogenario, lanzando un suspiro con el que parecía despedirse de la vida.

Pero sólo suspiran así los que se van. En cambio no hemos perdido nada y hemos ganado mucho. Barcelona tiene ya el perfil y la agitación de las grandes ciudades europeas; ya adquiriendo sus modales, sus gustos, su señorío espiritual, su densidad de contenido humano, sus esplendores frívolos, su hijo. El espíritu provinciano de ayer, apocado, modesto, enojado, temeroso, desapareció con la tartana, con el través arrastrado por tiros de mulas, con el merendero de cañizos y adornos de papel recortado, con los orgánicos epilépticos, con los ómnibus de «La Catalana» y «La Catala», con la bota de vino, con el melancólico alamburado de los mecheros de gas, con las cenas de a duro y los pantalones a cuadros, con los dramas de *Pitarra* y *Echeagaray*. En su lugar aparece hoy otro espíritu incomparablemente más ambicioso, que tiene hábitos de derecho y se esfuerza por fijar su personalidad; que vive la hora del mundo y va superando rápidamente los resabios de su pasado humilde; que se siente poseído por el tumulto multitudinario y asimila toda novedad, lo mismo que sucumbió a todo fardo.

La gran ciudad se ha formado. Ha hecho algo más que crecer y amasar riqueza, desarrollar actividades productoras y vestirse a la moda, de acuerdo con los últimos figurines de la arquitectura funcional y de la decoración moderna. En la evolución de las costumbres se advierte una formación más o menos conseguida, pero de raíz profunda, capaz de sorprendernos con la eclosión de flores delicadas. Contaba Barcelona con un pueblo maleable, propenso a la superación, a poco que le ayudara la fortuna. Y la fortuna siempre a quienes salen a buscarla y no esperan sentados a que llegue por sí sola, tratada por la casualidad.

¡Qué cambio en menos de medio siglo! Así repetíamos en Montjuich, presenciando el desfile del público que asistió a un partido internacional de fútbol, sí que el recuerdo de los días más esplendores de la Exposición rebajara, a nuestros ojos, la importancia del hecho presente. Las erpiciones, que requieren una preparación larga y laboriosa y sirven para que las ciudades muy activas demuestren en un momento propio su vitalidad, son en muchos casos acontecimientos exorbitantes, producto de la inflación, que los sitúa al margen de la vida ordinaria. La inflación y la espectacularidad de nuestro gran certamen rebasaron las medidas corrientes. Por eso habría sido pueril dejarse impresionar demasiado por un alarde que rebasaba temerariamente nuestra capacidad económica.

Para un partido de fútbol, cualquiera que sea su significación deportiva e internacional, es uno de tantos sucesos normales ado-

## Crónicas madrileñas

### Grandeza provisional del aprendiz de río

Estos días, los madrileños gozan de un espectáculo al que están muy poco acostumbrados. El Manzanares, aprendiz de río, cuyo cauce es preciso regar en verano, marcha con malas lenguas, parece un Ebro o un Tajo. La parte que canalizaron está amenazada de desbordamiento y cuando el temor entre los industriales establecidos en sus cercanías. Más abajo, entre el puente de Segovia y El Parío, las islas fueron cubiertas por la riada, y de orilla a orilla, un turbión que arrastra árboles y cadáveres de animales avanza con impetuosa sobre Madrid. Las hoyas donde se ahogaron tantos nadadores inexpertos, se señalan por remolinos que semejan servidores espontáneos colocan tablas y listones en las márgenes para ir siguiendo los progresos de la crecida. De hora en hora, se registra una subida de algunos centímetros.

Por la noche, el Manzanares es iluminado profusamente. Los focos eléctricos hundidos sus luces violeta en el agua tenebrosa que la lluvia tenaz agudera con sus flechas innumerables. Un sordo rumor que viene de lejos, de la Sierra apartada, que se corona de nubes blancas, se aproxima temeroso. Diríase que es la voz del río, enano que se torna gigante y ensaya el efecto de sus pulmones. Madrid acude por todos sus tranvías, atónito, maravillado y risueño. No cree a sus ojos. ¿Cómo es posible que el riachuelo humillísimo, víctima de tantas vayas y burlas, se engrandezca así? Y piensa en lo que sería la capital de España si tuviera un Sena, un Tamesis o siquiera un Guadalquivir. No se tendría sedienta en la dura estepa castellana, seca y sin árboles, sino que se haría la ilusión de que tenía cerca el mar. ¡Por qué no? Ya, en tiempos de los Austrias, se quiso comunicar al Manzanares con el Tajo para que se pudiera ir por barco hasta Lisboa. Contábase para ello con las niveles del Guadarrama. Bien aprovechados, bien reunidos por cauces artificiales, asegurarían, todo el año, un caudal suficiente para que fuera empresa fácil la de enlazar físicamente las dos capitales de la Monarquía, la central y la atlántica. Pero la tentativa fracasó. No hubo dinero. Los tesoros de América no bastaban para las suertes europeas. Francia, Italia y Flandes se llevaban todos los recursos. Cuando los tercios se amontonaban y saqueaban Amberes porque transcendían los meses sin que se les pagara el soldo, ¿cómo iban los Felipes a gastar millones de ducados en una obra de ingeniería, enderezada al bien de los reinos peninsulares? En España, el sueldo no ha sido siempre antes que lo necesario, y lo útil fué sacrificado continuamente a lo suntuoso y lujoso.

Yo, como tantos miles de madrileños, he ido una tarde a ver la crecida del Manzanares. Y al contemplarlo ancho y hondo y al recordar al Ebro en Zaragoza y al Guadalquivir en Córdoba, al Tajo en Toledo y al Duero en Zamora, suspiré melancólico. ¡Oh! ¿Por qué no tendrá España, como la Francia llana, dulce y suave, grandes ríos lentos de aguas mansas y fecundas? El Loire, el Garona, el Saona, el Adour, el Dordogne, el Sona, el Sena, el mismo Rodano, no obstante su bravura torrencial, el Marne y tantos otros, son las venas del robusto cuerpo de Francia. No hein irruidos ni devastadores de la montaña para vaciarse bruscamente y trocarse en peladas barranqueras hoscas. Son seguros y uniformes. Algunas veces, si llovió demasiado, se desbordaron. Pero jamás los campos franceses oscilan, como los españoles, entre la sequía y la inundación. Se diría que el buen sentido de nuestros vecinos ultrapirenaicos, la claridad y la armonía que forman el fondo de su cultura y la característica de su genio nacional, se reflejan en sus ríos magníficos. En cambio, no parece

(Segue en la página 21)

de van a desembocar las expusiciones domingueras de nuestro pueblo. La ciudad no tuvo que hacer ningún esfuerzo para llenar de aficionados el Estadio y llevar a Montjuich veinticinco o treinta mil automóviles. Lo ha hecho otras veces. Barcelona no adopta ninguna actitud afectada para impresionar al forastero. Lo que nos conmueve es que tal como la sorprendimos el domingo en Montjuich, era admisible, sobre todo por su naturalidad.

José Escorrr









<b>Sala</b>	<b>Ubicació</b>	<b>Inauguració</b>	<b>Afora.</b>	<b>Aparició sonor</b>
Actualidades (Alcázar 16/9/1939)	Rambla Catalunya, 37	1/4/1933	1600	Sistema sonor Western Electric des de la inauguració. Cinema dedicat a les noticiaris, els documentals, la cinta còmica i els dibuixos animats
Alcázar Español (Broadway)	Unió, 7	3/11/1898 21/11/1917 24/12/1931		
Alhambra Eslava Doré	Rambla Catalunya, 4	23/2/1905		
Alianza	Rambla del Poble Nou, 12	1923-1924- Tancament maig del 1963, després Casino de l'Aliança	850/1500	Cinema de barriada, reestrena
América	Paral·lel, 121	1926-1927- Reobertura 7/10/1939	1368	Combinava cinema i sala d'atraccions
Apolo	Paral·lel, 59	19/10/1904	1300	Projeccions de cinema entre 1911 i 1912
Arenas	Creu Coberta, 22-24	25/12/1928	1500	
Arnau	Paral·lel, 60	28/10/1903	707	Primera projecció 1904. Conversió a cinema 18/9/1930 com a cinema sonor (Orpheo-Sincronic)

Ascaso (Vergara)	López Raimundo (carrer de Bergara, 14)	8/3/1937- Canvi de nom a Vergara 5/2/1939	680	Havia d'obrir agost del 1936 amb instal·lacions de gran luxe i confort, un dels més bens equipats de la ciutat. Demuestra que en un context de crisi i màxima tensió social la inversió en la exhibició de cinema és rentable.
Astoria	París, 193	29/9/1934	923	Descrit pel crític de LVG el 28/9/1934 amb grans elogis per la seva gran visibilitat i excel·lents condicions acústiques. Sistema de so Western electric el millor del moment
Atlántico/Atlàntic	La Rambla, 122	1936		
Atlántida	Plaça del Comerç, 4	Obertura amb aquest nom cap a 1934-1935	800	
Avenida	Paral·lel, 180	23/9/1930	1600	
Bailén	Bailèn, 205	1911		
Barcelona	Nou de la Rambla, 26 i C/del Marquès de Barberà, 9	28/1/1926	770	Primer programa sonor 24/9/1930
Bioscope	Plaça de Catalunya-	23/5/1901		

	Passeig de Gràcia	tancament 1901		
Bohemia	Floridablanca, 2-10 (avui 135/c. Casanova, 3-5)	3/4/1910 tancament 16/5/1943 veure Florida	3500	
Bohemia, Cerveseria La	Paral·lel, 86	Estiu 1949 Tancament 31/8/1975	800	Per corroborar la presència progressiva del cinema a l'avinguda que va més enllà de la Guerra Civil.
Bohemio/ Bohème	Creu Coberta 44-46	1911 Segon local 1929-1930 Tancament 26/5/1986	1500	
Bosque	Rambla Prat, 10-12	19/3/1905	1800	Estrenat com a cinema sonor 25/12/1930 amb el sistema Loetafon substituït per el Rivaton dels germans de la Riva, no gaire temps després
Bretón	Jaume Piquet, 7	26/6/1939 tancat abril 1972	480	Data d'obertura tot just acabada la guerra: el cinema l'únic negoci rentable i possible malgrat la guerra
Broadway	Unió, 7	24/12/1931	488	Hereu de l'antic Alcázar Español. Obre amb voluntat d'oferir

				al públic les excel·lències del cinema parlat
Camèlia Blanca	Tigre, 27	25/10/1903		Funciona com a cinema el 1910
Capitol/Capitol "Can Pistoles"	La Rambla, 138 i Carrer de Santa Anna, 9	23/9/1926 Tancament 17/5/1989	1544	Canvi de nom el 1939. Sonoritzat 6/9/1930
Carmelo	Rambla del Carmel, 33-35	Obertura com a Popular 1929. Canvi de nom 1939 Tancament 1970	600	
Casino de Las Corts	Carrer de Cabestany, 5-7	Obertura cap a 1926-1927 Tancament 1936/1937?	400	Ocasional
Casino La Alianza	Rambla del Poblenou, 22	28/6/1929 Darreres projeccions abril 1961	1073	Hereu de l'Alianza anotat més amunt 10 números més avall del mateix carrer
Castilla	Carrer dels Obradors, 10-12	27/11/1939 Tancament 1988	800	Antic cinema Nuevo. Denota la potència del cinema la seva reobertura.
Cataluña	Plaça Catalunya, 3	22/6/1912 reobertura 1974 reformat Tancament 1/11/1993	1115	Inici de les projeccions de cinema sonor el 10/10/1930
Cataluña	Ciutat de Granada, 37- 39 (Poble Nou)	Cap a 1926- 1927	700	Primera projecció sonora amb discos el

				1930 o 1931
Central	Aribau, 4-6	9/10/1939	998	Hereu del Royal
Céntrico/Cèntric	Peu de la Creu, 2	27/1/1934 Tancament desembre 1985	660	
Cerdeña	Sardenya entre Aragó i València	Funciona 1914		
Chile	Passeig Sant Joan, 128	28/5/1930	1200	
Cinelín	Balmes, 137-139	Com Albéniz 25/9/1909 Canvi nom 23/12/1909 Després teatre Parthenon (als anys 30)		
Circo Barcelonés	Montserrat, 18-20	Obertura primer local 12/1/1853 Primeres projeccions 10/3/1910 Ultimes projeccions maig 1936 Tancament 1946		El 3/11/1932 arriba el sonor
Coliseo Pompeya	Travessera de Gràcia, 8-10	24/12/1916 Tancament 29/5/1949	1300	El 10/10/1931 arriba el sonor
Coliseum	Gran Via de les Corts Catalanes, 595-599	10/10/1923	1815	Primer projecció sonora 19/11/1929
Colón	Carrer del Vallespir,	Funciona		

	27-29	1911-1943		
Colón	Arc del Teatre, 58	24/12/1923 Tancament 1945-46		Primer film sonor 18/12/1930
Comedia	Carrer de Gràcia, 6	12/9/1915	352	
Cómico	Paral·lel, 87-89	21/6/1905 Tancament maig 1962		Primeres projeccions octubre de 1911. 1572/1929 la Venenosa de Meller; 1930 millor temporada cinematogràfica sonora: Western Electric: 14/10/1930, <i>The Broadway Melody</i>
Condal	Paral·lel 91	23/6/1904 conversió en cinema 1/9/1911 Reconversió en teatre 3/6/1983	2276	
Conde	Nou de la Rambla, 39-41	Funciona l'any 1910		
Cortes	Gran Via de les Corts Catalanes, 794	Obertura 1932 Tancament 1937		
Delicias	Travessera de Gràcia, 225	Obertura 1925 Reobertura 8/9/1962 Tancament 31/12/1987		
Diana	Sant Pau, 85 i carrer de	24/5/1912	1114	El so arriba una mica

	les Tàpies, 6			tard, 1932
Diorama	Plaça del Bonsuccés,	27/9/1902 Reobertura 1973 Tancament reconversió en porno 1984	547	
Doré (veure Eldorado)				
Edén	Nou de la Rambla, 12	Març 1887,	1275	Primeres projeccions 1909, reconversió en cinema 1935. Reobertura com a cinema 1/7/1973 tancament com a cinema 28/4/1985
Eldorado	Plaça de Catalunya, 5	Teatro Ribas 1887, canvi de nom a Eldorado 1887		Inauguració oficial com a cinema Gran Cine Eldorado 7/6/1913, tancament 1928 i compra pel Banc Central: just abans del sonor
Eldorado	Pare Roldós, 2	Cap a 1931- 1932	500/1000	Cinema de barri (Guinardó)
Emporium	Independència, 238	Obertura 1927-1928 Tancament setembre 1984	700/1032	
Entenza	Entença, 90-92	Obertura 1931 Tancament 1942		Cinema de barri amb programació de les grans pel·lícules importants del primer



				sonor.
Español	Paral·lel, 72	16/4/1892 – 1980	1313	Primeres projeccions 1911. Reconversió en cinema 17/12/1939. Reobertura com a Studio 54 9/10/1980
Esplai	Córsega, 227-229	8/10/1932- canvi de nom Alondra 7/8/1939	845	Dotada en el moment de la seva inauguració com una sala sense luxes, de reestrena, però “con todos los elementos que requiere una buena proyección sonora”.
Excelsior/Excelso	Gran Via de les Corts Catalanes, 544	7/12/1911- reobert 21/12/1953- Tancament 6/10/1985	1018	Estrenà el cinema sonor a començaments dels anys 30.
Fantasio	Passeig de Gràcia, 69	4/4/1931	1030	S'estrena com a “cine selecto”, dotat amb tecnologia del sonor.
Fémina	Passeig de Gràcia, 23	16/3/1929- 7/4/1991	1525	Inaugurat amb el sistema sonor Electrope, ràpidament substituït per el millor del moment el Western Electric. Visqué la febre del so i del musical amb una intensitat sorprenent. Fou la sala considerada

				representant suprema de les cinc major companyies de Hollywood. <i>Broadway Melody</i> 18/11/1929
Florida	Sant Pau, 64	1/1/1935 tancament cap a 1937-1938		Destruït per una bomba entre 1937/1938
Foment Martinenc	Provença, 587	Com a teatre 1929/ com a cinema 1931 Tancament 1973	1800	El 1931 s'arrenda a Alberto Meier Mosmann, empresari de cinema, com a sala d'exhibició cinematogràfica
Frégoli	Passeig de Sant Joan, 49	23/11/1912- Canvi de nom a Cervantes 15/10/1939	1200	Juny de 1930 inici de l'exhibició sonora
Galileo	Galileu, 60	24/11/1928- abril 1981	655	
Galvany	Calaf, 42	21/4/1927-?		
Gayarre	Paral·lel, davant Apolo	3/1/1908- després Pompeya 19/12/1914		
Gayarre	Carrer de Sants, 25	Obertura cap a 1910- tancament 1980	1016	
Goya	Joaquim Costa, 68	15/9/1916- Conversió a cinema	1010	

		7/10/1932		
Granvia	Gran Via de les Corts Catalanes, 778	Obertura 1930- Tancament cap al 1935	?	
Horta	Carrer d'Horta, 31-33	Cap al 1928- Tancament 1969	1000	
Iberia/Ibèric	Praga 8-10	14/12/ 1 934 Tancament 1965	890	
Ideal	Wad-Ras, 196	7/4/1917- Tancament 1984	2656	Cinema de barri
Imperial	Martí Molins, 29	Cap a 1928- 1929 Tancament 1980	800	
Íntim	Rosselló, 257	31/12/1932- Tancament 21/9/1958	600	
Iris/Iris Park	València, 177-179	23/6/1911- Tancament 26/11/1972	1050	
Kursaal	Rambla Catalunya, 53-55	6/3/1910- 1/8/1965	1500	Ton Klangfilm alemanya, susbtituida per Western Electric el 23/9/1931 quan ja era propietat de la CINAES
Layetana	Laietana, 14/Argenteria, 6	Abans Princesa des del 17/3/1923,	1550	6/4/1933 inuagura la seva instal·lació sonora amb <i>Tarzán de</i>

		inauguració com a Layetana: 16/4/1931- 16/2/1939 canvi de nom a Princesa		<i>los monos</i>
Liceo	Sants, 96	1914-2/7/1989	1300	
Lido	Rambla Catalunya, 37	10/10/1929- Canvi de nom a Actualidades 1/4/1933		Sala de sessions de cine-club. També cinema comercial del període 1929-33 grans estrelles, Crawford, E.G. Robinson, etc.
Lírico	Paral·lel 100	4/8/1900 com a Delicias, Lírico 22/9/1906 , canvi de nom a Music Hall Trianon 20/12/1913		Primeres projeccions maig de 1907
Manón	Riera de Vallcarca, 3- Hospital Militar, 70	22/12/1928 canvi de nom a Mahón 26/6/1939 – Tancament 31/12/1973	1045	Orpheo-Sincronic (El sentit pràctic de l'empresari Pere Alsina el portà a millorar amb draperies el so del sistema)
Majestic	Aragó, 174-176	19-4-1930- Tancament 1938		Cinema per les famílies “equipat de seguida per la projecció de cintes sonores”

Manelic	Sant Jordi, 13-15	Obertura 1930 Canvi de nom Albéniz 1939	500	Primera referència <i>La fierecilla domada</i> , Mary Pickford – Douglas Fairbanks
Mar	Rambla, 33	18/4/1936- 14/6/1992	375	Primera pel·lícula <i>La alegre divorciada</i> , Astaire-Rogers
La Maravilla	Paral·lel, 108	1903-1913?		
Marina	Ginebra, 5	15/10/1925- Tancament setembre 1979	1424	Alternà teatre i cinema des de 1915, però des del 1933 es dedicà només al cinema
Martinense/Marti nenc	Muntanya 9-11	Cap a 1930- 1931 Tancament març 1984	760	
Maryland	Urquinaona, 5	9/11/1934- com a Plaza 17/6/1940 reobertura 1946, posterior conversió sala X 1984	519	20/12/1935 estrena a Espanya de <i>Somni d'una nit d'estiu</i> versió de l'obra de Shakespeare signada per Max Reinhardt.
Máximo/Màxim/ Maxim's	Sicília, 404-410	1930 Tancament 12/2/1972	1000	
Meridiana	Meridiana, 166-168	1929- 14/3/1971	1200	El 1931 s'integrà en el grup de sales de la poderosa CINAES
Metensmograff	Paral·lel, 80	Obertura, 1898- Tancament ?	200	

Metropol/Metrópoli	Roger de Llúria, 115	25/1/1934- 29/12/1963	700	Tècnicament avançat, utilitzat com a espai de RRPP, programació de cinema preferentment europeu.
Miria	Provença, 260	15/3/1925- 17/11/1928 (reobertura)- Tancament 5/8 /1962	568	Sistema Tobis Klang-Film 1929? 1930? Viu la gran expansió del sonor
Mistral	Calabria, 38	8/12/1934- 25/12/1962	1750	Cinema de barri. Sistema sonor amb relleu Audioscopick 20/6/1936 presentació com a novetat
Moderno	Girona, 173-175	19/11/1939 amb aquest nom- Tancament 11/2/1990	800	Remarcable d'obrir en unes dates tan difícils. Demuestra la puixança del cinema.
Molí	Sèquia Comtal del Clot	Funcionà entre 1923- 1932	1223	Cinema de barriada
Montaña	Carrer de la Muntanya, 85-89	Cap a 1914- Tancament 1965	1220	
Monumental	Sant Pau, 89- 91/Tàpies, 8	18/7/1918- Tancament juny del 1947	2500	Estrena sonorització 1/11/ 1930 amb <i>Río Rita</i> (Bebe Daniels, John Boles) en solitari i adscrit a CINAES – oferta “con diálogos

				en español y cantos en inglés”, la <i>Revista sonora Paramount</i> i un film còmic
Mundial	Gran de Gràcia, 37	23/6/1910-1968	800	S’hi va poder veure <i>Los enemigos de la mujer</i> , basada en la novel·la de Vicente Blasco Ibàñez dirigida per Alan Crosland (rodada en 1923) i ambientada amb un sistema de so casolà que feia sentir els canons
New-York	Girona 173-175	8/5/1936- canvi de nom a Espanya 14/9/1939	800	“Calefacción i refrigeración automáticas (...) cuenta con dos aparatos sonoros Orpheo Sincronic, último modelo” S’estrena amb “Vuelan mis canciones” Marta Eggerth, pàg. 197
Novedades	Casp, 1	Juliol 1884- tancament per incendi 1938- reobertura 1960	1676	Primeres projeccions 8/1/1910. Visita de Mary Pickford als anys vint “transformada a la pantalla com <i>Rosita, la cantante callejera</i> ,

				pàg. 200
Novedades	Passeig de l'Agrícola, 109	1928/1929- tancament 1942/1943	600	
Nuevo/Nuevo Cinerama	Paral·lel 63-65	19/6/1901	1002	Primeres projeccions 14/12/1907, als trenta no té activitat com a cinema. Es converteix en cinema el 1948
Nuevo	Obradors 10-12	1923-1924- Canvi de nom a Castilla 27/11/1939	800	Sonoritzat el 17/3/1932 <i>Sombras del circo</i> (Miguel Ligero), <i>La ley del relámpago</i> (amb el gos d'aquest nom) i <i>El goal de la victoria</i> (Paul Richter).
Nuria	Roger de Flor, 254-256	24/12/1932- 1966	1085	“A pesar del carácter popular del nuevo cine se le ha dado el máximo confort, dotándole de calefacción central y luz indirecta (...)” Pasillos y techo estan recubiertos de planchas de corcho, para evitar toda vibración y tener la garantía de una sonorización perfecta”



				p. 205
Odeón	Nadal, 2 i Passeig Fabra i Puig, 25	Obertura, 1921- Tancament juny 1981	1200	Amb l'arribada del so –equipats amb aparells Radio Cinema- passà a cultivar el clàssic programa -primer triple després doble- de cinema de barri. P. 206
Olimpia/Olympia	Ronda de Sant Pau, 27	4/12/1924- 23/2/1947	6000	Cinema ocasional, s'estrenà com a cinema amb <i>Quo-vadis</i> amb Emil Jannings 30/1/1926
Olympia	Paral·lel 68-70	10/6/1901- 29/4/1906		Music-Hall i cinema ocasional
Pabellón Soriano	Paral·lel, 65-67	22/4/1905 canvi de nom a Victoria 7710/1916	2300	Primeres projeccions 4 de gener de 1910. Cinema ocasional
Padró	Carrer de la Cera, 31	16/9/1922- 18/4/1985	925	
Pajarera Catalana	Paral·lel cantonada amb Roser	1899-primer canvi de nom Gran Salón Siglo XX/La Cigale/Pajarera (altra vegada)/Petit Moulin Rouge 17/12/1908		Projeccions ocasionals 1905
Palace Cine		11/3/1916-		

		Tancat febrer 1924 veure Metropolitan i Ideal cine		
Palacio Pathé	Laietana, 53	10/9/1939- canvi de nom a Palacio del Cinema	1178	Començà a funcionar amb un programa hispano-germànic: tenim doncs inversió en un moment de màxima dificultat.
París	Portal de l'Àngel, 11-13	21/6/1928- 11/1/1988	917	El 28/6/1928 inaugura el sistema de so Cinefón ja assajat sense massa èxit a l'Olympia.
Pathé Cinema	Rambla Catalunya, 37	5/1/1922- Canvi de nom a Lido 10/10/1929		
Pathé Palace	Laietana, 53	31/3/1923- Canvi de nom a Palacio Pathé 10/9/1939		Construït al solar que havia adquirit Elena Jordi per edificar-hi el teatre amb el seu nom. El 12/3/1928 s'hi estrenà el <i>Napoleón</i> d'Abel Gance amb tres projectors.
Poliorama	La Rambla, 115	10/12/1906 canvi a Teatre Català de la Comèdia 24/12/1937.	630	El Poliorama alternà teatre i cinema als anys vint i trenta

		Recuperació nom original, 25/2/1939		
Principal	Sant Domènec, 7-9	3/6/1905- reobertura 20/10/1916- nova reobertura 13/9/1947- Tancament 1966	1340	Sonoritzat entre setembre i desembre de 1930. Inici de la definitiva etapa com a cinema que va significar la inversió en nous equips de projecció i so el 19/10/1935
Principal Palacio / Principal Palace / Principal	La Rambla, 27	Obertura com a Teatro Principal 1848	1600	Primeres projeccions cinematogràfiques 1896. Entre 1917 i 1939 com Principal Palace alternarà teatre i cinema. No hi ha informació sobre la introducció del sonor
Príncipe Alfonso	La Rambla, 31	12/1/1914- 16/4/1931 Canvia de no a Ramblas		El darrer programa del cinema amb aquest nom Príncipe Alfonso incloïa <i>Mamás a la moderna</i> , pel·lícula sonora en tecnicolor
Provensals	Pere IV, 393-395	1933-1934- Tancament octubre del 1966	572	Cinema de barriada. Situat a la frontera entre Sant Adrià i Barcelona, entre camps de conreu. Públic pagès. Remarcar com

				significatiu, el cinema guanya terreny a les arts escèniques també a les zones rurals
Provenza	Provença, 110	Obertura amb aquest nom 21/9/1939 abans Reynald i Rosó	900	
Proyecciones	Gran de Gràcia, 108-110	Obertura amb aquest nom 13/9/1939 abans Smart-Tancament 1970	870	
Publi	Passeig de Gràcia, 55-57	13/4/1932- Reobertura 23/4/1976	474	Dedicat a notícies d'actualitat, primer a introduir sessions matinals: Fox-Movietone; Cienac; Ufa; Paramount i Eclair Journal. Més notes còmiques, films rancis o d'animació. Dotat del "mejor sistema sonoro" l'RCA Photophone ; "ganador del concurso realizado por el gobierno de los EE. UU. Para equipar la escuadra norteamericana"

Ramblas	La Rambla, 31	16/4/1931 abans Príncipe Alfonso- Tancament 30/6/1967	910	Ja havia estat sonoritzat com a Príncipe Alfonso.
Recreo	Gran de Sant Andreu, 142-144	1921-gener del 1971	1350	Cinema de barriada (Sant Andreu)
Recreo Martinense	Carrer de la Sèquia Comtal, 4	1914-1935	400	Poca informació però actiu primera meitat dels 30.
Regio Palace	Paral·lel, 50	15/5/1962-	1600	Un cinema al Paral·lel que s'inaugura amb la darrera tecnologia. Pere Balaña, l'empresari. Comentari de Munsó Cabús: "El local hauria experimentat una altra història – molt distinta- si hagués estat construït en un indret més cèntric. CONTINUA EL PERJUDICI: EL PARAL·LEL NO ÉS CENTRE.
Reina Victoria/Salón Victoria	València, 289-291	19/4/1924- canvi de nom a Salón Victoria 17/4/1931- Tancament 4/11/1945	1000	17/6/1932 primera projecció sonora amb l'aparell Rivaton

Reynald	Provença, 110	1925?-Canvi de nom a Rosó 1936, després Provenza	900	Sonoritzat vers el 1932
Rialto	Roselló, 257	8/9/1928 Canvi de nom a Rosellón i després a Íntimo	600	
Rívoli	Rambla del Poblenou, 53	1930-1931- Canvi de nom a California 4/12/1947	500	Cinema de barriada. SIGNIFICAR LA PRESENCIA DEL CINEMA AL POBLENOU. SUMATORI DE LOCALITATS
Romea	Hospital, 51	3/10/1867	800	Projeccions molt ocasionals
Rosellón	Roselló, 257	27/9/1930- Canvi de nom a Íntimo 31/12/1932	600	Estrenat com sonor el 19/3/1929, però l'escassa oferta de films sincronitzats l'inclinà cap a un repertori mut durant uns anys.
Rovira	Torrent de les Flors, 110	1911-1965	500	Cinema de barriada. 1911 CINEMES A GRÀCIA: MUNDIAL, TRILLA, MORATÍN,

				LESSEPS, MODERNO, ESTRELLA I SMART.
Royal	Aribau, 4-6	18/5/1912- Canvi de nom a Central 9/10/1939	998	Al costat de la Universitat de Barcelona
Sala Argentina	Sant Pau, 64	9/6/1910- Canvi de nom a Florida 1/1/1935		
Sala Coroleu	Carrer de Coroleu	1930/1931- 1942/1943	700	Cinema de barriada Sant Andreu.
Sala Imperio	Londres ,169	1926- 1933/1934?		Cinema de barri i infantil. Combinació amb varietats “happy end”
Sala Mozart	Canuda, 31	1912/1913- 25/11/1962		Situada mol a prop de l’Ateneu. El 1929 passà a ser la seu del Barcelona Film Club, integrada per intel·lectuals afeccionats al cinema. Programació culte.
Savoy	Passeig de Gràcia, 86	28/9/1935	420	Equipat amb equips de so des de la seva inauguració. Especialitzat amb notícies i documentals i cintes d’humor.
Selcto/Selcect	Gran de Gràcia, 175	15/2/1925-		

		canvi de nom a Fontana 19/5/1980		
Smart	Gran de Gràcia, 108-110	12/5/1910- Canvi de nom a Proyecciones 13/9/1939	870	L'abril de 1929 estrena sonorització amb El cantor de jazz, però fou el 12/5/1930 en què inaugura el sistema Western Electric amb <i>La canción de París</i> .
Sol y Sombra café bar	Gran Via de les Corts Catalanes, 745	Anys trenta i quaranta		Terrassa on es feien projeccions a l'estiu. Demuestra la tirada del cinema a la dècada dels trenta. L'empresari que pot projecta cinema.
Splendid	Consell de Cent, 217	27/5/1922- Canvi de nom 30/3/1939 Imperio, després Emporio	1032	
Spring	Passeig de la Bonanova, 103	1911-Canvi de nom a Murillo 2/7/1939- Tancament maig del 1984	770	
Studium	Bailén, 72	1932-1936	500	Oferí cinema en alternança al teatre (seu de la cia. Teatre



				de Cambra)
Talía	Paral·lel, 100	1/4/1924- obertura com a cinema 26/3/1932 reconversió en teatre 3/12/1948 Lírico	900	Ja obrí com a cinema sonor. El 20/12/1935 ofería <i>La alegre divorciada</i> .
Tetuán	Gran Via de les Corts Catalanes, 724	1933/1934- 1966	1474	Programes dobles.
Tivoli	Casp, 10	19/5/1919	1643	Estrena com a cinema sonor el 3/10/1929 amb l'estrena de <i>Fox Movietone Follies</i> revista sonora 100% i la presència dels reis d'Espanya. Després van venir <i>Río Rita</i> . El 23/9/1930 estrena el sistema Western Electric amb <i>Sally</i> "espectacular opereta en colors"
Triana/Trianon	València, 379	11/11/1917- Canvi de nom a Triana 15/10/1939	1252	Cinema de barriada
Triunfo	Rec Comtal, 20	30/7/1908- gener del 1973	628	Cinema de barriada
Triunfo	Pere IV, 202	1914? Reobertura	700	

		desembre del 1952- Tancament 28/7/1982		
Unió	Castelló, 1-3 i Plaça Eivissa, 19	26/3/1932- Tancament 1975	1001	La sala s'estrenà amb <i>Corazón de marino</i> (1929) amb el sistema Western Electric
Urquinaona	Plaça Urquinaona, 9	16/5/1931- Després Francisco Ferrer, després Urquinaona i finalment Borrás 19/5/1943	950	Alterna pel·lícules de la Warner, la Paramount, Universal i Metro. S'hi estrenà <i>Extasis</i> amb Hedy Lamarr, pel·lícula recomanada per a adults 26/10/1934, la pel·lícula és del 1933
Vallespir	Vallespir, 117-119	17/3/1934- 6/12/1964	1400	Cinema de barri. Fou un dels sis locals que posseïa CLASA (Cinema Las Arenas, SA). Situats a la zona de Sants: Las Arenas, Gayarre, Liceo i Colón. IMPLANTACIÓ DEL CINEMES A LES BARRIADES. Gran parc de cinemes
Venus	Avinguda Gaudí, 66- 68	1931/1932- reobertura 7/10/1946-	625	Cinema de Barri.

		Tancament març del 1966		
Verdi	Verdi, 32	1933/1934	1120	Als anys trenta cinema de barriada on s'hi exhibien pel·lícules estrenades molts mesos abans. Se suposa sonor
Vergara	Bergara, 14	Amb aquest nom 5/2/1939 cal veure Portfoligraf i Ascaso	680	Aquesta sala havia d'obrir l'agost de 1936, però no ho feu fins al final de la Guerra Civil; amb un anunci que parlava de "Nuevos equipos de sonido y proyección, de acuerdo con los últimos adelantos de la técnica del cinema", p. 289
Versalles	Mallorca, 463	1927/1928- 8/5/1986	800	Cinema de barriada fins als anys setanta en que ascendí a cinema d'estrena. Mateix empresari que l'Emporium i el Venus Antoni Bertran.
Volga/Bolga	Gran Via de les Corts Catalanes, 449	10/11/1932- Canvi de nom 27/4/1940	1500	Inaugurat amb el sistema sonor Sincrofilm Pergam. Inaugurat amb decoració de luxe, començà com estrena i

				després baixa a la reestrena. Preu únic 1,25 pessetes, després 1 pesseta
Walkyria	Ronda de Sant Antoni, 36-38	19/4/1911- Canvi de nom a Rondas 16/6/1940	1023	Cinema de reestrena.
<b>Total</b>			<b>135.474</b>	



