



Universitat de Girona

# EL CINEMA I LA CONSTITUCIÓ D'UN PÚBLIC POPULAR BARCELONA. EL CAS DEL PARAL·LEL

Luisa SUÁREZ CARMONA

Dipòsit legal: GI-I 12-2011

<http://hdl.handle.net/10803/52867>

**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](#) 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. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (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](#) 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. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (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](#) service 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 neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This 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.



Tesi doctoral

**EL CINEMA I LA CONSTITUCIÓ D'UN PÚBLIC POPULAR  
A BARCELONA.  
EL CAS DEL PARAL·LEL**

Luisa Suárez Carmona

2011

Programa de Doctorat en Ciències Humanes i de la Cultura  
Línia de recerca: Teories de l'art contemporani

Director:  
Dr. Àngel Quintana Morraja

*Memòria presentada per optar al títol de doctora per la Universitat de Girona*



## Agraïments

A tot el personal de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, pel bon tracte rebut durant tots aquests anys. Espero que malgrat els canvis que, inevitablement, s'hauran de produir, l'ambient que es respira a la *Casa de l'Ardiaca* no canviï mai.

Al personal de l'Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona.

A Pilar Salmerón, arxivera de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, per mostrar-me els tresors que amaga el seu arxiu.

A Lluís Blanco, pel disseny de les cobertes, per les lectures dels esborranys, pel seu temps i pel seu escàner.

I a la meva família, per la seva paciència.

Finalment, vull agrair molt especialment a Àngel Quintana els seus consells. Sense la seva empenta no m'hauria decidit mai a iniciar i, sobretot, a finalitzar aquesta tesi.



# ÍNDIX

<b>1. INTRODUCCIÓ</b>	<b>9</b>
1.1. Presentació, intenció, propòsits	9
1.2. La historiografia del cinema dels orígens a l'Estat espanyol	14
1.3. Del general al particular: El cas de Barcelona	21
1.4. Fonts i metodologia	24
<b>2. LA BARCELONA DEL CANVI DE SEGLE</b>	<b>29</b>
<b>2.1. Una ciutat nova: la transformació urbana</b>	<b>30</b>
2.1.1 El descobriment de les masses	34
2.1.2. Un nou panorama polític: catalanisme i lerrouxisme	42
<b>2.2. La transformació de la vida diària</b>	<b>58</b>
2.2.1. <i>La ciutat mercaderia</i>	59
2.2.2. L'Exposició Universal de 1888	69
2.2.3. Una modernitat relativa	80
<b>2.3. La cultura i l'oci</b>	<b>89</b>
2.3.1. La renovació cultural. Modernisme i Noucentisme	90
2.3.2. Els espais de la diversió	94
2.3.3. L'ambient teatral	103
2.3.4. Els toros	112
2.3.5. Els espectacles òptics	118
2.3.6. La màgia, l'exhibició de fenòmens i les figures de cera	127
2.3.7. Noves formes d'oci. L'esport i els parcs d'atraccions	140
<b>2.4. La introducció del cinema a Barcelona (1895-1900)</b>	<b>149</b>
2.4.1. Les primeres exhibicions	150
2.4.2. El Cinematògraf Lumière	156
2.4.3. 1897: Cafès, salons i teatres	162
2.4.4. 1898-1900: Explorant nous territoris	175
2.4.4.1. Les barraques de la família Belio i d'Estanislao Bravo al portal de la Pau i el <i>Beliograff</i> del teatre Principal	176

2.4.4.2.	Altres aparells durant l'any 1898	190
2.4.4.3.	Enric Farrús a l' <i>Alcázar Español</i> i al Paral·lel	194
2.4.4.4.	El cinema al Liceu i al Principal l'any 1899. Les primeres projeccions al restaurant Martin	197
2.4.4.5.	El <i>Cinematógrafo Martí</i> i la <i>Sociedad Cinemática Internacional</i> : Notes sobre el paper d'alguns fotògrafs locals en la indústria cinematogràfica	201
2.4.4.6.	El <i>Cinematógrafo Anunciador</i> del <i>Café Colón</i>	223
2.4.4.7.	Altres cinematògrafs barcelonins fins a 1900	227
2.4.4.8.	El fonògraf, un complement indispensable	231
<b>2.5.</b>	<b>El cinema s'expandeix per la ciutat (1901-1910)</b>	<b>241</b>
2.5.1.	El cinema a les escoles i associacions catòliques	242
2.5.2.	Nous locals burgesos	250
2.5.2.1.	La <i>Sala Mercè</i> i els <i>Espectacles Audicions Graner</i> al teatre Principal	253
2.5.3.	Dels barris elegants a la perifèria	275
2.5.4.	Les projeccions a l'aire lliure	280
2.5.5.	El cinema als centres republicans	284
<b>3.</b>	<b>EL PARAL·LEL, BARRI OBRER I CENTRE DE L'ESPECTACLE POPULAR</b>	<b>291</b>
<b>3.1.</b>	<b>Introducció</b>	<b>291</b>
<b>3.2.</b>	<b>Barraques i coberts. La lenta urbanització del carrer</b>	<b>301</b>
<b>3.3.</b>	<b>L'espectacle arriba al Paral·lel</b>	<b>307</b>
3.3.1.	Els locals	325
3.3.1.1.	Els orígens (1892-1899): la fira al voltant del <i>Circo Español</i>	325
3.3.1.2.	L'eclosió dels teatres i els primers cafès concert (1900-1904)	329
3.3.1.3.	Uns anys de crisi teatral (1905-1907)	333
3.3.1.4.	El triomf de les <i>varietés</i> (1908-1910)	336
3.3.2.	Els espectacles: de la pantomima a les <i>varietés</i>	342

<b>4. EL CINEMA AL PARAL·LEL</b>	<b>361</b>
<b>4.1. Els darrers anys del XIX. Les primeres barraques</b>	<b>367</b>
<b>4.2. Els primers anys del XX. El cinema envaeix el Paral·lel</b>	<b>381</b>
4.2.1. La barraca de l'Ernest Baró i el <i>Café Lyonés</i> (1900-1901)	382
4.2.2. El cinematògraf <i>La Maravilla</i> (1903)	393
4.2.3. El <i>Pabellón Soriano</i>	397
4.2.4. El <i>Cinematógrafo Fin de Siglo</i> a l'antiga <i>Pajarera Catalana</i>	416
<b>4.3. 1905-1907: El cinema entra als teatres</b>	<b>425</b>
4.3.1. L'experiència pionera del <i>Circo Español</i> : els Belio al Paral·lel?	425
4.3.2. <i>Las Delicias – Lírico – Cine Fuster</i>	427
4.3.3. <i>Olympia</i>	438
4.3.3.1. L'incendi del teatre <i>Olympia</i> i l'actuació governativa	440
4.3.4. <i>Nuevo i Apolo</i>	446
4.3.5. <i>Cómico i Condal</i>	450
4.3.6. Cinema i <i>varietés</i> : teatre Gayarre i <i>music-hall</i> Arnau	454
4.3.7. El cinema dins l'escena	462
<b>4.4. Altres espais pel cinema. Parcs d'atraccions i festes al carrer</b>	<b>469</b>
<b>5. CONCLUSIONS</b>	<b>479</b>
<b>6. FONTS I BIBLIOGRAFIA</b>	<b>487</b>





# 1 INTRODUCCIÓ

## 1.1. Presentació, intencions, propòsits

L'objectiu d'aquesta tesi és analitzar quin paper va jugar el cinema en la constitució d'un públic popular en la Barcelona convulsa i en transformació de principis del segle XX, i quina importància va tenir en aquest procés un indret molt concret de la ciutat, el carrer del Paral·lel, que naixia pràcticament amb el nou invent i es desenvolupava com a zona recreativa a mesura que aquest es convertia en un espectacle de masses. El Paral·lel, per les seves característiques específiques dins el panorama de l'oci barceloní i per esdevenir, ja en aquella època, el lloc de la diversió per excel·lència, és el marc més adequat per observar els primers passos cap a la consolidació de la moderna societat de masses a Catalunya i l'escenari més adient per estudiar el cinema dins el conjunt d'espectacles que tenien al seu abast els barcelonins menys afavorits de finals del segle XIX i començaments del XX.

Com a idea inicial hi ha la convicció de què el cinema no és aliè als avatars polítics, socials i econòmics que experimenta la societat ni es pot entendre dissociat de les formes de representació que el van precedir i convivia amb ell dins els mateixos espais. Per tant, la definició del context històric i cultural on va tenir lloc la irrupció del cinema ocuparà una part molt important del projecte. L'aparició d'una forma d'espectacle eminentment urbana, destinada a canviar els hàbits de consum cultural dels barcelonins, coincideix amb la creació d'un nou espai d'oci que trasbalsarà el concepte de diversió existent fins aleshores. Aquests dos esdeveniments històrics, que van confluïr en un moment de modernització de la societat i, possiblement, a l'època de major creixement urbà de la ciutat de Barcelona, són el punt de partida del present treball.

El període estudiat s'estén entre 1895, l'any de les primeres exhibicions, i 1910, moment en què el cinema ja es pot considerar una forma de lleure consolidada. Els límits cronològics són necessaris per acotar la investigació, però no poden ser massa estrictes, ja que el cinema no va aparèixer del no res i, per tant, caldrà

traspassar constantment aquestes barreres temporals per remetre a models culturals, estratègies comercials o tradicions escèniques heretades d'èpoques anteriors. Perquè, en aquests primers anys, el cinema potser era una innovació tecnològica, però no es pot afirmar rotundament que fos un espectacle totalment nou, sinó que enfonsava les seves arrels en una cultura pròpia del segle XIX i va ser assumit per les estructures d'oci establertes, aparentment sense gaires dificultats. La decisió de posar el punt final el 1910 correspon a la voluntat d'analitzar uns anys molt primerencs, anteriors a la consolidació del "mode de representació institucional" que caracteritza el cinema clàssic de Hollywood, procés que Noël Burch tanca definitivament amb l'arribada del sonor i altres historiadors, com Gian Piero Brunetta, ja consideren finalitzat cap a 1914<sup>1</sup>. Per alguns autors -especialment André Gaudreault i Tom Gunning- aquest període que s'estén entre la invenció del cinematògraf (un dispositiu tècnic vinculat sobretot a la fotografia) i la institucionalització del cinema com a espectacle autònom no era homogeni sinó que es distingia per una gran diversitat de pràctiques filmiques dominades fins a 1908 pel concepte d'atracció o d'impacte visual, un concepte que s'anirà introduint paulatinament dins una estructura narrativa que esdevindrà la característica dominant del cinema institucional<sup>2</sup>. Aquesta opinió, tan unànimement acceptada, ha estat qüestionada posteriorment per Charles Musser, per a qui la noció d'atracció és aplicable a la major part de les pel·lícules produïdes fins a 1903, però no és tan general a partir d'aquest any<sup>3</sup>.

En qualsevol cas, i més enllà de les discussions sobre la cronologia i la denominació del que els diversos autors i les diferents escoles historiogràfiques han anomenat successivament "cinema primitiu", "cinema dels primers temps", "dels

<sup>1</sup> Noël Burch. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991 (2a. ed.). Gian Piero Brunetta. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993 (2a. ed.).

<sup>2</sup> André Gaudreault i Tom Gunning, "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?", dins Jacques Aumont, André Gaudreault i Michel Marie (dir). *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989, pàg. 49-63. Sobre la noció de cinema d'atraccions expressada per aquests autors, vegeu també Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", dins Thomas Elsaesser i Adam Barker (eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990, pàg. 56-62, i André Gaudreault. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS, 2008. Traduït a l'espanyol es pot consultar l'article d'André Gaudreault "Del "cine primitivo" a la "cinematografía-atracción"", *Secuencias*, núm. 26 (segon semestre de 2007), pàg. 10-28.

<sup>3</sup> Charles Musser, "Pour une nouvelle approche du cinéma des premiers temps: le cinéma d'attractions et la narrativité", dins Michèle Lagny (dir.). *Les vingt premières années du cinéma français*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pàg. 147-175.

inicis” o “dels orígens”, es tracta d'un interval de temps suficientment ampli com per permetre observar els canvis experimentats per la incipient indústria cinematogràfica, així com les transformacions que l'aparició i posterior evolució del cinema van provocar en el sector de l'exhibició i en la resta d'espectacles amb els qui compartia espai. D'altra banda, 1910 és també una data important a nivell local, ja que marca un límit precís en la història de Barcelona. La Setmana Tràgica, l'episodi revolucionari que va tenir lloc l'estiu de 1909, va posar de manifest, violentament, el que ja s'estava intuïnt al llarg de tota la dècada: la presència de les masses a la ciutat. En certa manera, la revolta popular va influir en la consciència de les capes dirigents, que van veure la necessitat de controlar no només les organitzacions polítiques i sindicals que representaven als obrers, sinó també les activitats d'oci de les classes més baixes. No serà fins a la segona dècada del segle XX quan la indústria del cinema prendrà les mesures necessàries per arribar a un públic més ampli i heterogeni que li permeti consolidar la seva posició hegemònica entre les diversions preferides dels habitants de les grans ciutats: construcció de sales més còmodes i luxoses, amb més capacitat i especialment concebudes per a projectar pel·lícules, censura dels continguts i control dels espectadors dins la sala.

La meua pretensió és analitzar com es va introduir el cinema dins el món de l'oci barceloní del canvi de segle, quina va ser la seva evolució al llarg dels quinze anys que van de 1895 a 1910, i quines relacions va establir amb altres formes de cultura popular, en particular als locals del Paral·lel. Seguint el camí obert per les noves tendències de la història del cinema dels primers temps, em proposo reconstruir el context en què es veien les pel·lícules, observant les estratègies que feia servir l'exhibidor per buscar la complicitat del seu públic i provant d'esbrinar de quina manera el tipus d'espectador influïa en el contingut i en l'estructura de les sessions i, fins i tot, de les pròpies pel·lícules. M'interessa saber com s'integrava el cinema en un context anterior a la seva consolidació com a forma d'espectacle independent i és per aquesta raó que he decidit concentrar el meu treball en els anys previs a l'inici del procés definitiu de *massificació* de l'oci a la societat barcelonina, ja que considero que és precisament en aquests primers moments quan la relació entre el cinema i la resta d'espectacles era més estreta, i la separació de locals i públic segons la classe social molt més evident.

El tema planteja, d'entrada, dos inconvenients. D'una banda, la dificultat d'abordar un concepte tan complex com el de *públic*, sobretot en una època en la qual no es pot considerar l'espectador cinematogràfic de manera aïllada, sinó compartint una experiència molt més àmplia i immers en una tradició heretada del segle XIX. Un segon obstacle és la inexistència de testimonis de primera mà que ens permetrien arribar a conèixer les reaccions reals del públic popular de començaments de segle. D'altra banda, ens trobem amb l'ambigüitat de termes com *popular* i *obrer*; què entenem avui dia per *població obrera* quan ens referim a uns anys que encara no han vist l'aparició massiva d'una classe mitjana com la podem entendre actualment?, de què parlem quan diem *espectacle popular*? En aquest cas al·ludim a una cultura pròpia de les classes més baixes de la societat urbana, barreja de tradició i d'elements nous, autònoma respecte de la produïda per l'elit dirigent però també diferent de la cultura rural de la qual provenien molts obrers barcelonins. En una època com aquesta, de grans contrastos socials, amb una població majoritària que vivia amb moltes privacions i una petita minoria que gaudia de molts privilegis, el terme *obrer* tenia, potser, un major abast del que pot tenir en la societat actual, en la qual parlar de classes socials sembla un anacronisme. A la Catalunya de principis de segle es feia difícil establir una distinció clara entre el nou treballador industrial i l'operari dedicat a feines tradicionals i artesanals, donada la gran importància econòmica que encara tenien els petits tallers i els oficis. El creixement de la ciutat, l'arribada constant de població immigrada i l'augment del nombre de pobres, concentrats en uns barris concrets, impulsarà la formació d'una Barcelona popular diferent de la dels anys precedents, una Barcelona conflictiva que les classes dirigents no acabaran de controlar i que donarà lloc a episodis de revolta. Una ciutat nova, envaïda per unes masses que trobaran al Paral·lel el lloc ideal per a divertir-se i començar a gaudir del seu temps d'oci, una conquesta social moderna, tot just acabada d'adquirir en aquests primers anys del segle XX.

El Paral·lel és, a més, un espai tractat de manera molt superficial per la historiografia catalana. Malgrat la importància que va arribar a adquirir dins el món de l'espectacle barceloní, les referències són escasses a l'àmbit del teatre i, encara molt més, al del cinema, i es limiten a uns quants tòpics i unes poques anècdotes extretes de llibres de records i memòries publicades a partir dels anys 50, repetides

una vegada i una altra<sup>4</sup>. Entre la bibliografia específica sobre aquest carrer -i apart d'un parell de llibres que fan un recorregut per la seva història i són l'origen de tot el que s'ha publicat posteriorment<sup>5</sup>- el que més abunda són les monografies dedicades a alguns actors i al local més emblemàtic: el *Molino*<sup>6</sup>. I, normalment, es centren en l'època gloriosa i més documentada del Paral·lel, a partir dels anys 20. Les històries del cinema dels primers temps només li dediquen unes breus línies per a comentar la seva condició d'alternativa proletària als espais d'oci burgès, que són sempre el principal focus d'atenció. El Paral·lel dels orígens és pràcticament un misteri, una llegenda forjada a partir de tres o quatre idees disperses, mai comprovades del tot ni lligades en un discurs teòric coherent. Aquesta manca d'informació o d'interès historiogràfic és un altre dels al·licients per emprendre la investigació, perquè aquests anys inicials són bàsics per a entendre la posterior evolució del Paral·lel com a centre de l'espectacle popular, molt lligada a les transformacions que s'estaven experimentant en la societat barcelonina del canvi de segle.

Més endavant prendrem els temes esbossats en aquesta introducció, però abans es fa necessari definir el marc metodològic general en el qual s'insereix la meua recerca, exposant breument la situació actual dels estudis sobre el cinema dels primers temps, un dels corrents d'investigació cinematogràfica més interessants dels darrers anys per les seves aportacions teòriques i metodològiques en l'àmbit de la historiografia.

---

<sup>4</sup> Vegeu, entre molts altres exemples, Mario Verdager. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Editorial Barna, 1957; Jaume Passarell. *Homes i coses de la Barcelona d'abans*. Barcelona: Pòrtic, 1968 i Sebastià Gasch. *El Molino. Memorias de un setentón*. Barcelona: Dopesa, 1972.

<sup>5</sup> El llibre clàssic sobre el Paral·lel és el de Luí Cabañas Guevara, *Biografía del Paralelo 1894-1934*. Barcelona: Ediciones Memphis, 1945. Més recentment s'ha publicat el de Miquel Badenas i Rico, *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*. Lleida: Pagès editors, 1998 (edició original en castellà: *El Paral·lel. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida de Barcelona*. Barcelona: Editorial Amarantos, 1993).

<sup>6</sup> Entre els pocs llibres publicats sobre els actors més populars del Paral·lel destaquen el de Josep Cunill Casals, *Elena Jordi, una reina berguedana a la cort del Paral·lel. El teatre de vodevil a Barcelona (1908-1920)*. Berga: Centre d'Estudis Musicals del Berguedà "L'Espill", 1999, i el de Yoya Pigrau, *Els Santpere*. Barcelona: Planeta, 2002. La bibliografia sobre el *Molino* és molt més abundant i inclou des de treballs ja clàssics com el del fotògraf Josep Tobella (amb text de Miquel de Palol), *El Molino*. Barcelona: Edicions del Mall, 1983, a la publicació més recent, de Lluís Permanyer, *El Molino. Un segle d'història*. Barcelona: Angle Editorial, 2009.

## 1.2. La historiografia del cinema dels orígens a l'Estat espanyol

A Catalunya -i en general a tot l'Estat espanyol- la investigació cinematogràfica ha estat dominada per un model d'història positivista que s'ha mantingut durant molts anys al marge de la teoria i en el qual l'empirisme de les dades s'imposa sobre l'anàlisi i la interpretació. D'altra banda, la tasca feixuga i poc agraïda que suposa buidar arxius i hemeroteques, amb el previsible o suposat resultat de no trobar gaire res, ha desmotivats tradicionalment molts historiadors, els quals han preferit donar per bones, sense ni tan sols qüestionar-les, les afirmacions llançades pels autors de les primeres històries generals del cinema a Espanya, realitzades durant els anys 40 sota les consignes del nacional-catolicisme, i que sovint responien més a interessos ideològics que científics. Tal és el cas, per exemple, de la llegenda creada durant el franquisme a l'entorn de *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza*, d'Eduardo Jimeno convertida, per qüestions patriòtiques i simbòliques, en la primera pel·lícula espanyola, manipulació intencionada, ja que tots els indicis indiquen que fou filmada l'any 1899 i no el 1896, com s'ha encarregat de demostrar Jon Letamendi, amb la col·laboració de Jean-Claude Seguin<sup>7</sup>.

La manca de rigor científic que arrossega la historiografia espanyola des dels seus inicis ha perjudicat especialment el cinema dels orígens, una època particularment obscura degut, entre d'altres raons, a l'escassetat de material original conservat. També ha contribuït l'acusat complex d'inferioritat dels investigadors espanyols davant altres cinematografies més potents, un sentiment que, si bé té fonament quan parlem d'èpoques posteriors, no hauria d'afectar el període dels orígens. En qualsevol cas, el fet que la producció i la infraestructura industrial no assoleixin a Espanya el nivell que van arribar a tenir a d'altres països no ens hauria de limitar en la nostra recerca; cal fugir de lamentacions estèrils i treballar a partir del que tenim, perquè també de les mancances es poden treure conclusions. Potser el que necessitem per sortir del panorama desolador i descoratjador que dibuixava fa uns anys Esteve Riambau<sup>8</sup>, és obrir una mica el camp d'estudis i no reduir-ho únicament a

---

<sup>7</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *La cuna fantasma del cine español*. Barcelona: CIMS, 1998.

<sup>8</sup> Esteve Riambau. *El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya (1896-1939)*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 1994.

la producció, sinó dedicar més atenció a altres aspectes que, com l'exhibició o la recepció, han estat tradicionalment oblidats. La història d'aquests primers anys del cinema s'ha construït bàsicament a partir de les declaracions imprecises, quan no malintencionades, d'alguns pioners<sup>9</sup>. La incorporació dels estudis cinematogràfics a les universitats durant els anys 70, la feina de recuperació realitzada per les filmoteques, així com la celebració regular de congressos i seminaris especialitzats han contribuït a donar un impuls a la recerca sobre el cinema dels primers temps i a treure aquest període de l'espai marginal que ocupava a les històries generals per convertir-lo en un dels més estimulants.

Els treballs pioners de Miquel Porter i Moix sobre el cinema català van suposar un primer pas cap al reconeixement del període dels inicis i han marcat el camí a seguir a molts historiadors, tot i que bona part dels seus plantejaments són encara continuadors de la tradició que els precedia<sup>10</sup>. La commemoració del centenari del naixement del cinema, l'any 1995, també va influir en l'augment considerable de les investigacions, sobretot estudis d'història local que van comptar amb el recolzament d'institucions públiques i privades<sup>11</sup>. La majoria fan un seguiment de l'arribada del cinema a diferents parts del territori espanyol, proporcionant dades de gran utilitat, resseguint la pista dels primers rodatges i ressaltant els noms dels operadors i exhibidors, però deixant la sensació, moltes vegades, de què el més interessant, el que proporcionaria rellevància a les dades, continua encara ocult. Tot i els avenços que suposen aquests intents d'anar més enllà d'una història feta

---

<sup>9</sup> Les primeres obres generals d'història del cinema a Espanya, a partir de les quals s'han redactat la major part de les investigacions posteriors, són les de Carlos Fernández Cuenca. *Historia del cine*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1948, i Juan Antonio Cabero. *Historia de la cinematografía española 1896-1949*. Madrid: Gráficas Cinema, 1949. Posteriorment, Carlos Fernández Cuenca va publicar també dues monografies sobre dos dels pioners del cinema a Espanya: *Fructuoso Gelabert, fundador de la cinematografía española*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Nacional de España, núm. 2, 1957, i *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Nacional de España, núm. 1, 1959.

<sup>10</sup> Miquel Porter i Moix. *Història del cinema català (1895-1968)*. Barcelona: Editorial Tàber, 1969 (amb Maria Teresa Ros Vilella); *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985, i *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992. La principal continuadora de la tasca iniciada per Porter és Palmira González López. Vegeu, per exemple, el seu llibre *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Edicions 62, 1987.

<sup>11</sup> Una petita mostra d'aquests treballs d'història local es troba recollida a l'obra col·lectiva *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, coordinada per Juan Carlos de la Madrid. Gijón: Ediciones Trea, 1997 (primera edició, 1996).



únicament des del mateix cinema, no incideixen prou en aspectes que, com les condicions d'exhibició i de recepció o l'anàlisi dels públics, permetrien ampliar l'abast d'un àmbit d'estudi que corre el perill de fossilitzar-se i de no avançar. Per això, crec que és interessant abordar el tema tenint presents els debats i les línies d'investigació proposades a partir dels anys 80, especialment al continent americà (als Estats Units i al Canadà), per historiadors del cinema primitiu, com Tom Gunning, Charles Musser o André Gaudreault, per citar només els noms més destacats d'un moviment que combina l'anàlisi historiogràfica amb una sòlida estructura teòrica.

El punt de partida del renovat interès pel cinema dels orígens fou el 34è Congrés de la Federació Internacional d'Arxius Fílmics (FIAF) celebrat a Brighton l'any 1978, on es van exhibir més de cinc-centes pel·lícules del període comprès entre 1900 i 1906, conservades en arxius de tot el món. L'experiència, inèdita fins a llavors, va suposar un primer contacte entre historiadors i arxivers i va assentar els fonaments d'una col·laboració que serà decisiva en el nou impuls experimentat per la història del cinema dels inicis. D'aquesta trobada va sorgir la idea de constituir una associació internacional pel desenvolupament de la investigació d'aquest període decisiu de la història del cinema, associació que va néixer a França l'any 1985 amb el nom de Domitor i que cada dos anys celebra un congrés que és el punt de trobada dels especialistes d'arreu del món<sup>12</sup>.

Els nous models d'història proposats a partir dels anys 80 en oposició al model positivista dominant plantegen l'anàlisi històrica com una pràctica interdisciplinària i tendeixen a la fragmentació, amb estudis parcials -sovint interrelacionats- sobre les condicions de producció, sobre les transformacions tecnològiques enteses no en funció d'una evolució lògica cap al present sinó com el resultat de les necessitats de la indústria i dels canvis experimentats en el gust del públic, o sobre les pràctiques discursives que posen en marxa les pròpies pel·lícules per adreçar-se als seus espectadors. El cinema s'inscriu en les estructures generals d'una societat, és un objecte cultural portador dels valors d'una època i és també un

---

<sup>12</sup> La idea de fundar aquesta associació va sorgir de cinc joves investigadors: Stephen Bottomore (Gran Bretanya), Paolo Cherchi Usai (Itàlia), André Gaudreault (Canadà), Tom Gunning (Estats Units) i Emmanuelle Toulet (França).

producte industrial i de consum sotmès a les lleis del mercat i creat per ser capaç de persuadir al públic. Per tant, segons Michèle Lagny, “*es preciso no dejar aislado al cine y mostrar su relación con otros sectores de la vida económica, institucional, cultural del país del cual se trata*”<sup>13</sup>. El propòsit és ampliar els límits de la historiografia cinematogràfica i superar el discurs estètic fet a base de noms, títols i innovacions tècniques, per prestar més atenció als aspectes econòmics i industrials (en un sentit molt més ampli, incloent la producció però també la distribució i l'exhibició), sociològics, polítics o ideològics, utilitzant metodologies manllevades d'altres disciplines com la sociologia, els estudis culturals o la teoria literària. En definitiva, crear un model d'història que no obviï el context històric i cultural en el qual són produïdes, exhibides i contemplades les pel·lícules, i que situï el fenomen cinematogràfic en un territori molt més extens dins el qual s'incloguin altres formes de representació visual. Una manera d'abordar l'estudi del cinema en la qual l'historiador ha de ser conscient de què la història no és la reconstrucció de la realitat sinó una construcció, un relat que dóna forma al passat a partir de la interpretació que fa el propi historiador<sup>14</sup>.

Aquests nous plantejaments historiogràfics han trobat un camp excel·lent d'aplicació en l'estudi dels primers anys del cinema, un període no gaire tractat a les històries generals i, per tant, un territori pràcticament verge amb moltes possibilitats, perquè es té la sensació que gairebé tot està encara per fer però, també, perquè l'aproximació a aquesta època s'ha fet sempre *a posteriori*, és a dir, a partir d'una idea del cinema encara inexistent a finals del segle XIX i principis del segle XX. I és precisament per aquesta raó que l'anàlisi del context, l'estudi de la recepció i de la composició del públic s'han convertit en un dels temes que han despertat més l'interès dels historiadors del cinema i, de manera especial, del període dels inicis<sup>15</sup>. Des d'aquest punt de vista, la tasca principal de l'historiador consisteix en reconstruir

---

<sup>13</sup> Michèle Lagny. *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997 (primera edició en francès, 1992), pàg. 101-102.

<sup>14</sup> Jenaro Talens i Santos Zunzunegui, “Introducción: por una verdadera historia del cine”. *Historia General del Cine*, vol. I. Madrid: Cátedra, 1998, pàg. 9-38.

<sup>15</sup> Vegeu, per exemple, “Early Cinema Audiences/Les spectateurs au début du cinéma”. *Iris*, núm. 11, estiu 1990, “Spectateurs et publics de cinéma/Movie Spectators and Audiences”. *Iris*, núm. 17, tardor 1994, o Melvyn Stokes i Richard Maltby (ed). *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: British Film Institute, 1999.

l'atmosfera de l'època per arribar a intuir en quin context van ser vistes les pel·lícules, partint de la idea que el seu significat històric es troba sobretot en la relació que estableixen amb l'espectador i en els significats que el públic els atribueix. Aquesta mena d'anàlisi, especialment a nivell local, requereix un bon coneixement del lloc que es vol investigar: si es tracta d'una ciutat, com Barcelona, cal analitzar la seva estructura urbana, la seva composició social, els avatars polítics, les tradicions culturals i les formes d'oci dels seus habitants. I per documentar aquests i altres aspectes tenen idèntic valor el gran esdeveniment aparegut a la primera plana dels diaris i la gasetilla aparentment sense importància; en el cas concret del Paral·lel són fins i tot més útils aquestes petites notícies perdudes entre les notes locals.

Juntament amb el paper del públic, aquests historiadors han posat en evidència la importància de l'exhibidor en la configuració dels programes i en la creació d'un relat, sobretot en uns primers anys en què el muntatge cinematogràfic tal com l'entendem avui dia no existia i encara no s'havia assolit la estandardització de les formes de producció i d'exhibició<sup>16</sup>. Des de la perspectiva dels estudis culturals, la historiografia del cinema primitiu també s'ha començat a plantejar el tema de les característiques de l'exhibició i la seva incidència en la construcció del públic, analitzant la funció social i cultural desenvolupada pel cinema en comunitats concretes dels Estats Units (afro-americans, immigrants jueus i italians) o entre sectors de públic molt específics com els nens, els obrers o les dones. En cada cas, s'analitzen les estratègies de producció i d'exhibició utilitzades per atraure un públic determinat i la resposta d'aquest davant les pel·lícules.

Les darreres tendències de la historiografia del cinema dels primers temps tenen molts punts en comú amb l'estètica de la recepció, teoria literària sorgida a finals de la dècada dels 60 com a reacció contra el model d'història positivista imperant a l'àmbit de la literatura<sup>17</sup>. Una influència que reconeixen André Gaudreault

---

<sup>16</sup> Charles Musser, "Producer and Exhibitor as Co-Creators: 1897-1900". *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1991, pàg. 103-156.

<sup>17</sup> El text fundacional d'aquesta teoria estètica que posa l'èmfasi no en la producció i la descripció de les obres sinó en la seva recepció, és la conferència pronunciada l'any 1967 pel filòsof i filòleg Hans Robert Jauss a la ciutat alemanya de Konstanz, amb el títol de "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria", dins *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976,

i Tom Gunning a la seva intervenció al congrés de Cerisy l'any 1985, citada anteriorment<sup>18</sup>. Comparteixen la reivindicació d'aspectes oblidats per la historiografia tradicional com, per exemple, la figura del receptor a qui tota obra s'adreça des del mateix moment de la seva concepció i que és el que finalment li dóna sentit i l'actualitza al llarg dels anys. Malgrat les evidents connexions existents a nivell teòric, les investigacions sobre el públic cinematogràfic -sobretot als Estats Units, molt influïdes pels estudis culturals- s'han apropiat més als plantejaments de la sociologia, examinant el paper social del cinema en tant que espectacle de masses, i tractant aspectes com la construcció de diferents tipus de públic, la creació d'identitats col·lectives o els processos d'integració de la població rural dins les societats urbanes<sup>19</sup>.

Tot i això, considero que el concepte d'horitzó d'expectatives proposat per l'estètica de la recepció, definit com aquell sistema de referències alienes al text al qual tota obra al·ludeix, els condicionaments previs que guien la mirada dels receptors originals, no tant individualment sinó com a membres d'una època i d'un determinat grup social, pot resultar molt útil com a eina metodològica a la història en general i a la història del cinema dels orígens en particular, perquè les pel·lícules eren enteses, acceptades o rebutjades pel seu públic dins un marc de coneixement específic que els espectadors actuals hem de comprendre per poder apreciar-les completament. En aquest model d'història tenen cabuda totes les produccions, des de les més excepcionals fins aquelles considerades secundàries, perquè són aquestes, precisament, les que no arriben a la categoria d'obres d'art, les que no trenquen amb la norma, les que permeten reconstruir més objectivament l'horitzó d'expectatives d'un moment històric concret. Crec que si podem arribar a conèixer el context en què es mostraven i es contemplaven les pel·lícules, i el tipus d'espectador a qui anaven

---

pàg. 133-211. Es poden consultar alguns textos de Jauss i d'altres teòrics de la recepció a José Antonio Mayoral. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 1987 i Rainer Warning (ed.). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 1989.

<sup>18</sup> André Gaudreault i Tom Gunning, "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?", pàg. 49-63.

<sup>19</sup> Miriam Hansen. *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1991; Janet Staiger. *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

destinades, estarem en disposició d'entendre certs aspectes del cinema primitiu que encara ens resulten foscos.

A Espanya, malgrat la distància que ens separa dels historiadors nord-americans pel que fa a mitjans materials i acadèmics, la influència dels nous plantejaments historiogràfics és evident en l'augment de l'interès pels estudis sobre el cinema dels primers temps. Des de 1999 es celebra a Girona un seminari bianual sobre els antecedents i orígens del cinema, impulsat pel Museu del Cinema i la Universitat d'aquesta ciutat, i que és pràcticament l'únic espai de discussió a Espanya amb voluntat de permanència i una de les poques oportunitats que tenen els historiadors de presentar i contrastar les seves investigacions. Les actes publicades amb motiu dels seminaris són també una eina de consulta indispensable, ja que es tracta de l'única iniciativa editorial dedicada íntegrament i amb regularitat al cinema dels orígens al nostre país.

El resultat del renovat interès per aquest període i per les noves maneres d'abordar el seu estudi es pot apreciar en alguns treballs que s'han ocupat del tema de la recepció, entre els quals destaquen els de Palmira González i Joan Minguet sobre les opinions dels intel·lectuals i artistes de procedència burgesa i l'actitud de l'Església catòlica davant el cinema<sup>20</sup>, i en tota una sèrie d'investigacions centrades en l'exhibició, com les realitzades per Josexo Cerdán sobre la sala Napoleón de Barcelona<sup>21</sup>, i les de Daniel Sánchez Salas al voltant de la figura de l'explicador al cinema espanyol<sup>22</sup>. De les obres que relacionen el cinema amb altres formes d'espectacle anteriors o coetànies, caldria destacar el llibre de Sandro Machetti sobre

---

<sup>20</sup> Palmira González López, "Els intel·lectuals catalans i el cinema, 1896-1923". *L'Avenç*, núm. 79, II, 1985, pàg. 40-68, i Joan M. Minguet Batllori. *El pensament cinematogràfic a Catalunya, 1896-1936* (1995), tesi doctoral defensada a la Universitat de Barcelona, una part de la qual s'ha publicat amb el títol *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*. València: Edicions 3 i 4, 2000. Vegeu també Joan M. Minguet Batllori, "L'Église et les intellectuels espagnols contre le cinéma". Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (ed.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*. Sainte-Foy (Québec)/Lausanne: Les Presses de l'Université de Laval/Éditions Payot Lausanne, 1992, pàg. 12-20.

<sup>21</sup> Josexo Cerdán, "La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona, 1897-1898". *Tras el sueño. Actas del Centenario*. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. *Cuadernos de la Academia*, núm. 2 (gener 1998), pàg. 49-61.

<sup>22</sup> Daniel Sánchez Salas, "La figura del explicador en los inicios del cine español". *Cuadernos de la Academia*, núm. 2 (gener 1998), pàg. 73-84, i "El explicador español, a través de su reflejo cultural". *Archivos de la Filmoteca*, núm. 48 (octubre de 2004), pàg. 41-60.

els espectacles pre-cinematogràfics i el de Juan Carlos de la Madrid dedicat al cinema i les *varietés*<sup>23</sup>. Entre les poques aproximacions a la figura de l'espectador i als processos de construcció d'un públic cinematogràfic sobresurten les de Manuel Palacio, tant a nivell general com aplicades al territori espanyol<sup>24</sup>. Finalment, una de les escasses investigacions que analitzen el cinema des d'una perspectiva d'història social i, més concretament des de l'àmbit dels estudis de l'oci, és la tesi doctoral de Begoña Soto sobre la introducció del cinema dins les pràctiques culturals de la societat sevillana de finals del XIX<sup>25</sup>. Tots ells aporten línies d'investigació innovadores i han estat una referència important a l'hora d'iniciar aquesta recerca.

### 1.3. Del general al particular: El cas de Barcelona

Amb aquesta tesi no només em proposo qüestionar determinats clixés sobre el període dels orígens que les històries generals del cinema han anat propagant al llarg dels anys, sinó també posar en dubte alguns dels tòpics historiogràfics sobre Barcelona i el seu ambient cultural a finals del segle XIX i principis del XX, especialment aquella visió dominant, limitada a unes activitats minoritàries i marginals que, malgrat la seva escassa representativitat, han estat considerades com a definidores del període.

La historiografia catalana, de la mateixa manera que ha emfatitzat extraordinàriament la responsabilitat de la burgesia en el procés d'industrialització que va fer possible el desenvolupament de Catalunya, ha sobrevalorat unes pràctiques culturals pròpies dels sectors més privilegiats de la societat, que no donen una idea completa del que era l'activitat lúdica dels barcelonins del canvi de segle. D'altra

<sup>23</sup> Sandro Machetti. *El pre-cinema a Lleida*. Lleida: Pagès editors, 1995. Juan Carlos de la Madrid. *Cinematógrafo y "varietés" en Asturias (1896-1915)*. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996.

<sup>24</sup> Manuel Palacio, "El público de los orígenes del cine", dins Jenaro Talens i Santos Zunzunegui (coord.). *Historia General del Cine*, vol. I. Madrid: Cátedra, 1998, pàg. 219-239, i "Los públicos cinematográficos de la década decisiva (1905-1915). El cine y el espacio público español". *La construcción del público de los primeros espectáculos cinematográficos* (actes del 3<sup>er</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2003, pàg. 47-57.

<sup>25</sup> Begoña Soto Vázquez. *De su presentación a la primera temporada continuada de exhibiciones. Introducción del cinematógrafo en los usos del ocio sevillano*, tesi doctoral llegida a la Universidad de Sevilla l'any 2001.

banda, la desproporcionada atenció atorgada a aquestes manifestacions ha anat acompanyada de l'oblit més absolut d'altres formes de cultura característiques dels sectors socials allunyats del poder polític i econòmic, en concret del proletariat, que també va contribuir al progrés industrial, però a qui només s'al·ludeix en relació a les revoltes socials que va provocar, algunes d'elles sagnants. Podríem dir que la brillantor de la Barcelona modernista ha ocultat el que succeïa més enllà del passeig de Gràcia i dels reduïts cercles artístics on es movien els fills de la burgesia. Igualment, quan, des de la història del cinema, s'ha intentat abordar el tema de la recepció, s'ha dedicat més atenció a la incidència del nou espectacle entre les elits, segurament per la simple raó que aquests sectors més benestants de la societat tenien accés a mitjans periodístics i literaris on poder expressar les seves opinions. La historiografia del moviment obrer, per la seva part, repeteix els mateixos esquemes, insistint bàsicament en les grans estructures polítiques, sindicals o associatives dels treballadors més compromesos, una minoria conscienciada que també comptava amb òrgans d'expressió escrita però que no representava la globalitat de la classe treballadora de l'època.

De la mateixa manera que a l'àmbit de l'art i la cultura s'ha bandejat tot el que no proporcionava una idea *moderna* de Barcelona -en el sentit més elitista del terme-, en el terreny de l'oci hem assistit a l'ocultació total de dos dels espectacles de més èxit entre els barcelonins de finals del XIX: la sarsuela i els toros. Durant massa temps el cinema ha compartit amb aquestes i altres diversions populars, la consideració d'espectacle d'infima categoria. Com aquests, era una mostra del mal gust característic de les classes més baixes, però en el fons s'amagava el menyspreu, des de les posicions elitistes adoptades pels historiadors de la cultura, cap a formes d'oci pròpies de la moderna societat de masses. La raó d'aquest oblit historiogràfic cal buscar-la, d'una banda, en la tradicional separació entre alta i baixa cultura, que no atorga a aquests espectacles, pel seu component eminentment lúdic, la suficient categoria artística per ser objecte d'una anàlisi acadèmica. D'altra banda, s'afegeix una prevenció ideològica per part del catalanisme polític que dominarà el panorama cultural català durant les primeres dècades del segle XX i que ha contribuït a crear uns tòpics que encara avui perduren però que no són aplicables a la societat barcelonina de la fi de segle com, per exemple, l'afirmació que els toros i la sarsuela

no estan entre les aficions preferides pels catalans sinó que són una imposició cultural espanyola.

Aquesta visió reduccionista, que insisteix en aquelles mostres d'alta cultura que contribueixen a posar Barcelona a l'alçada d'altres grans capitals europees, mentre ignora les formes d'oci majoritàries o aquelles que la vinculen a la resta de l'Estat espanyol, s'ha vist impulsada pel *boom* turístic que viu Barcelona des de l'any 1992, convertida en una de les ciutats més visitades d'Europa. Les autoritats venen a l'exterior -i acaben imposant igualment als autòctons- aquesta imatge de filigranes modernistes que remetien a un passat esplendorós, una època daurada de l'arquitectura, les arts o la música, i que és també la de l'ascens de la burgesia catalana a les altes esferes de la política<sup>26</sup>. Un passat on no hi té lloc el món que representa el Paral·lel anterior als anys 20 i a la creació d'un altre mite, el de la Barcelona canalla dels baixos fons.

Aquests retrets, vàlids per a qualsevol període i àmbit geogràfic, són especialment adients quan s'analitzen uns anys com els que ens ocupen, en què ja no són únicament les minories il·lustrades i econòmicament més potents o els treballadors més qualificats els que tenen accés a la cultura i a l'oci. Per aquesta raó quan, en aquest estudi, es parla de *cultura popular* no s'al·ludeix ni a les activitats desenvolupades als ateneus ni a les associacions obreres que, certament, van tenir una gran importància en aquesta època, però que, en un principi, no considero que fossin, ni molt menys, els principals llocs de distracció dels obrers barcelonins. Em centraré, sobretot, en la part més lúdica de l'oci de les classes baixes, en l'oferta purament comercial que experimentarà en aquests primers anys del segle XX una expansió sense precedents gràcies a una major participació dels sectors mitjans i baixos en la vida ciutadana. És en aquest context on cal situar el ràpid creixement del Paral·lel i la sorprenent proliferació de cinematògrafs a Barcelona, dues circumstàncies que,

---

<sup>26</sup> *Paris Barcelone: de Gaudí à Miró*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001, catàleg de l'exposició celebrada al Grand Palais entre l'11 d'octubre de 2001 i el 14 de gener de 2002 i seguidament al Museu Picasso de Barcelona amb el títol de *Paris Barcelona (1888-1937)*. Un altre exemple el trobem al catàleg de l'exposició *Barcelona 1900* celebrada al Museu Van Gogh d'Amsterdam del 21 de setembre de 2007 al 20 de gener de 2008. Edició catalana a cura de Teresa M. Sala. Barcelona: Lunwerg editores, 2007.



unides al fet de ser en aquests anys el principal centre de la producció cinematogràfica espanyola, fan de la capital catalana un indret ideal per estudiar el paper del cinema en la consolidació de la moderna societat de masses.

#### 1.4. Fonts i metodologia

Emprendre un estudi sobre el públic i el cinema dels primers anys implica una sèrie de dificultats que s'afegeixen a les que ja són habituals en abordar aquest període: pèrdua de gran part del material àudio-visual, manca de testimonis de primera mà i, en el cas de Catalunya, pràctica inexistència de publicacions especialitzades fins a 1910. Un dels pocs recursos que ens queden i, potser, la principal font d'informació, són els diaris i revistes de l'època. El cas s'agreuja encara més si el que es pretén és centrar l'anàlisi en un context d'exhibició marginal com era llavors el Paral·lel. S'han realitzat alguns treballs sobre la recepció del cinema entre escriptors i intel·lectuals catalans, com els ja citats de Palmira González i Joan Minguet, però rarament s'ha plantejat el tema de com va ser rebut per les masses obreres, circumstància gens estranya si tenim en compte que es tracta d'un tipus de públic majoritàriament analfabet, que no tenia accés als mitjans d'expressió escrita i era ignorat per bona part de la premsa. He procurat consultar un ampli ventall de publicacions, de diferents tendències, començant per aquelles que estan considerades més populars i de major difusió: el diari republicà *El Diluvio* i el setmanari satíric *La Esquilla de la Torratxa*. La informació obtinguda l'he contrastada amb la recollida a d'altres diaris, bàsicament el conservador *Diario de Barcelona* i el republicà *La Publicidad*. He consultat també alguns exemples de premsa *lerrouxista*, com el diari *El Progreso* i el setmanari *El Descamisado*, per tractar-se d'un tipus de premsa que anava adreçada, explícitament, als obrers, entre els quals el radicalisme representat per Alejandro Lerroux va ser durant uns anys (1901-1906, aproximadament), el moviment polític amb més predicament. He renunciat, de moment, a analitzar premsa anarquista i obrerista perquè, després d'una petita aproximació, he arribat a la conclusió que aquestes publicacions més militants, més preocupades per la doctrina política, prestaven encara menys atenció als espectacles populars entre els quals cal situar el cinema.

Donat que un dels propòsits d'aquest estudi és posar el cinema en relació amb altres espectacles i activitats d'oci, un tipus de font que resulta molt útil són les revistes teatrals o d'espectacles. No em refereixo només a revistes d'alta cultura sinó més aviat a publicacions de caire industrial i corporatiu, normalment vinculades a agències de contractació i representació d'artistes i que segueixen el mateix model que prendran més endavant les primeres revistes cinematogràfiques. El contingut d'aquestes revistes d'espectacles no és exclusivament teatral, sinó que sovint inclouen notícies esportives i taurines, i a mesura que avança el segle, augmenta l'espai dedicat al cinema, proporcionant una idea força precisa de l'ambient en el qual s'hi va integrar, sempre acompanyat d'altres formes d'espectacle. Del contrast entre les publicacions teatrals que podríem anomenar industrials i aquelles altres que donen a la seva informació un caràcter més artístic i elitista, es poden extreure conclusions interessants sobre la consideració que els diferents sectors socials tenien del cinema, dels espectacles que s'oferien al Paral·lel i del que aquest indret representava.

He consultat premsa il·lustrada de tota mena, d'informació general, d'esports, taurina o revistes de les anomenades *festives*, adreçades clarament al públic masculí i considerades pornogràfiques entre els sectors més moralistes. Gairebé totes elles contenen informació teatral. De revistes picaresques n'hi havia de diferent qualitat i preu, la qual cosa indica que eren consumides per tot tipus de públic, encara que algunes d'elles, com *Piripitipí*, *Rojo y Verde*, *Sicalíptico*, o *Colorín Colorado*, pel seu to més vulgar i directe i, sobretot, pel seu preu més econòmic, semblen més assequibles per a un públic poc exigent i de baix nivell adquisitiu. No hem d'oblidar la importància que, amb la difusió de la fotografia, va adquirir a partir de la segona meitat del segle XIX la publicació de revistes il·lustrades, però també de col·leccions de postals, cromos i tota una cultura visual que abans només estava a l'abast d'uns pocs privilegiats. Aquests setmanaris d'humor eròtic formen part d'aquest món i són, juntament amb les revistes d'espectacles, la font més adient que he trobat fins al moment per intentar reconstruir l'ambient i la mentalitat de la qual s'alimentaven els espectacles que es podien veure als teatres del Paral·lel, una mena de subcultura de masses incipient rebutjada pels moralistes, els eclesiàstics i els intel·lectuals, per ser totalment contrària a la cultura establerta. El problema és que de les escasses publicacions d'aquest tipus que han arribat fins a nosaltres, només en queden uns

quants exemplars; moltes van ser cremades per la censura franquista i, les que han sobreviscut, segurament no han estat considerades suficientment dignes com per ser conservades ni consultades perquè, com ja sabem, els criteris de selecció i de conservació dels materials d'arxiu són molt subjectius i responen a discursos ideològics que poden anar canviant al llarg del temps.

Les guies turístiques i comercials són una altra font interessant per conèixer la distribució i l'evolució de l'oci a la ciutat. A través d'elles podem apreciar la importància que anava adquirint el Paral·lel, ja que a mesura que avança el segle dediquen cada vegada més espai als locals d'aquest carrer i sovint acompanyen les seves informacions amb detalls relatius a la composició social de la zona i al tipus d'espectador habitual de cada teatre, com advertència als futurs turistes.

Finalment, una eina bàsica en la tasca de reconstrucció del context físic de l'exhibició al Paral·lel han estat -juntament amb les fonts hemerogràfiques- els expedients d'obra conservats a l'arxiu municipal de Barcelona. Gràcies a aquesta documentació és possible restablir els procediments administratius que seguien els empresaris d'espectacles per construir els seus locals i també, indirectament, l'esperit comercial que va presidir la transformació del Paral·lel i el va convertir en sinònim de diversió i espectacle. Igualment, podem extreure d'aquests expedients informació sobre la tipologia de les edificacions o sobre la identitat dels empresaris i exhibidors, els interessos que els impulsaven a instal·lar-se en aquest carrer, i el tipus de públic a qui s'adreçaven.

Tota la informació obtinguda en la recerca als arxius i a les hemeroteques he procurat contrastar-la amb els llibres ja citats sobre la història del Paral·lel (especialment els de Cabañas Guevara i Miquel Badenas) i amb el que hi ha publicat sobre els primers anys del cinema a Barcelona, des dels treballs clàssics de Miquel Porter i Palmira González a estudis més recents com el de Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin que analitza detalladament els primers tres anys del cinema a Catalunya<sup>27</sup>. He tingut presents també les primeres obres generals d'història del

---

<sup>27</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals/Euskadiko Filmategia, 2004.

cinema a Espanya, de manera especial la de Juan Antonio Cabero, perquè la informació que proporcionen, analitzada de manera crítica, encara pot resultar vàlida.

De la interrelació de totes les fonts citades i d'altres que, segurament, aniran apareixent, em proposo copsar el sistema de referències històriques que condicionava la percepció que els barcelonins de començament del segle XX tenien de la realitat que els envoltava, del fenomen cinematogràfic i dels canvis que aquest començava a provocar en el món de l'oci. Intentaré defugir, sempre que em sigui possible, dels llocs comuns a què he fet referència anteriorment, i mantenir la distància necessària del meu objecte d'estudi per tal d'evitar el perill de caure en un historicisme estèril. Assumeixo la impossibilitat de reconstruir totalment el que va succeir en el passat i m'enfronto als documents no com una font de veritat absoluta i dades indiscutibles, sinó com un objecte viu al qual interrogar a mesura que avança la investigació.



## 2 LA BARCELONA DEL CANVI DE SEGLE

Barcelona és l'escenari on es representen més intensament els canvis que van tenir lloc a la Catalunya de finals del segle XIX i començaments del XX, un període particularment complex, de transició cap a la modernitat, de transformacions però també de continuïtats amb el passat. El desenvolupament industrial experimentat al llarg de tot el vuit-cents fou el motor que va convertir la capital catalana en la ciutat econòmicament més dinàmica d'Espanya, alhora que la més conflictiva des del punt de vista social. Va ser en aquesta època quan es van forjar els mites de la Barcelona burgesa i de la Barcelona anarquista i proletària, el de la ciutat modernista i el de la *ciutat de les bombes*, dos móns que convivia ignorant-se mútuament i molt sovint en conflicte, encara que formaven part d'una mateixa realitat. La Barcelona industrial va ser obra de la burgesia, que en aquest final de segle assolí el moment més alt del seu poder econòmic i social, però el progrés burgès no hauria estat el mateix sense la gran massa de treballadors que hi acudia atreta per la possibilitat de prosperitat econòmica. Barcelona oferia, en aquests anys, contrastos forts i grans desigualtats socials: no gaire lluny de les cases modernistes que les millors famílies es feien construir als carrers principals de l'Eixample, se situaven els habitatges insalubres dels barris pobres del centre i dels suburbis industrials de l'extraradi. Al costat de la metròpoli moderna impulsada per la burgesia, existia una Barcelona popular, habitada per una important població obrera en constant creixement.

Aquest és, a grans trets, el context en què es produí l'arribada del cinema, un espectacle que va irrompre amb força en el panorama lúdic de Barcelona, desenvolupant-se de manera tan ràpida que seria difícil d'entendre sense tenir en compte les circumstàncies històriques del període, els canvis socials, polítics i culturals que afectaven la societat barcelonina del tombant de segle. El cinema, d'altra banda, no va sorgir del no res, sinó que recollia tradicions fortament arrelades al món de la diversió del segle XIX. Per aquest motiu, es fa indispensable examinar tota una sèrie de formes de representació i d'exhibició anteriors, algunes de les quals van mantenir durant la primera dècada del segle XX fortes relacions d'interdependència amb el cinema. La mirada dels primers espectadors

cinematogràfics estava condicionada per la seva època, per l'entorn en el qual vivien, treballaven o es divertien, aspectes que mirarem d'exposar en aquest capítol i sense els quals no és possible analitzar històricament un fenomen cultural de masses com el cinema.

### **2.1. Una ciutat nova: la transformació urbana**

Barcelona va viure al tombant de segle una profunda transformació social, estretament lligada a un procés d'urbanització que s'accelerà de manera significativa en aquest període finisecular. L'any 1854 s'enderrocaren les muralles i el 1860 s'aprovà el projecte d'Eixample dissenyat per Ildefons Cerdà, concebut per resoldre el problema de densificació i de creixement demogràfic que patia la ciutat. La primera gran onada d'immigració va coincidir amb els anys anteriors a l'Exposició Universal de 1888, els anomenats anys de la febre de l'or, i amb l'afany constructiu posterior a l'enderroc de les muralles.

L'augment de població de Barcelona es nodria fonamentalment, a finals del XIX i durant la primera dècada del XX, d'immigrants procedents de les zones rurals de la resta de Catalunya. Tot just s'iniciava un moviment immigratori de fora de Catalunya -bàsicament de Castelló, València i Aragó- que assoliria gran importància en dècades posteriors però que en aquells moments no era especialment rellevant<sup>1</sup>. La pressió demogràfica, unida als interessos econòmics dels propietaris del sòl i a l'especulació immobiliària, va contribuir a la definitiva integració dels pobles del Pla, agregats a partir de 1897, i a la creació d'una nova ciutat que l'any 1900 superava ja el mig milió d'habitants, el que representava prop d'un 27% del total de la població catalana<sup>2</sup>. L'any 1897 foren annexionats a Barcelona els municipis de Les Corts, Gràcia, Sant Andreu del Palomar, Sant Gervasi de Cassoles, Sant Martí de Provençals

---

<sup>1</sup> A tot Catalunya, el percentatge de població no catalana representava un 1,25% el 1887 i un 5,44% el 1910, mentre l'any 1920 era ja un 14% i el 1930, un 20%. Pere Gabriel, "Transicions i canvi de segle". *Història de la cultura catalana*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1995, nota a la pàg. 79.

<sup>2</sup> Segons dades oficials, Barcelona tenia 533.000 habitants a començament de segle. Joaquín Romero Maura. "La Rosa de Fuego". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*. Barcelona: Alianza, 1989, pàg. 55 (primera edició, 1974). Veure també Pere Gabriel, "Transicions i canvi de segle", pàg. 61-62, i Manel Risques (dir.), Àngel Duarte, Borja de Riquer i Josep M. Roig Rosich. *Història de la Catalunya Contemporània*. Barcelona: Pòrtic, 1999, pàg. 205-206.

i Sants, mentre que el poble d'Horta no va ser agregat fins l'any 1904 i Sarrià no ho serà fins a 1921.

La població treballadora de la capital catalana era, a començaments de segle, d'unes 150.000 persones, aproximadament un 30% del total<sup>3</sup>. Aquesta xifra augmentaria fins a les 260.000 després de la Gran Guerra<sup>4</sup>. L'increment d'habitants responia a una major demanda de mà d'obra industrial i afectava molt especialment alguns dels municipis recentment incorporats a la ciutat, com Sant Martí, Gràcia i Sants, de llarga tradició industrial i menestral, mentre d'altres barris, com Les Corts i Sant Gervasi, s'anaven convertint en zones residencials on s'establien els grans propietaris. En concret, Sant Martí de Provençals havia estat a mitjans del segle XIX el major centre industrial d'Espanya i va passar de 25.000 habitants l'any 1883 a 70.000 el 1910. En el seu immens terme municipal existien prop de mil fàbriques i era un dels municipis agregats amb pitjors condicions d'higiene i salubritat<sup>5</sup>.

L'arribada d'aquesta població d'origen majoritàriament rural que ocupava l'esglau més baix en l'escala social, juntament amb la incorporació dels barris obrers, va suposar el naixement d'una ciutat proletària que esdevenia en temps de crisi un perill potencial per a l'estabilitat de les classes dirigents, incapaces moltes vegades d'assumir els canvis que implicava aquesta nova realitat social.

Les diferències entre la Barcelona burgesa i la perifèria obrera s'accentuaven progressivament. Mentre el nombre d'habitants dels districtes del centre històric s'estancava a causa d'uns índexs de natalitat molt baixos i de la millora de les infraestructures sanitàries, als suburbis augmentava a un ritme altíssim, degut a l'arribada d'immigrants<sup>6</sup>. La creació de la xarxa de transport urbà per unir els barris

---

<sup>3</sup> Pere Gabriel, "La Barcelona obrera y proletaria", dins Alejandro Sánchez (dir.). *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Barcelona: Alianza, 1994, pàg. 89. Dins aquesta ambigua definició de població treballadora, s'inclouen tant els obrers de fàbrica com els operaris de taller, tant els treballadors d'ofici com els peons menys qualificats, empleats en el sector industrial (bàsicament tèxtil i metal·lúrgic), la construcció, el transport, el servei públic, el comerç o el servei domèstic.

<sup>4</sup> Jordi Casassas, "Les bases inicials de la democratització de la societat catalana". *Història de la cultura catalana*, vol. VII. Barcelona: Edicions 62, 1996, pàg. 69.

<sup>5</sup> Joaquín Romero Maura. "La Rosa de Fuego". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg. 137-138.

<sup>6</sup> Jordi Casassas, "Les bases inicials de la democratització de la societat catalana", pàg. 44.



amb el centre també contribuïa a posar davant els ulls dels burgesos de la ciutat vella una nova forma de pobresa, diferent a la que convivia tradicionalment amb ells dins el recinte de la ciutat vuitcentista. Aquest desequilibri creixent serà un aspecte essencial per a entendre els canvis i les tensions experimentats en la societat barcelonina d'aquests anys, sobretot de les primeres dècades del segle XX.

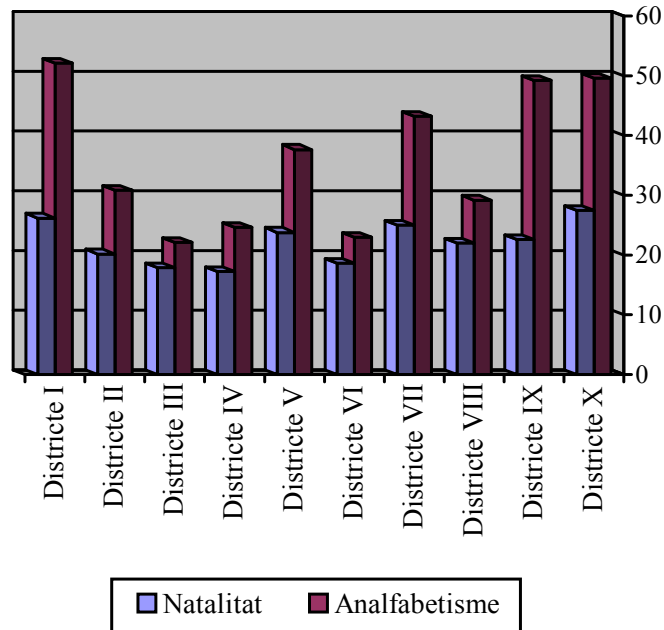
L'esperança mitjana de vida a Catalunya era, l'any 1900, de 41 anys, sis anys més alta que a la resta d'Espanya<sup>7</sup>. Evidentment, aquesta mitjana es reduïa entre les classes treballadores, que eren també les que tenien un índex més elevat d'analfabetisme en una societat en la qual pràcticament la meitat de la població no sabia llegir ni escriure. El 42% dels barcelonins de més de set anys eren analfabets i, dins aquest grup, un 50% corresponia a dones i un 33% a homes<sup>8</sup>. Existia una correlació absoluta entre els districtes amb major natalitat (corresponents als barris amb una més gran presència de nouvinguts: Sant Martí, Sant Andreu, Poble Sec, Hortafrancs i Sants) i els màxims índexs d'analfabetisme. En el següent gràfic es pot comprovar com els percentatges de natalitat i analfabetisme eren també molt destacats als barris més pobres i populars de la ciutat vella: el veïnat marítim de la Barceloneta i el districte V, la part sud del que avui coneixem com el Raval.

---

<sup>7</sup> Manel Risques (dir.). *Història de la Catalunya Contemporània*, pàg. 208.

<sup>8</sup> *Anuario Estadístico de la Ciudad de Barcelona*, any I (1902), pàg. 127.

### ÍNDIX DE NATALITAT I ANALFABETISME PER DISTRICTES AL 1910<sup>9</sup>



Districte I - *Barceloneta*

Districte II - *Parc*

Districte III - *Port*

Districte IV - *Eixample*

Districte V - *Drassanes-Paral·lel*

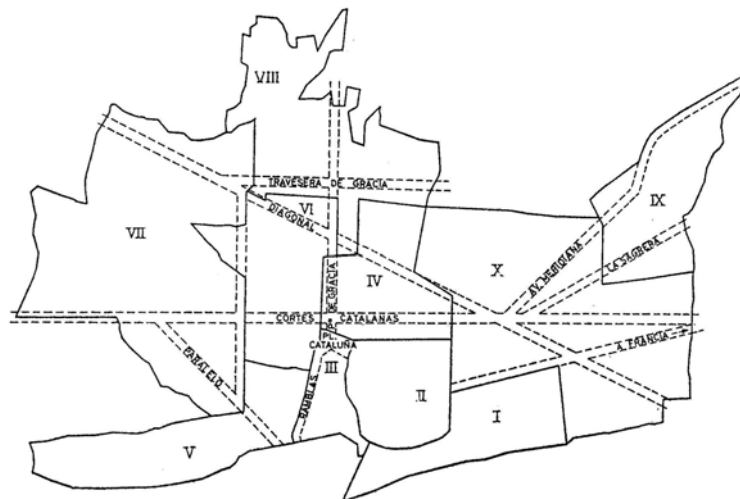
Districte VI - *Universitat*

Districte VII - *Corts de Sarrià* (Poble Sec, Hostafrancs, Sants i Les Corts)

Districte VIII - *Gràcia-Sant Gervasi*

Districte IX - *Horta-Sant Andreu*

Districte X - *Clot-Poble Nou* (terme municipal de Sant Martí)



<sup>9</sup> Jordi Casassas, “Les bases inicials de la democratització de la societat catalana”, pàg. 69. Plànol i divisió per districtes, Joan Connelly Ullman. *La Semana Trágica. Estudio sobre las causas socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1972, pàg. 614.

L'expansió urbanística i demogràfica de Barcelona en aquest període del canvi de segle va anar acompanyada de transformacions profundes en el panorama polític i cultural, en les activitats de lleure i en les formes de vida dels seus habitants, aspectes que seran analitzats en els següents capítols.

### **2.1.1. El descobriment de les masses**

El nou segle va suposar també una renovació de la política catalana i, molt especialment, barcelonina. Barcelona era en aquell moment l'epicentre de la vida cultural i econòmica del país i tot el que succeïa a la capital catalana tenia un fort ressò a la resta d'Espanya. La guerra colonial a Cuba i Filipines va despertar l'interès per l'activitat política d'àmplies capes de la població que restaven al marge del sistema bipartidista de la Restauració, vigent des de 1875 i basat en l'alternança dels partits liberal i conservador, un sistema dominat de fet pel caciquisme i la corrupció, que representava només a unes minories i que sobrevivia gràcies a les àmplies diferències de classe i a la manipulació electoral.

El conflicte bèl·lic, iniciat el 1895, marca l'inici d'un període de crisi i de canvis en la societat espanyola. La seva importància ha estat magnificada per alguns corrents intel·lectuals de l'època, però el cert és que la pèrdua de les darreres colònies va significar la fi d'una determinada idea d'Espanya, qüestionada igualment des de posicions republicanes, regionalistes i obreristes. L'antiga potència imperialista era, des de feia segles, un país sense cap rellevància en el context internacional i és en aquest moment quan es constata definitivament aquest fracàs. La pèssima actuació del govern, que va portar el país a una guerra que sabia perduda, provocà la reacció de les anomenades masses neutres, tradicionalment desmobilitzades i que, amb la seva passivitat i la seva manca d'interès pel debat polític, havien permès la llarga vida d'un sistema que ja no responia al que demanava la societat espanyola<sup>10</sup>.

La precària relació de les classes dirigents catalanes amb l'Estat i les tensions generades per la industrialització no eren problemes nous, però el desastre colonial de

---

<sup>10</sup> Joaquín Romero Maura. "La Rosa de Fuego". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg. 9-41.

1898 va afavorir que passessin al primer pla unes reivindicacions que s'anaven insinuant des de feia anys. La desfeta militar i la pèrdua dels mercats d'ultramar van agreujar la situació de la indústria catalana, provocant el descontentament de la burgesia amb el govern de Madrid. Per a la classe empresarial catalana, la qual gaudia d'un poder econòmic que no es corresponia amb un domini polític, el centralisme de l'Estat espanyol suposava un fre a la modernització de Catalunya, regió capdavantera en el desenvolupament industrial i comercial, que reclamava un tracte més d'acord amb la seva importància econòmica en el conjunt d'Espanya.

La ineficàcia demostrada pel govern espanyol durant el conflicte va causar indignació també entre els sectors més baixos de la societat, aquells que aportaven el major nombre de soldats a l'exèrcit com a resultat d'un sistema de reclutament, absolutament injust, que permetia el que se'n deia, en el llenguatge de l'època, la *redención a metálico*, és a dir, la possibilitat de lliurar-se del servei militar pagant 1.500 pessetes, una suma de diners molt important. Els efectes negatius de la crisi industrial posterior a 1898 van provocar un enduriment de les condicions laborals de molts treballadors i la consegüent radicalització del moviment obrer, que culminarà en la vaga general de 1902, iniciada pels metal·lúrgics en demanda de la jornada de nou hores per tal de superar l'atur existent al sector<sup>11</sup>. L'actitud de les autoritats davant l'anomenada qüestió social havia estat sempre de total intransigència. Les classes altes vivien atemorides per l'amenaça d'agitacions obreres que recorria tota Europa, però les úniques solucions que trobaven per afrontar un problema que ja no podien amagar era la beneficència o la repressió militar.

Els obrers barcelonins tenien raons per estar descontents amb el govern. Les seves condicions de treball eren pràcticament insuportables, amb sous baixos i jornades d'onze i dotze hores al sector tèxtil, el més important, en el qual era freqüent la sobreexplotació de la feina de les dones i els nens, sense assegurances per a l'atur ni per a les malalties i exposats a constants accidents en un ambient escassament

---

<sup>11</sup> Àngel Duarte, "Entre el mito y la realidad. Barcelona, 1902", *Ayer*, núm. 4 (1991), pàg. 147-168. La vaga es va viure amb una especial intensitat als barris obrers del Poble Sec, el Poble Nou i les rondes que envoltaven el casc antic.

higiènic<sup>12</sup>. Vivien en una permanent inseguretats i precarietat econòmica, sempre dependents de les decisions arbitràries dels patrons en cas de crisi o conflicte. La legislació laboral era pràcticament inexistents a Espanya fins a 1900. La llei sobre accidents laborals fou la primera que es va aprovar, el 30 de gener, i la que va tenir una millor aplicació pràctica. Abans d'aquesta data, els patrons no tenien cap impediment per fer fora els obrers accidentats, els quals es veien obligats, en moltes ocasions, a viure de la mendicitat; tampoc les vídues i els orfes de les víctimes tenien dret a cap indemnització. Només uns mesos després s'aprovà una altra normativa que regulava el treball dels nens<sup>13</sup>. Una llei de 1902 fixava la durada màxima de la jornada laboral en onze hores però, a la pràctica, moltes vegades s'excedia aquest límit. La situació era encara més dura per a les dones que treballaven a domicili (modistes, planxadores, etc.) o en el servei domèstic, sense horaris, per un sou misèrrim i, en aquest darrer cas, exposades a continus abusos. La llei de l'1 de març de 1904 que establia el descans dominical obligatori, malgrat contemplar moltes excepcions, va trobar una forta resistència per part dels patrons i dels propis obrers, que no cobraven els dies de festa.

El diumenge 11 de setembre de 1904, amb multitud d'escàndols i infraccions, va entrar en vigor de manera general el descans dominical, tot i que alguns establiments, com els grans magatzems *El Siglo* o *Las Novedades*, ho van inaugurar una setmana abans, circumstància que els seus empleats van celebrar amb un dinar campestre<sup>14</sup>. La llei va provocar les queixes irades, entre d'altres, de taverners, pastissers, floristes, fotògrafs o castanyeres, professionals que obtenien bona part dels seus ingressos els dies festius. Es va donar el cas, divertit, que van quedar suprimides les curses de braus, les quals només es podien celebrar en diumenge si coincidien amb festes o mercats. Aquest fet, inèdit, va generar molts comentaris i es van haver

---

<sup>12</sup> María José Sirera, "Obreros de Barcelona entre 1900 y 1910", *Historia y Fuente Oral*, núm. 7 (1992), pàg. 7-30. La major part de les dades sobre la situació dels obrers barcelonins que s'exposen a continuació, estan extretes d'aquest article i del llibre de Joaquín Romero Maura, "*La Rosa de Fuego*". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg. 129-155.

<sup>13</sup> La llei del 13 de març de 1900 prohibia tota mena d'activitat laboral als menors de 10 anys i el treball nocturn als menors de 14. Dels 10 als 14, només es permetia treballar 6 hores diàries en la indústria i 8 al comerç. També prohibia el treball els diumenges i festius als menors de 18 anys. María José Sirera, "Obreros de Barcelona entre 1900 y 1910", pàg. 20-21.

<sup>14</sup> *El Diluvio*, 5 de setembre de 1904 (edició de la tarda), "Gacetilla", pàg. 2.

d'ampliar les excepcions per tal de recollir les demandes de molts sectors econòmics que es consideraven perjudicats per l'aplicació de la nova normativa.

Malgrat la controvèrsia i el compliment desigual, la llei del descans dominical fou de gran importància pel desenvolupament de nombroses activitats d'oci, les quals es van veure afavorides amb l'assistència d'un nou tipus de públic, el mateix que va fer possible la ràpida proliferació d'espectacles al carrer del Paral·lel i que va contribuir igualment a l'expansió del cinema a Barcelona a partir, aproximadament, de 1906. La irrupció d'unes masses treballadores d'orígens diversos i costums culturals diferents als dominants fins aleshores (els de la minoria benestant que disposava de temps lliure), havia de transformar necessàriament l'aspecte de la ciutat. Una crònica publicada a començament de 1905 al setmanari satíric *La Esquella de la Torratxa*, signada pel seu director, Josep Roca i Roca, il·lustra perfectament el que va suposar aquest canvi i quins eren els protagonistes:

*“Una gran part de la població, que durant els sis dies de la setmana viu condemnada a llargues reclusions en la botiga, en l'escriptori, en l'oficina, en l'obrador, en el taller ó en la quadra de la fàbrica, espera'l diumenje ab delitós afany, y saluda la seva arribada ab aquella alegria íntima que infundeix en l'esperit la possibilitat de rompre, en que sigui pel curt espay de una jornada, la fastidiosa monotonía de l'existencia. Tothom sent com una formigor que'l treu de casa, llansantlo á fora, al carrer, á respirar l'ayre lliure, á ser una gota més de l'humana corrent que tot ho invadeix y per tot arreu circula”<sup>15</sup>.*

Roca i Roca contrasta també l'ambient més burgès del matí (la missa, la passejada per les Rambles, la tornada cap al Passeig de Gràcia) amb el més popular i diversificat de les tardes, quan les diversions eren unes altres i omplien els carrers els que havien hagut de treballar al matí:

*“A las primeras horas de la tarde, la Rambla ja es tota uni altra (...) Lo que més hi abunda son las glopadas de gent que s'encaminan als cafés y sobre tot als teatros. Una mica més tart hi fan la seva aparició las criadas de servey. ¡Pobras Menegildas! Han rentat els plats ab quatre esgarrapadas, s'han vestit y empolaynat en un santiamén, y ¡alsa, á boleyo!*

<sup>15</sup> P. del O. (Josep Roca i Roca), “Crònica. El diumenje á Barcelona”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1357 (6 de gener de 1905), pàg. 2-6.

(...) Seguiu els balls públics, els cinematògrafs, els teatros, y per tot ne trobareu. Recorregueu tots els punts de concurrència, el Paralelo, el Passeig de Gracia, la Gran vía, la Rambla, els Molls, el Parch de la Ciutadela y veureu per tot serafins d'ayguera disfrutant, casi sempre acompañadas, la festa del diumenje”.

El descans dominical obligatori va influir també en l'augment de l'activitat política entre els treballadors. D'una banda, molts obrers en edat i condicions de votar, que abans no ho podien fer perquè treballaven els diumenges durant tot el temps que estaven oberts els col·legis electorals, ara estaven en disposició de fer-ho. D'altra banda, sense aquesta llei no s'haurien pogut celebrar, per exemple, els mítings que tenien lloc en alguns teatres del Paral·lel els matins de diumenge, als quals també s'al·ludeix en aquest número de *La Esquilla de la Torratxa*, dedicat íntegrament a la incidència de la nova llei en la vida dels barcelonins (Imatge núm. 1).



Imatge núm. 1. Caricatura apareguda a *La Esquilla de la Torratxa*, núm. 1357 (6 de gener de 1905)

La indústria catalana, especialment la tèxtil, que ocupava una gran part dels obrers industrials i de la qual depenia la prosperitat de l'economia, estava formada majoritàriament per empreses petites, amb una organització no gaire racional,

maquinària moltes vegades obsoleta i poc personal qualificat. Això comportava que per poder competir amb els productes, més barats, d'altres països amb una indústria més moderna, s'havia d'exercir un gran control sobre els costos laborals, la qual cosa repercutia directament sobre les condicions de treball dels obrers, especialment dels més humils, que veien com en moments d'expansió econòmica els preus dels aliments bàsics i els impostos sobre el consum pujaven molt més que el seu salari. L'abundància de mà d'obra com a conseqüència de la immigració també contribuïa a rebaixar els sous i a fer més vulnerable el sector més nombrós del proletariat barceloní.

Entre 1900 i 1910, mentre el cost de la vida augmentava, els salaris es mantingueren pràcticament sense variació, amb la qual cosa la situació empitjorà al final de la dècada. Evidentment, hi havia diferències destacades depenent de l'ofici i del grau d'especialització però, tenint en compte el baix nombre d'obriers qualificats, una gran part dels treballadors vivia per sota del llindar mínim de subsistència. El jornal d'un oficial oscil·lava entre les 4 i les 5 pessetes diàries, un peó podia cobrar entre 2 i 2,50 pessetes, i les dones i els nens, a la indústria tèxtil, molt poques vegades passaven de 2,50 pessetes i, fins i tot, podien guanyar menys d'1 pesseta diària. Si a tot això, afegim que les famílies obreres havien de destinar entre 15 i 25 pessetes mensuals de lloguer<sup>16</sup> i que el preu dels aliments bàsics era força elevat (un quilo de pa costava 40 cèntims el 1900, i un de bacallà -ingredient indispensable en la dieta dels obrers-, una pesseta a començament de segle i 1,25 al 1910)<sup>17</sup>, no ens ha d'estranyar que moltes famílies, sobretot les dels peons menys especialitzats, haguessin de recórrer al treball femení i infantil per a poder subsistir.

Fora de la feina, els obrers més humils no disposaven d'habitatges dignes i molts vivien rellogats en pisos sense aigua ni llum, en barriades molt densament poblades i amb unes condicions higièniques pèssimes que afavorien la transmissió de malalties com el tifus o la tuberculosi, la qual assolía a Barcelona un índex molt elevat. La taxa d'analfabetisme que, com hem vist, al 1910 arribava al 42% entre els

---

<sup>16</sup> Joaquín Romero Maura. *“La Rosa de Fuego”. El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg.144-145.

<sup>17</sup> S'estima que el 75% de les despeses familiars es dedicaven a l'alimentació. María José Sirera, *“Obreros de Barcelona entre 1900 y 1910”*, pàg. 29.



barcelonins majors de set anys, sobrepassava el 50% en alguns barris obrers. La manca d'instrucció afectava per igual al treballador vingut de fora de Catalunya que a l'immigrant de l'àmbit rural català. El sistema educatiu públic era totalment insuficient i l'ensenyament privat, controlat majoritàriament per l'Església catòlica, ocupava una posició de privilegi en competència directa amb les escasses escoles laiques, algunes de les quals estaven vinculades a societats obreres. Les subvencions que donava l'Estat a les institucions religioses perquè impartissin ensenyament als pobres es van convertir en una font d'ingressos important per a molts ordes religiosos. Aquest control de l'educació per part d'institucions catòliques -sobretot els jesuïtes- era una qüestió que provocava sovint conflictes i contribuïa a augmentar l'odi de les classes treballadores contra l'Església<sup>18</sup>.

Malgrat les pèssimes condicions de vida de bona part de la població treballadora urbana, tampoc no és del tot cert el tòpic d'un proletariat barceloní anarquista i combatiu difós des de la historiografia del moviment obrer, la qual ha incidit, lògicament, en l'anàlisi dels sectors més organitzats, representatius només d'una part molt petita de l'element obrer barceloní. La manca de treballadors especialitzats impedia el definitiu enlairament de la indústria catalana i no afavoria el sorgiment d'un proletariat amb una clara consciència de classe. Aquest fou un dels motius que donà al moviment obrer barceloní un caràcter individualista i violent, retardant, així, l'aparició d'un sindicalisme modern a Catalunya.

Entre aquesta àmplia base de població treballadora i l'alta burgesia industrial i financera, hi havia una classe mitjana, de recent aparició i cada vegada més important a causa del desenvolupament urbà de la societat, formada pels antics professionals liberals però a la qual s'afegien empleats, dependents de comerç i altres treballadors de "coll dur" que, encara que intentaven imitar en la seva vida social als burgesos, pel seu nivell de vida i la constant inflació dels preus, en molts casos estaven més pròxims als obrers que a la petita burgesia<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Joan Connelly Ullman. *La Semana Trágica. Estudio sobre las causas socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*, pàg. 29-109.

<sup>19</sup> Pere Gabriel, "Transicions i canvi de segle". *Història de la cultura catalana*, pàg. 37-45.

En aquest tombant de segle, es començaven a intuir a Barcelona els canvis que es generalitzarien en la dècada dels anys vint a tota Europa i que Ortega y Gasset sintetitzà en un sol fet: la “*rebelión de las masas*” o el “*advenimiento de las masas al pleno poderío social*”, un fenomen característic del segle XX, el fet més important de la vida pública europea de principi de segle, segons el filòsof madrileny<sup>20</sup>. Les classes baixes -formades no només per obrers industrials sinó també per petits artesans i menestrals-, i els sectors intermedis de la societat, que fins llavors s’havien mantingut allunyats de l’esfera política, es feien més evidents a la ciutat, reclamant uns llocs d’oci adaptats a unes noves necessitats, juntament amb unes vies polítiques per expressar les seves demandes. El desenvolupament del carrer del Paral·lel es produeix precisament en els anys inicials d’aquest procés i la seva obertura l’any 1894 suposà l’aparició d’un espai de diversió destinat a un públic massiu, a aquestes multituds que anaven adquirint presència i que, amb el temps, acabaran constituint una àmplia classe mitjana. Durant les primeres dècades del segle XX assistim a la formació d’aquest *home mitjà* que tant atemorïa l’elit política i intel·lectual, perquè amenaçava l’hegemonia de la minoria cultivada que tradicionalment havia liderat la civilització occidental. En paraules d’Ortega y Gasset, “*ya no hay protagonistas: sólo hay coro*”<sup>21</sup>. L’home-massa, idèntic a qualsevol lloc del món occidental, era per tot arreu, imposant la seva mediocritat en tots els aspectes de l’activitat pública:

*“Lo característico del momento es que el alma vulgar, sabiéndose vulgar, tiene el denuesto de afirmar el derecho de la vulgaridad y lo impone dondequiera. (...) La masa arrolla todo lo diferente, egregio, individual, calificado y selecto. Quien no sea como todo el mundo, quien no piense como todo el mundo corre riesgo de ser eliminado. Y claro está que ese “todo el mundo” no es “todo el mundo” (...) Ahora todo el mundo es sólo la masa”*<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> José Ortega y Gasset. *La rebelión de las masas*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983, pàg. 39. Aquest famós assaig, que aplegava els escrits d’Ortega y Gasset apareguts al prestigiós diari madrileny *El Sol*, es va publicar per primera vegada l’any 1930.

<sup>21</sup> José Ortega y Gasset. *La rebelión de las masas*, pàg. 41.

<sup>22</sup> José Ortega y Gasset. *La rebelión de las masas*, pàg. 44.

### 2.1.2. Un nou panorama polític: catalanisme i lerrouxisme

La voluntat de regeneració, compartida per bona part de la societat catalana, és al darrera del sorgiment dels dos principals moviments que dominaran la política barcelonina de la primera dècada del segle XX: el catalanisme i el republicanisme radical d'Alejandro Lerroux. El 25 d'abril de 1901 es creà la Lliga Regionalista per representar els interessos i les aspiracions polítiques de la burgesia en un primer moment i de bona part de la classe mitjana benestant més endavant. D'altra banda, el sentiment republicà tenia una llarga tradició entre les classes intermèdies barcelonines i gaudia de certa implantació entre els sectors més baixos, encara que el republicanisme tradicional, dividit en diferents tendències, vivia recordant vells episodis del passat, còmodament instal·lat en el sistema vigent i molt allunyat del que eren les reivindicacions reals dels treballadors<sup>23</sup>.

La victòria de les candidatures regionalista i republicana en les eleccions generals i municipals de 1901 suposà la superació definitiva del sistema dinàstic i la derrota del caciquisme -almenys de manera oficial- a la capital catalana. El 19 de maig es van celebrar eleccions generals i van sortir elegits quatre diputats regionalistes per Barcelona (Albert Rusiñol, Bartomeu Robert, Lluís Domènech i Muntaner i Sebastià Torres), dos republicans (Francesc Pi i Margall i Alejandro Lerroux) i només un diputat monàrquic (Pere G. Maristany). En les eleccions municipals del 10 de novembre, la coalició republicana va obtenir onze regidors, igual que els regionalistes, i les candidatures dinàstiques, només quatre. La pèrdua de poder dels partits dinàstics davant les dues noves opcions polítiques es confirmà en les tres eleccions celebrades l'any 1903 (generals, provincials i municipals), en les quals van sortir elegits, en total, vint-i-nou representants republicans, onze regionalistes i cap dinàstic<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Joaquín Romero Maura. "La Rosa de Fuego". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg.62-110.

<sup>24</sup> Borja de Riquer i Permanyer, "Los límites de la modernización política. El caso de Barcelona, 1890-1923", dins José Luis García Delgado (ed.). *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*. Madrid: Siglo XXI, 1992, pàg. 41-42. Vegeu també: Manel Risques (dir.). *Història de Catalunya Contemporània*, pàg. 201, i Joaquín Romero Maura. "La Rosa de Fuego". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg. 121-128 i 186.

El catalanisme disputava al republicanisme el seu liderat entre les classes mitjanes urbanes i l'única possibilitat que tenien el republicans de fer front a aquesta nova força política, perfectament organitzada, era tractar d'atraure el proletariat barceloní. El 1901 va ser l'any de l'arribada a Barcelona -com a candidat a diputat per una coalició republicana- d'Alejandro Lerroux, personatge controvertit que va revolucionar el panorama polític de la ciutat i va dotar el republicanisme barceloní d'un dinamisme que mai no havia tingut. El lerrouxisme està considerat el primer moviment polític de masses de l'Estat espanyol i Lerroux el primer líder *mediàtic* de la política espanyola<sup>25</sup>. El seu populisme connectà ràpidament amb sectors proletaris desenganyats tant de l'anarquisme com del republicanisme, aconseguint mobilitzar les classes populars barcelonines d'una manera inèdita fins aquell moment.

Lerroux va saber aprofitar el sentiment revolucionari, anticlerical i anarquitzant de molts obrers catalans, en un moment en què l'anarquisme, el corrent que a finals del XIX tenia el monopoli de la mobilització obrera, estava pràcticament desfet després de la repressió que va seguir a l'onada d'atemptats dels anys noranta. L'inici del seu prestigi en els ambients populars de Barcelona es devia a la seva campanya en la premsa madrilenya denunciant les tortures practicades als inculpats del procés de Montjuïc i demanant la seva revisió. A aquesta campanya de denúncies de la brutalitat utilitzada en la lluita contra l'anarquisme es van unir més tard les proclames contra l'Església i els ordes religiosos, explotant l'anticlericalisme de les classes baixes barcelonines.

El lerrouxisme va proporcionar als obrers barcelonins la primera possibilitat de participar activament en la lluita electoral, amb la creació d'una àmplia xarxa de centres distribuïts per tots els barris que, a l'entorn de la *Fraternidad Republicana* primer i de la *Casa del Pueblo* a partir de 1906, oferien serveis assistencials i lúdics (escola, cooperativa de consum, biblioteca, dispensari mèdic, teatre, cafè, perruqueria, etc.) i constituïen nous espais de sociabilitat popular. Els centres lerrouxistes eren hereus de la llarga tradició associativa a Catalunya durant el segle XIX però

---

<sup>25</sup> Vegeu, per exemple, Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*. Barcelona: Curial, 1986, i José Álvarez Junco. *El Emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*. Madrid: Alianza, 1990. També Joaquín Romero Maura. "La Rosa de Fuego". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg. 270-353.

esdevenien, a més, un instrument bàsic per captar adeptes, crear fidelitats incondicionals i desenvolupar noves formes d'organització de la militància política. A través d'aquests locals i de la innovació que van suposar les figures dels interventors i els apoderats, Lerroux va aconseguir implicar en el procés electoral a unes masses tradicionalment abstencionistes a causa de la influència de l'anarquisme, de la repressió i de la desconfiança en un sistema dominat pel caciquisme. Com ha destacat encertadament Borja de Riquer, l'apatia política d'amplis sectors de la societat barcelonina de finals del XIX era relativa, ja que el fet de votar no era l'única forma de participació dels ciutadans en la vida pública. L'escassa participació electoral -sempre per sota del 40%- contrastava amb una intensa activitat desenvolupada a través de vies informals (premsa, associacions, mobilitzacions, etc.) que proporcionaven a l'escena política barcelonina un dinamisme que és impossible d'apreciar si només s'estudien els processos electorals<sup>26</sup>.

L'èxit de Lerroux es basava en el culte a la seva personalitat, en la retòrica, expressada bàsicament en articles periodístics i discursos, i en una posada en escena molt estudiada. El seu llenguatge directe, efectista i poc refinat apel·lava a uns valors culturals molt arrelats als sectors populars, a una "subcultura de fulletó" -en paraules de Culla- que identificava la maldat amb el poderós i la innocència amb el pobre, i on la virtut sempre triomfava sobre el vici<sup>27</sup>. Va saber crear una imatge de si mateix que recollia el que els obrers esperaven d'un líder polític: lluitador, idealista, valent, desafiant, sempre disposat a emprendre la revolució... Per citar només un exemple, l'any 1901, essent ja diputat, s'adreçava als assistents a una manifestació no autoritzada amb les següents paraules:

*"No es el momento de improvisar discursos, sino de levantar barricadas. No hacen falta argumentos, sino fusiles. No hacen falta palabras, sino balas. Disolvéos, y que cada cual obre según le dicte su conciencia. ¡Viva la República! ¡Viva la Revolución!"*<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Borja de Riquer, "Los límites de la modernización política. El caso de Barcelona, 1890-1923", pàg. 19-27.

<sup>27</sup> Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, pàg. 79.

<sup>28</sup> *Progreso* (Madrid), 3 d'octubre de 1901. Citat a José Álvarez Junco. *El Emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, pàg. 238-239.

La llegenda entorn al valor temerari de Lerroux s'escenificava contínuament en tots els actes multitudinaris que caracteritzaven el lerrouxisme, sobretot als mítings i a les famoses *meriendas fraternales* o *democráticas*, que arribaven a aplegar entre 45.000 i 60.000 persones a la muntanya del Coll<sup>29</sup>. Aquestes celebracions massives sense precedents, en teatres, a l'aire lliure, en centres, fraternitats o ateneus, àmpliament divulgades per la premsa afi<sup>30</sup>, oferien l'oportunitat als fidels -que per primera vegada acudien a un acte d'aquesta mena amb la seva família- de confraternitzar amb els seus líders i correligionaris, i contribuïen a reforçar un sentiment de complicitat, de pertinença a una comunitat, i d'afirmació d'un nou col·lectiu social, que se sentia protegit per una organització poderosa i, alhora, mostrava la seva força per intimidar i impressionar els rivals<sup>31</sup>.

La frenètica activitat propagandística desplegada pel lerrouxisme suposà una autèntica revolució en la política catalana. La figura de Lerroux va generar una devoció, quasi religiosa, per part dels seus partidaris i un odi -tant o més visceral- entre els seus adversaris, per als quals era la representació del mal i la causa de tots els conflictes socials, per la seva influència nefasta sobre les masses<sup>32</sup>. A la premsa catalanista era objecte de continúes caricatures, amb una insistència gairebé malaltissa. L'apel·latiu despectiu d'*Emperador del Paralelo* amb el qual el van batejar, és prou significatiu de la connexió que els conservadors establien entre el lerrouxisme i un nou espai de lleure massiu com era el Paral·lel. El culte a la seva personalitat va arribar a uns extrems mai vistos i fins i tot avui resulten sorprenents:

<sup>29</sup> Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, pàg. 65-67. La primera *merienda* fou convocada per Lerroux l'any 1903.

<sup>30</sup> En un primer moment, el diari *La Publicidad* i els setmanaris *La Campana de Gràcia* i *La Esquilla de la Torratxa*. Més endavant, després de la creació de la Solidaritat Catalana i l'escissió entre els republicans el 1906, el principal òrgan lerrouxista serà el diari *El Progreso*, impulsat pel mateix Lerroux.

<sup>31</sup> José Álvarez Junco. *El Emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, pàg. 390-397. Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, pàg. 114-116.

<sup>32</sup> Álvarez Junco analitza el caràcter messiànic del líder populista, la sacralització de la seva persona i el transcendentalisme del seu discurs i troba interessants connexions amb determinats valors cristians. *El Emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, pàg. 252-263. Aquest aspecte tampoc passava desapercebut als adversaris polítics de Lerroux, com els col·laboradors del setmanari catalanista *¡Cu-cut!*, per als qui "*A las romerías laicas al Coll, a las pelegrinaciones laicas a Roma, als himnes laichs ab altars de ideas y ostias sacrosantas y repúblicas que son Dios, y a las profesions laicas organissades ab motiu dels bateigs laichs d'infelissas criaturas, hi han afegit ara de tot just el cepillo petitorio de la Fraternidad y la invenció dels profetas, els evangelistas y els apóstols*". *¡Cu-cut!*, núm. 148 (27 d'octubre de 1904), pàg. 701.

va posar de moda una determinada manera de portar el barret, el seu nom era utilitzat com a reclam publicitari per a diversos productes com paper de fumar, rom, vermut o xampany i el seu retrat era sortejat entre els assistents als actes que tenien lloc a les societats lerrouxistes<sup>33</sup>.



Imatge núm. 2. Anunci publicat a *El Progreso ilustrado*, núm. 58 (6 de novembre de 1910)

Així, per exemple, a les planes d'*El Progreso* es poden trobar anuncis com el reproduït en aquesta pàgina o com els següents: “*Ron Lerroux. Exquisito licor. Correligionarios, no pidáis otro*”<sup>34</sup>, “*Vermouth Lerroux. ¡Radicales, no bebais otro! Estimula el apetito, redobla la energía. Fabricante: Juan Jauma-Reus*”<sup>35</sup>, “*Radicales, comprad y pedid sombreros forma Lerroux á casa de Antonio Mesado. Riera Baja, 2. Precios excepcionales para las próximas fiestas*”<sup>36</sup>.

La irrupció d'aquests dos moviments polítics i l'acceleració del procés d'urbanització i modernització de la societat catalana, principalment barcelonina, es degué, en bona part, al creixement de nous sectors professionals intermedis i a l'emergència d'una població obrera que es feia més visible i accedia a espais que fins llavors li havien estat negats, com la política, la cultura o el lleure. No oblidem que la llei de sufragi universal que permetia votar a tots els homes adults majors de 25 anys estava vigent només des de 1890 i que, d'altra banda, les llargues jornades de treball reduïen considerablement el temps que els obrers destinaven a l'oci. Com he apuntat abans, l'entrada en vigor de la llei del descans dominical l'11 de setembre de 1904, malgrat els continus i reiterats incompliments, va afavorir l'accés d'àmplies capes de

<sup>33</sup> *El Progreso*, 26 de setembre de 1907: Durant un festival organitzat a la *Casa del Pueblo* en commemoració de l'aniversari de la “Gloriosa Revolución de Septiembre” s'inclouïa, entre la representació de la sarsuela *Ruido de campanas* i una sessió de cinema, un sorteig de cinc regals, el primer dels quals era “*un precioso cuadro con fotografía del señor Lerroux*”.

<sup>34</sup> Per exemple, *El Progreso*, 11 de juliol de 1909, pàg. 3.

<sup>35</sup> *El Progreso*, 26 de juliol de 1909, pàg. 3.

<sup>36</sup> *El Progreso*, 13 de desembre de 1909, pàg. 3.

la població a les modernes formes de diversió que la incipient societat de consum posava al seu abast. La transformació del catalanisme vuitcentista en un nacionalisme modern, actiu i militant, a partir del 1898, va ser possible gràcies a la incorporació de joves professionals liberals de classe mitjana i de treballadors de coll dur (oficinistes, dependents de comerç, petits funcionaris, mestres d'escola, etc.). La participació cada vegada més activa d'aquests grups va ser també la causant de l'expansió del mercat cultural, amb la proliferació de publicacions i col·leccions literàries de preu moderat que, com la "Biblioteca Joventut" o "La Biblioteca Popular de *L'Avenç*" van esdevenir, a començament de segle, el vehicle del modernisme literari català<sup>37</sup>.

Fou també sobre la base d'aquesta nova generació de joves catalanistes que el Noucentisme va engegar, a partir de 1906, la seva política de modernització de la vida institucional i administrativa catalana. El catalanisme assumí com a propis els postulats del Modernisme, identificant-se amb aquest moviment artístic i literari renovador, adoptant les seves formes externes i presentant-se així com l'opció política moderna i regeneradora de la societat catalana. El nacionalisme era la ideologia del segle XX i els catalanistes es definien a si mateixos com els autèntics progressistes, enfront d'altres moviments, especialment el republicanisme, que representaven, segons ells, el passat, les formes polítiques del segle XIX. Efectivament, com ha expressat Joan-Lluís Marfany, "*els republicans, que no parlaven mai de tradició, si no era per condemnar-la en nom del progrés, perpetuaven una cultura forjada, en l'essencial, en els anys centrals del segle passat (...) Els catalanistes, en canvi, que sí que invocaven, a tort i a dret, la tradició, s'estaven creant en aquest tombant de segle una cultura nova i també usaven aquesta novetat com a característica distingidora*"<sup>38</sup>. Al mateix temps, els seus principals enemics, els llerrouxistes, identificaven els catalanistes com a conservadors, clericals i reaccionaris, pel seu origen burgès, a la vegada que els caracteritzaven com a cursis i amanerats pel seu afany intel·lectualista i el seu gust per tot el que era modern i estranger.

<sup>37</sup> Joan-Lluís Marfany, "Burgèsia, modernització cultural, catalanisme". *Història de la cultura catalana*, vol. VI, pàg. 30-31.

<sup>38</sup> Joan-Lluís Marfany, "Catalanistes i llerrouxistes", *Recerques*, núm. 29 (1994), pàg. 48. Per a un estudi detallat de l'origen d'aquesta nova cultura catalanista, vegeu el llibre del mateix autor, *La cultura del catalanisme*, Barcelona: Empúries, 1995.



L'enfrontament entre catalanistes i lerrouxistes es va fer més violent a partir del 25 de novembre de 1905, quan un grup d'oficials va assaltar la redacció de la revista satírica catalanista *Cu-cut!*, protestant així per la publicació d'un acudit que suposadament es mofava de l'exèrcit. També va ser atacada la redacció de *La Veu de Catalunya*, principal òrgan periodístic del catalanisme. Aquests fets, i la consegüent legislació -l'anomenada llei de jurisdiccions, dictada pel govern, que enduria les penes pels delictes d'ofenses contra la pàtria i l'exèrcit, els quals passaven a estar sota la jurisdicció dels tribunals militars-, van provocar la constitució del moviment de Solidaritat Catalana el mes de maig de 1906, al qual es van adherir gairebé tots els partits polítics catalans (republicans, regionalistes i carlins) excepte els partidaris de Lerroux, aconseguint mobilitzar, durant un cert temps, la majoria de la classe mitjana urbana. La creació de la Solidaritat i l'èxit electoral obtingut a Barcelona el 1907, va generar un ambient de confrontació que posava de manifest les grans tensions existents a la societat barcelonina del canvi de segle.

Les eleccions provincials del 10 març de 1907, celebrades quan ja s'havia consumat l'escissió entre republicans solidaris i antisolidaris, van registrar una participació sense precedents, el 50%, i van suposar una victòria aclaparadora de la Solidaritat i una derrota total del lerrouxisme<sup>39</sup>. A les legislatives del 21 d'abril, a Barcelona tornà a guanyar la Solidaritat amb uns 50.000 vots contra 22.000<sup>40</sup>. L'any 1909 la Solidaritat, dominada ja pels elements més dretans, estava definitivament escindida entre dretes (Lliga i carlins) i esquerres (la coalició republicana Esquerra Catalana). A les eleccions locals del 2 de maig, els radicals lerrouxistes es consolidaren com el partit dominant a la ciutat amb setze regidors, seguits d'Esquerra Catalana amb vuit i la Lliga Regionalista amb quatre<sup>41</sup>. A les municipals del 12 de desembre, les primeres després de la Setmana Tràgica, els radicals van mantenir la seva hegemonia amb catorze regidors, per sis de l'Esquerra i cinc de la Lliga<sup>42</sup>.

---

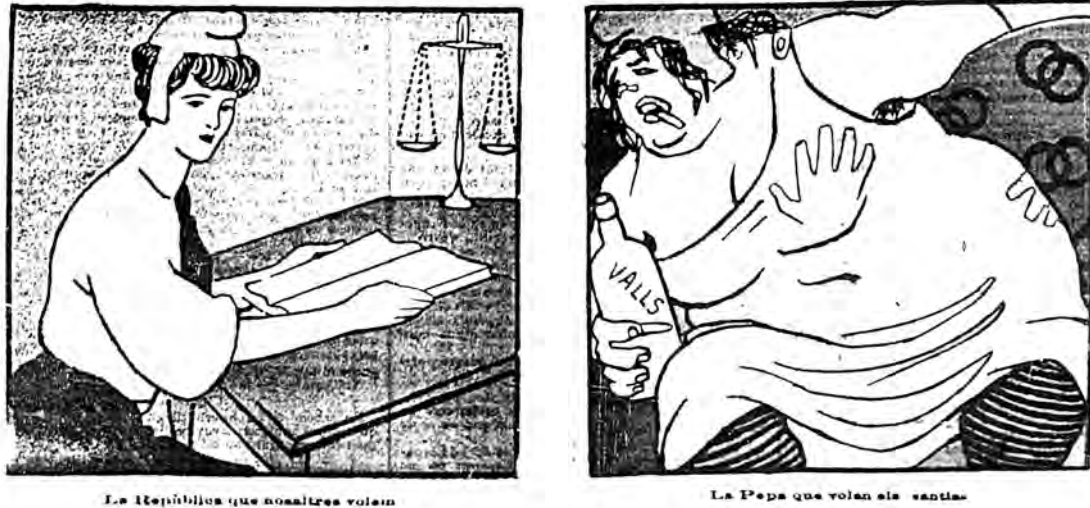
<sup>39</sup> Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, pàg. 171-174.

<sup>40</sup> Joaquín Romero Maura. "La Rosa de Fuego". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg.399.

<sup>41</sup> Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, pàg. 200-202.

<sup>42</sup> Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, pàg. 225.

La contraposició ideològica i cultural entre els dos moviments queda il·lustrada de manera molt gràfica en la següent imatge, publicada a *Marramau!...*, setmanari satíric de vida efímera i escassa significació, representant de la joventut nacionalista més exaltada:



Imatge núm. 3. Fragment d'una vinyeta publicada a la revista *Marramau!...*, núm. 7 (25 de novembre de 1906).

La idea de república que defensaven els solidaris (en la qual regnava l'educació, la cultura, la justícia, l'ordre...), reproduïa les virtuts de la classe mitjana, un sector que anava adquirint una presència creixent dins el catalanisme. A l'altra banda, es contraposaven clarament els valors culturals de les classes populars, hereves d'unes tradicions del republicanisme federal català que, segons Josep Carner, es composaven “*de la Font del Gat, en Serafi Pitarra, el clavell a l'orella y el cigaló a la mà, el renech, el gargall, les fontades besties, els coros de Clavé, La Paula y les mitjes...*”<sup>43</sup>. La *Pepa* que volien els antisolidaris era “*la democràcia de la fiera. Una trista democràcia de barraques de Pekin, d'espectacles de Paralelo (...) y pan y toros (...) Aquesta es la fiera, lo més baix dels baixos fondos socials, lo més impur del llot, lo més depravat de la miseria humana (...)*”<sup>44</sup>.

Aquesta cita al·ludeix a la barriada marítima de Pequín, dins el terme municipal de Sant Martí de Provençals, la qual devia el seu nom al fet d'haver estat

<sup>43</sup> Joseph Carner, “Converses de n'Olager Recó”, *Catalunya*, núm. 43 (15 d'abril de 1905), pàg.5. Citat a Joan-Lluís Marfany, “Catalanistes i lerrouxistes”, pàg. 52.

<sup>44</sup> “A la que salta”. *Marramau!...*, núm. 8 (2 de desembre de 1906), pàg. 3.

fundada per immigrants xinesos vinguts de Filipines, però que llavors estava habitada per catalans i immigrants d'altres províncies espanyoles que vivien de la pesca o els robatoris<sup>45</sup>. Era un ambient miserable que afavoria tota mena de delictes i que els redactors de la revista catalanista posaven a la mateixa alçada del Paral·lel, un indret acusat d'immoralitat pel tipus d'espectacles que oferia, considerats barroers i pornogràfics, però, sobretot, per la mena de públic que el freqüentava, majoritàriament popular.

L'època de la Solidaritat suposà una radicalització de l'ambient polític, escindit entre solidaris i antisolidaris. Els atacs a la premsa eren constants i d'una violència verbal que assolía un nivell de procacitat i grolleria sorprenent, sobretot en la premsa lerrouxista<sup>46</sup>. En alguns casos fins i tot es van produir agressions físiques, especialment per part de grups d'acció com *los jóvenes bárbaros*, constituïts pels sectors joves i més extremistes del lerrouxisme<sup>47</sup>. El catalanisme conservador difongué una imatge del simpatitzant lerrouxista analfabet, borratxo i castellanoparlant, que s'accentuà durant aquest període, quan el moviment republicà radical -davant l'amenaça electoral que suposava la Lliga- reduí les al·lusions a la revolució i a la república i intensificà el seu nacionalisme espanyol, per tal de captar votants no radicals, que mai s'haurien adherit al primer lerrouxisme com, per exemple, els funcionaris de l'Estat, els militars o els conservadors i els liberals monàrquics, tots ells units pel sentiment antisolidari<sup>48</sup>. Cal recordar que, en contra de la imatge promoguda pel catalanisme, la gran majoria dels seguidors de Lerroux eren catalans i s'expressaven en català, perquè la major part dels obrers de Barcelona eren nascuts a Catalunya. Era, per tant, un espanyolisme determinat per la conjuntura electoral del moment, que es va anar atenuant -mai desapareixent- després de les derrotes electorals de 1907 i el posterior període d'aïllament del lerrouxisme.

<sup>45</sup> Joaquín Romero Maura. "La Rosa de Fuego". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg.138-139.

<sup>46</sup> Apart del diari *El Progreso*, destacaven els setmanaris *El Descamisado*, *La Rebeldía* o *La Kábila*. Pel bàndol catalanista, *La Tralla* o *¡Cu-cut!*.

<sup>47</sup> Aquests grups van ser els incitadors, per exemple, de l'atemptat a Hostrafancs contra els líders de la Solidaritat, el 18 d'abril de 1907, tres dies abans de les eleccions legislatives, i on va resultar ferit Francesc Cambó. Vegeu Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, pàg. 171-174. També se'ls relacionava amb l'atac que va patir el 17 de gener de 1907 la redacció de *La Tralla* amb motiu de la publicació de l'article "¡Era castellana!", considerat una ofensa contra les dones *castellanes*.

<sup>48</sup> Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, pàg. 157-161.

Els solidaris també contribuïren a enrair l'ambient reduint el debat polític a una lluita entre catalans i anticatalans, la qual cosa els servia per fer oblidar altres diferències -bàsicament de classe i condició social- molt més reals. Al mateix article de *Marramau!*... citat anteriorment es poden llegir joies com la següent: “*Qui no li agradi viure a Catalunya que marxi, donchs al cap y a la fi la inmensa majoria de aquesta genteta son forasters que han vingut a distreure la gana y escampar sos odis*”. Fins aquí el tòpic dels lerroxistes com a gent vinguda de fora, que arriba a la rica Catalunya fugint de la misèria, però encara van més enllà i afirmen que “*els hem de considerar a l'altura dels que reventen pisos, dels que distreuen relloges, roben metxeros y pica portes, dels que trenquen els vidres dels fanals, tiren pedres als trens y viuen a costa de les infelisses dones que la societat les ha llensades al vici, com a apaches maléfichs, y per tant ens hem de constituhir com a sometent, pera castigar an aquestes fieres improvisades aplicantlos aquell cástich tant bonich conegut per justicia catalana (...) implantém si es precís la lley de Linchs*”. Això sí, de manera civilitzada i racional, “*no ab exaltació, sino ab crudelitat refinada pera escarment de propis y estranys*”<sup>49</sup>. En el fons, darrera tots aquests prejudicis s'amagava un enfrontament entre classes socials, una incomprensió mútua que reflectia, per part dels sectors populars, el rebuig d'unes formes de vida de les quals ells quedaven exclosos, i per part de les capes dominants, el menyspreu d'unes tradicions culturals de procedència plebea, necessàriament vulgars. En definitiva, un conflicte entre alta i baixa cultura que esdevindrà el fil conductor de tot aquest treball.

Els quinze anys que s'estenen entre 1895 i 1910 són un període convuls. Si la darrera dècada del segle XIX va estar marcada pels atemptats anarquistes i per una repressió brutal i indiscriminada contra les organitzacions obreres i els seus líders, els primers anys del XX es van caracteritzar per una constant conflictivitat social que es va fer evident, per exemple, durant les vagues parcials de 1901 i en la general de 1902, en les quals els obrers demanaven millores en les seves condicions de treball. De 1902 a 1908 l'explosió de bombes de major o menor importància es convertí en un fenomen habitual que creà la imatge, entre les classes més benestants, de ciutat sense llei. Entre els atemptats que van tenir més repercussió a la premsa destaquen la

---

<sup>49</sup> “A la que salta”, *Marramau!*..., núm. 8 (2 de desembre de 1906), pàg. 3.

bomba que esclatà al carrer de Ferran el 17 de novembre de 1904, provocant divuit víctimes i, almenys, tres morts, o la que el 3 de setembre de 1905 va matar dues persones a la Rambla de les Flors, deixant varis ferits greus.

L'any 1907, malgrat l'arribada a la ciutat de Charles John Arrow, detectiu anglès contractat per la Diputació i l'Ajuntament de Barcelona per fer-se càrrec d'un cos especial de policia destinada a investigar els delictes de terrorisme, van explotar molts artefactes sense gaires conseqüències, fins que el 31 de desembre una bomba col·locada al número 40 del carrer de Sant Pau causà la mort a vàries persones. El 27 de juny de 1908 hi va haver un mort com a resultat d'una altra explosió en un urinari de la Rambla de les Flors. La figura de Mr. Arrow, la permanència del qual a la ciutat va coincidir amb l'inici de l'èxit de les novel·les i les obres teatrals protagonitzades per detectius, va ser objecte constant de sàtires a la premsa, especialment quan va haver de finalitzar la seva missió davant la impossibilitat d'acabar amb les explosions.

El juliol de 1907 s'inicià el procés contra Joan Rull, exsabater amb relacions amb l'anarquisme i exconfident del governador civil, acusat de ser el cap d'una banda de terroristes responsable dels atemptats del període 1906-1907. El judici va aixecar molta expectació i va concloure amb la condemna a mort de Rull, la seva mare i el seu germà, a més d'uns quants anys de presó per a la resta de processats. Finalment només fou executat Rull, el 8 d'agost, mentre les altres condemnes a mort van ser commutades per les de cadena perpètua. La sentència es va emetre sense gaires proves, amb la intenció de tranquil·litzar la població i donar una imatge de fermesa per part d'unes autoritats desorientades i atemorides. El fet és que després de l'execució de Rull les explosions disminuïren, tot i que es produí una petita revifalla cap a 1910<sup>50</sup>.

La responsabilitat d'aquestes explosions s'atribuïa als anarquistes, tot i que aquests ho negaven i les investigacions de Mr. Arrow -qui va publicar el 1910 les

---

<sup>50</sup> Podeu consultar el llibre d'Enric Jardí *La ciutat de les bombes (El terrorisme anarquista a Barcelona)*. Barcelona: Rafael Dalmau, editor, 1964. Vegeu també Antoni Dalmau i Ribalta. *El cas Rull. Viure del terror a la Ciutat de les Bombes (1901-1908)*. Barcelona: Columna, 2008.

seves memòries en un diari londinenc- el van portar a concloure que la majoria de les bombes que esclataren a Barcelona en aquells anys no tenien un origen anarquista, ja que els llocs triats per col·locar-les eren bàsicament barris pobres i el seu objectiu no era visible per a tothom, com solia ser habitual als atemptats anarquistes.

En qualsevol cas, la por de les autoritats davant la possibilitat de revoltes obreres era sempre present. Barcelona era la província espanyola amb més presència militar, passava llargues temporades sota l'estat d'excepció i al més petit índex d'alteració de l'ordre públic, l'exèrcit sortia al carrer i es suprimien les garanties constitucionals i la llibertat de premsa. Aquests períodes podien arribar a durar mesos i, fins i tot, anys. Així, per exemple, després de la bomba que esclatà durant la processó del Corpus de l'any 1896 al seu pas pel carrer dels Canvis Nous la suspensió de garanties va durar del 8 de juny de 1896 fins al 17 de desembre de 1897<sup>51</sup>. Amb motiu de la vaga de contribuents de 1899 en contra de la reforma fiscal (el conegut com a "tancament de caixes", que es va perllongar gairebé quatre mesos i en el qual van participar més de 7.000 comerciants), l'estat de guerra es mantingué durant disset mesos, des de l'octubre de 1899 fins al març de 1901<sup>52</sup>. El 30 de novembre de 1905, després de l'atac al *¡Cu-cut!* i *La Veu de Catalunya*, es van suspendre les garanties a tota la província fins al mes d'abril de 1906 i arran de l'explosió de la bomba al carrer de Sant Pau, el 31 de desembre de 1907, l'estat d'excepció va durar sis mesos a les províncies de Barcelona i Girona.

El temor es va veure justificat els darrers dies de juliol de 1909, amb els esdeveniments de la Setmana Tràgica, durant els quals sortiren a la superfície sentiments que, com l'antimilitarisme i l'anticlericalisme, formaven part de l'inconscient col·lectiu d'amplis sectors populars.

La revolta començà com una protesta pacífica contra l'enviament de soldats reservistes al Marroc (sobretot obrers casats i amb fills que no havien pogut pagar la quota establerta). Aquesta manifestació antimilitarista, que unia a classes socials

---

<sup>51</sup> Pere Gabriel, "Transicions i canvi de segle", pàg. 42.

<sup>52</sup> Borja de Riquer, "Los límites de la modernización política. El caso de Barcelona, 1890-1923", pàg. 39.

diverses, derivà cap a l'incendi d'edificis religiosos per part dels elements més radicals. Els obrers atacaven l'Església com a òrgan de poder i símbol d'una estructura social que els exclouïa. Les relacions privilegiades del clergat amb el gran capital, el seu control del sistema educatiu i les suposades tortures practicades als convents de clausura (llegenda alimentada per algunes obres teatrals d'èxit), eren arguments força arrelats entre les classes baixes, esgrimits habitualment pels dirigents i la premsa republicana i explotats abastament pels oradors lerrouxistes. Les campanyes anticlericals a la premsa obrera i republicana eren constants i, a voltes, extremadament bel·ligerants. No s'insistia tant en les qüestions polítiques i econòmiques de fons sinó en aspectes més secundaris, morals i culturals, molt presents a l'imaginari popular, com les exhibicions de riquesa, els abusos de poder i, molt especialment, els escàndols sexuals protagonitzats per sacerdots. Igualment, el teatre es feia ressò d'aquesta vessant més espectacular en obres com *Misterios de un convento*, *La monja enterrada en vida* o *La Inquisición y sus martirios*.

S'ha debatut molt sobre el paper dels dirigents lerrouxistes durant la Setmana Tràgica, especialment com a incitadors de la crema d'esglésies i convents. La tesi més difosa és la de Joan Connelly Ullman, segons la qual el gir anticlerical de la revolta fou dirigit pels lerrouxistes, “*exclusivamente para disipar un movimiento potencialmente revolucionario*”<sup>53</sup>. En contra d'aquesta interpretació d'una insurrecció organitzada, destinada a distreure l'atenció de l'objectiu principal que era la revolució, Culla prefereix parlar d'una “*explosió espontània de rancors acumulats al llarg de dècades per les classes dominades contra l'Església Catòlica*”<sup>54</sup>.

José Álvarez Junco discrepa d'aquestes dues hipòtesis i considera que ni l'actuació d'uns líders polítics ni l'existència d'unes raons objectives de descontentament són suficients per explicar una explosió anticlerical com la de la Setmana Tràgica. S'han de valorar altres factors, com la tradició política del republicanisme i les noves formes d'enquadrar i mobilitzar les masses per part del lerrouxisme. L'oratòria populista de Lerroux, la incitació a l'acció que se'n derivava

<sup>53</sup> Joan Connelly Ullman. *La Semana Trágica. Estudio sobre las causas socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*, pàg. 584. Aquest llibre és l'estudi més exhaustiu sobre l'anticlericalisme i els successos de la Setmana Tràgica.

<sup>54</sup> Joan B. Culla. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*, pàg. 212.

-en el fons, purament retòrica- i la utilització d'un vell recurs com era l'anticlericalisme -comú a republicans, socialistes i anarquistes-, van contribuir a identificar l'Església amb l'enemic que reafirmava els obrers barcelonins com a grup i justificava la seva lluita. Continuant amb la seva interpretació en clau religiosa dels rituals i la mitologia del populisme lerrouxista, l'Església era, segons Álvarez Junco, *“la encarnación de la Reacción, antagonista de ese Progreso científico que se supone va a resolver los problemas sociales de la humanidad (...), el obstáculo principal que debe remontar el Pueblo/Mesías en su sublime misión redentora (...) La religión era el veneno aletargador que hacía imposible la modernización del país (...) Dramática situación que el Pueblo/Redentor no va a tolerar (...) El pueblo era el Cordero Inocente (...) era justamente el que las sufría [les conseqüències del Desastre] (...) Es el “nuevo Cristo” (...) El pueblo, un día, despertará y desatará sus iras sobre los malvados”*<sup>55</sup>. Així, els atacs contra les propietats de l'Església ho eren en realitat contra les idees que aquesta institució transmetia, sobretot mitjançant el monopoli de l'ensenyament de les classes mitjanes i de la burgesia.

Si l'actuació dels líders radicals durant el conflicte ha estat objecte de controvèrsia, el que està totalment acceptat és la participació, més o menys activa, dels seguidors lerrouxistes, els quals, més enllà de proclames polítiques i estratègies premeditades, obraren moguts per sentiments imprecisos, no massa diferents dels que havien provocat anteriors insurreccions durant el segle XIX. Perquè, com assenyala el mateix Álvarez Junco, la modernitat dels mètodes utilitzats pel populisme republicà (la mobilització i la participació electoral de les masses populars) contrastava, en canvi, amb el seu llenguatge agitador, enormement primitiu<sup>56</sup>. En un dels seus articles més cèlebres, exemple clàssic de la seva retòrica agressiva, Lerroux excitava els seus seguidors a lluitar per la revolució i contra la decadent civilització burgesa amb una apel·lació a la violència purificadora, que ha estat considerada sovint com una incitació directa a la crema de convents durant la Setmana Tràgica:

*“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 de las*

<sup>55</sup> José Álvarez Junco. *El Emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, pàg. 401-414.

<sup>56</sup> José Álvarez Junco. *El Emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, pàg. 456-467.



*novicias y elevadlas a la categoría de madres para virilizar la especie, penetrad en los registros de la 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 ante sus jueces despiertos (...) No os detengáis ni ante los sepulcros ni ante los altares. No hay nada sagrado en la tierra (...)*<sup>57</sup>.

Aquest article, publicat gairebé tres anys abans dels successos de juliol de 1909, va exercir una enorme influència entre els grups de seguidors lerrouxistes més exaltats, els quals van arribar a adoptar el nom de *jóvenes bárbaros* però, malgrat les evidents connexions del discurs amb els fets, segons Álvarez Junco, no s'hi ha d'establir una relació directa, ja que es tractava d'una proclama recurrent en la mitologia republicana, perfectament assumida per les multituds.

L'actitud ambivalent dels caps lerrouxistes -en el primer moment de la repressió defugint tota responsabilitat i, un cop passat el perill, reivindicant la seva intervenció- els hi va permetre presentar-se a les eleccions municipals de desembre -en les quals resultaren vencedors- com a l'únic grup polític capaç de recollir les aspiracions dels obrers que havien participat en els aldarulls, tant de la minoria que va provocar els incendis com dels que, amb la seva passivitat, ho van autoritzar. El resultat de les eleccions deixà ben clar que ni els anarquistes ni els socialistes -impulsors de la vaga general que seguí a la protesta antibèl·lica- representaven en aquests anys al proletariat barceloní. Com reconeix Romero Maura, "*el votante radical estaba cerca, muy cerca del obrero que no votaba (...) quien quemó conventos pero no se cuidó de levantar barricadas republicanas, quien sólo fraternizó con la tropa y gritó contra la guerra, quien declaró la República en su calle y el obrero que quedó en su casa, coincidían casi todos en un modo de ver las cosas cuya plasmación política era el lerrouxismo*"<sup>58</sup>.

Però, independentment de les motivacions ideològiques, emocionals o mitològiques, els fets de la Setmana Tràgica van deixar al descobert la violència

<sup>57</sup> *La Rebeldía*, 12 de setembre de 1906. Citat a José Álvarez Junco. *El Emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*, pàg. 201.

<sup>58</sup> Joaquín Romero Maura. "*La Rosa de Fuego*". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg. 541-542.

latent a la ciutat durant tota aquesta primera dècada del segle XX, com a resultat de les grans desigualtats socials i la situació de misèria en què vivia gran part de la població. Les classes dominants van prendre consciència del perill real que suposaven aquestes masses urbanes i van obrar en conseqüència, reprimint, clausurant centres i escoles, suspent diaris, perseguint dirigents, militants i simpatitzants radicals i anarquistes i afusellant -sense gaires proves- al considerat instigador intel·lectual dels fets, Francesc Ferrer i Guàrdia, propagador de l'educació racionalista i director de l'*Escuela Moderna* i de l'editorial del mateix títol, especialitzada en obres anarquistes i racionalistes<sup>59</sup>.

A partir de 1910 -coincidint amb el límit cronològic d'aquest treball- acaba l'etapa més arrauxada del lerroxisme i comença la lenta davallada del partit radical a Barcelona, fins que el 1915 perd definitivament el control de l'Ajuntament, a favor de la Lliga. Durant la segona dècada del segle Lerroux orienta la seva política -cada vegada més moderada i conservadora- cap a Madrid, mentre molts obrers barcelonins troben en el sindicalisme anarquista noves vies per expressar el seu malestar.

El creixement urbanístic i demogràfic, les diferències socials cada vegada més profundes, el nou panorama polític i, sobretot, l'aparició d'unes masses urbanes que comencen a gaudir de més temps per al lleure són factors que van influir en els canvis experimentats en els costums i en el ritme de vida dels barcelonins. La conversió del carrer del Paral·lel en una alternativa popular als espais tradicionals de la diversió, i la consolidació del cinema com a l'espectacle preferit d'aquesta nova població urbana, són dos fenòmens que, com anirem veient, no convergeixen per casualitat sinó gràcies a les peculiars condicions que es donaren a la Barcelona del canvi de segle.

---

<sup>59</sup> Entre tota la bibliografia generada amb motiu del centenari dels fets destaca el llibre de Dolors Marín, *La Semana Trágica: Barcelona en llamas, la revuelta popular y la Escuela Moderna*. Madrid: La Esfera de los libros, 2009.

## 2.2. La transformació de la vida diària

Entre 1895 i 1910 -amb unes quantes dècades de diferència respecte d'altres capitals occidentals- Barcelona va anar assolint aparença de metròpoli moderna, amb totes les limitacions que imposava una organització social fortament jerarquizada i immobiliària. Els avenços tecnològics començaven a trasbalsar la tranquil·la vida quotidiana dels barcelonins. L'electricitat anava substituint altres fonts d'energia, transformant l'aspecte dels principals carrers de la ciutat. Amb l'agregació dels municipis veïns, a finals del XIX, la població de Barcelona havia augmentat de cop, en passar d'aproximadament 334.000 habitants a més de 500.000.

El creixement de la ciutat feia necessària la construcció d'una xarxa de transport urbà per comunicar els barris perifèrics amb el centre comercial i administratiu i per apropar les zones d'esbarjo més allunyades. L'any 1899 es posà en funcionament la primera línia del tramvia elèctric, aconseguint electrificar la meitat de les línies en només cinc anys; el 1901 s'inaugurà el funicular per pujar a la muntanya del Tibidabo, el primer de tota Espanya, i el 1906 començaren a circular els primers autobusos urbans<sup>60</sup>. Mentrestant, la presència d'automòbils pels carrers de Barcelona donava peu a constants notícies sobre atropellaments i a queixes a la premsa per l'excessiva velocitat dels vehicles i la temeritat dels conductors. L'any 1904 s'instal·là la primera gran fàbrica d'automòbils, l'*Hispano Suiza*. D'altra banda, l'ampliació de la xarxa ferroviària va posar de moda el costum de l'estiueig entre les classes més benestants, les quals descobriren també noves activitats d'oci com l'esport. El tennis, l'automobilisme, la natació, el futbol, l'esgrima, el patinatge i, sobretot, el ciclisme, eren practicats amb entusiasme pels joves de la burgesia com a signe de distinció.

La primera línia de tren a Espanya fou la que va unir Barcelona amb la propera població de Mataró, resseguint la costa, l'any 1848. Aquest nou mitjà de transport anà estretament lligat al desenvolupament del turisme i, alhora, influí en la

---

<sup>60</sup> Albert González Masip. *Els tramvies a Barcelona (Dels orígens a 1929). Història i explotació*. Barcelona: Rafael Dalmau, editor, col·lecció *Cami Ral*, núm. 10, 1997. Joan Alemany i Jesús Mestre. *Els transports a l'àrea de Barcelona. Diligències, tramvies, autobusos i metro*. Barcelona: Transports de Barcelona, 1986.

transformació radical del paisatge i dels pobles per on passava, estenent per tot el territori formes de vida pròpies de la ciutat i contribuint també a la implantació de determinats hàbits, com el de passar fora els dies de festa, que no han fet sinó augmentar entre els barcelonins amb el pas dels anys. Llegim sinó el que escrivia Josep Roca i Roca l'any 1905 en una crònica, ja citada, a *La Esquella de la Torratxa*: “Ja ve de molt temps enllà que'l bon barceloní's mostra aficionat á tenir torra, propia ó llogada, pera donarse'l gust de passarhi ab la familia la diada del diumenje”<sup>61</sup>. En aquesta època, però, només uns quants privilegiats podien permetre's el luxe de practicar el turisme; la gran majoria de la gent s'havia d'acontentar amb els viatges virtuals que oferien els espectacles òptics com els panorames, les llanternes màgiques i, més endavant, el cinema.

### **2.2.1. La ciutat mercaderia**

La publicitat entesa a la manera moderna, destinada a crear un desig de consumir a través de les imatges, va néixer també en aquesta època, lligada a una nova concepció del comerç pròpia de les grans ciutats. A tota Europa es va desenvolupar extraordinàriament la indústria del cartellisme, íntimament relacionada amb l'augment de l'activitat comercial que va produir la industrialització. El cartell publicitari és un mitjà de comunicació genuïnament característic de la societat de masses pel que té de transitori, d'instantani, de reproduïble, i per la necessitat de ser contemplat col·lectivament. A Catalunya, els progressos en la fotografia i les tècniques d'impressió van afavorir la proliferació de la premsa il·lustrada durant aquests anys, els diaris augmentaren l'espai destinat a publicitat i les fotografies ens mostren els carrers de Barcelona, els tramvies o els telons dels teatres inundats d'anuncis. El procés de densificació iconogràfica, de difusió massiva de la imatge que caracteritza el món contemporani, s'inicia en aquest final del segle XIX i té molt a veure amb una major presència de les masses en la vida social. La publicitat, com el periodisme, necessitava un públic més ampli i sortia a la recerca d'aquesta nova població urbana que començava a gaudir de temps d'oci, poc cultivada intel·lectualment, que preferia els gravats als textos; així, per exemple, a la premsa es

---

<sup>61</sup> P. del O. (Josep Roca i Roca), “Crònica. El diumenje á Barcelona”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1357 (6 de gener de 1905), pàg. 5.

desenvolupà de manera extraordinària la caricatura, la qual esdevingué un eficaç instrument de crítica política i de propagació ideològica. A la vegada, aquesta multiplicació d'imatges anirà acompanyada d'una disminució progressiva del temps que cada espectador necessita per a la seva contemplació<sup>62</sup>.

Pels habitants de les grans metròpolis de finals del segle XIX, el ritme de vida s'accelera, la percepció del temps i l'espai es transforma, la informació es multiplica i la visió del món es fragmenta. La mirada sobre les coses que els envolten ja no pot proporcionar una imatge única, sinó múltiple. En la configuració d'aquesta mirada mòbil de la qual parla Jacques Aumont, i que és la que caracteritzarà l'espectador cinematogràfic<sup>63</sup>, van ser decisius els canvis perceptius introduïts pel viatge en ferrocarril:

*“(...) el tren sigue siendo el lugar prototípico en el que se elabora, en pleno siglo XIX, el espectador de masa, el viajero inmóvil. Sentado, pasivo, transportado, el pasajero de tren aprende pronto a mirar el desfile de un espectáculo enmarcado, el paisaje atravesado. (...) La similitud, destacada a menudo, llega muy lejos: tren y cine transportan al sujeto hacia la ficción, hacia lo imaginario, hacia el ensueño (...)”<sup>64</sup>.*

Més enllà de l'analogia entre l'espectacle que s'oferia al viatger i el que es mostrava a la sala cinematogràfica (de la qual són testimoni les nombroses arribades a les estacions i els panorames des d'un tren en marxa que van filmar els primers operadors), el viatge en ferrocarril va suposar, a mitjan segle XIX, una experiència visual completament nova i d'una gran transcendència perquè va destruir totalment la relació tradicional de l'observador amb l'entorn. A la vista dels relats dels primers viatgers, Marc-Emmanuel Mélon constata que *“le chemin de fer va séparer le voyageur de l'espace traversé à toute vapeur et en ligne droite. Il fonde un rapport au monde qui n'est plus de proximité et d'immédiateté, mais d'éloignement et de*

<sup>62</sup> Juan Antonio Ramírez. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Càtedra, 1997, pàg. 51-54.

<sup>63</sup> Jacques Aumont. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997. Un altre autor, Jonathan Crary, al·ludeix a un alliberament de la visió: *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994, pàg. 50 (edició original anglesa: *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT, 1990). Vegeu també l'article d'Àngel Quintana, “El advenimiento del cine como nueva imagen”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 30 (octubre de 1998), pàg. 7-23.

<sup>64</sup> Jacques Aumont. *El ojo interminable*, pàg. 37.

*distance, en rupture avec la nature. Le regard du voyageur n'est plus tout à fait humain, il devient machinique. (...) Le sentiment dominant est avant tout celui du rétrécissement de l'espace, qui semble compressé, désarticulé (...)*<sup>65</sup>.

En aquest procés de transformació de la visió van influir igualment els camins oberts per les arts plàstiques des de principis del segle XIX, i per la fotografia més endavant, encaminats a captar efectes de llum i d'atmosfera fins llavors irrepresentables, moments fugissers que el cinema va aconseguir fixar, pràcticament cent anys després<sup>66</sup>. Quan aquest va arribar, seixanta anys més tard que la primera màquina de tren, l'espectador ja estava habituat a una manera discontinua i fragmentada de percebre les imatges; la seva actitud havia esdevingut més participativa per tal de donar coherència a la gran quantitat d'estímuls que se li oferien<sup>67</sup>. Des d'aquest punt de vista, la successió de fotogrames que composaven les pel·lícules no resultava cap novetat.

Però, el que més va contribuir a la ruptura amb els models clàssics de la visió i a la formació d'un nou model d'observador fou, segons Jonathan Crary, l'aparició, a principis del segle XIX, d'unes pràctiques socials i culturals diferents, lligades al desenvolupament de noves tècniques industrials, a una major proliferació de signes visuals i al consum massiu d'imatges fotogràfiques, a través de tota una sèrie d'aparells i espectacles òptics com els panorames o les vistes estereoscòpiques<sup>68</sup>. És precisament dins aquestes pràctiques precedents que cal situar el naixement i posterior implantació del cinema com a espectacle de masses.

---

<sup>65</sup> Marc-Emmanuel Mélon, "Le voyage en train et en images: une expérience photographique de la discontinuité et de la fragmentation", dins François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (dir.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Éditions Payot, 2002, pàg. 47- 67.

<sup>66</sup> Jacques Aumont. *El ojo interminable*, pàg. 18-23. En aquest sentit, cal recordar que eren precisament aquests efectes de realitat (el moviment de les fulles agitades pel vent, darrera els personatges en primer pla, les onades del mar, el fum d'una cigarreta o el pas d'un núvol) el que realment va sorprendre els primers espectadors cinematogràfics.

<sup>67</sup> Vicente J. Benet, "La mirada absorta: atención y dinámica del instante en las vistas desde el tren". *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció* (actes del 6<sup>è</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2008, pàg. 75-90.

<sup>68</sup> Jonathan Crary. *L'art de l'observateur*, pàg. 161-189.

Amb el desenvolupament industrial del segle XIX l'art i la literatura es posen al servei del mercat en forma de cartell publicitari i de fulletó en les pàgines dels diaris. Walter Benjamin observava, als anys 30, que amb la reproducció tècnica de les obres d'art aquestes perdien el seu caràcter de peça única i es posaven a l'abast de les masses. La fotografia i el cinema (però també els diaris il·lustrats i els noticiaris), extreien els objectes artístics del seu context originari, transformant el seu sentit; en una societat cada vegada més secularitzada, els components ritual i artístic que tenien en origen perdien importància davant el seu valor expositiu<sup>69</sup>. Amb l'accés del públic massiu a experiències abans destinades a una minoria apareixia una forma de contemplació més distreta, diferent de l'actitud de recolliment de l'observador privilegiat: "*Les masses cada cop més àmplies de participants han determinat una classe distinta de participació (...) El públic és un examinador, però un examinador distret*"<sup>70</sup>. El que plantejava Benjamin, en darrera instància, era la pèrdua dels valors tradicionals en les societats modernes, el sorgiment d'una nova concepció de bellesa i el naixement d'aquesta mirada moderna, més fragmentada i atenta a l'aspecte efímer de les coses.

La novetat era el valor suprem de la moderna societat industrial. Les notícies arriben amb molta més rapidesa a través del telègraf o el telèfon, les distàncies es fan més curtes gràcies a la millora dels transports i la possibilitat de conèixer altres països, altres modes de vida, era cada vegada menys remota. A partir de 1880 la fotografia instantània va apropar tots els racons del món a molta més gent, amb una sensació de realitat mai aconseguida fins llavors. Les revistes il·lustrades i les targetes postals es van començar a posar de moda a finals del XIX i es van convertir en un important vehicle de transmissió d'imatges i de difusió d'informació. La varietat dels temes representats era el seu principal atractiu, especialment en el cas de les postals, que es varen convertir ràpidament en objecte de col·leccionisme i en la forma de comunicació més ràpida i efectiva en una societat cada vegada més apressada. Un article de l'escriptor i comediògraf Eusebio Blasco aparegut al diari barceloní *El Diluvio* l'any 1901 ens il·lustra sobre la progressiva substitució de la carta, amb els

---

<sup>69</sup> Walter Benjamin. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62, 1983, pàg. 44-45.

<sup>70</sup> Walter Benjamin. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*, pàg. 66-68.

seus pesats i antiquats formalismes, per la targeta postal, el sistema de correspondència que s'adaptava millor als nous temps juntament amb el telegrama:

*“El siglo XX será el de la correspondencia rápida (...) como cada año vivimos más de prisa, la «carta postal» ha venido á resolver un gran problema (...) En el siglo pasado hemos perdido mucho tiempo en escribir (...) Son largos los artículos de los periódicos, largas las revistas, largos los documentos privados, «eternos» los documentos oficiales (...) La vida moderna está reñida con todas esas pesadeces y requisitorios (...) Las cartas largas deben escribirlas los hombres de negocios, los padres y los hijos, los que pleitean y los enamorados (...) Pero la masa, el público, tiene que acostumbrarse á vivir un poco más de prisa”<sup>71</sup>.*

Revistes i targetes postals posaven a l'abast del públic notícies i imatges d'indrets llunyans i exòtics, tota mena de curiositats científiques, figures importants de la política o l'espectacle, etc. i foren, potser, les formes de representació impresa que més influència van exercir, tant a nivell temàtic com formal, en les primeres filmacions cinematogràfiques<sup>72</sup>. Els primers operadors enviats pels germans Lumière arreu del món filmaven els llocs més representatius de les ciutats que visitaven, els mateixos que fotografiaven els viatgers amb les seves càmeres i que reproduïen les postals adquirides pels turistes. Igualment, a la manera dels reporters periodístics quan informaven sobre països *pintorescos*, captaven aquells costums que els espectadors francesos hi esperaven trobar segons la imatge més tòpica. És el cas d'algunes famoses vistes del catàleg Lumière com *Danse au bivouac*, en la qual es representa a uns soldats espanyols ballant, suposadament, una jota, o l'anomenada *Prière du muezzin*, rodada a Algèria i on un figurant escenifica barroerament la pregària del muetzî.

De les revistes il·lustrades el cinema recull també, apart de l'atracció per l'exotisme, el gust per l'actualitat i els esdeveniments protagonitzats per la reialesa. A Espanya, una de les revistes més populars d'aquest gènere era *Nuevo Mundo*, editada

<sup>71</sup> Eusebio Blasco, “La carta postal”, *El Diluvio*, 13 de febrer de 1901 (edició de la tarda), pàg. 3-4.

<sup>72</sup> Jacques Aumont. *El ojo interminable*, pàg. 17. Segons l'autor, les primeres pel·lícules dels Lumière, les anomenades *vistes Lumière*, presenten més similituds temàtiques amb la postal il·lustrada que amb la pintura.



a Madrid, la qual publicava amb molta freqüència algunes de les millors fotografies de la família reial espanyola, especialment d'Alfonso XIII, que es mostrava sobretot com a militar però també com un home modern, amant de les noves tecnologies. En aquest sentit, hem de recordar que les primeres projeccions realitzades pels Lumière van tenir lloc en locals freqüentats per la bona societat i que una de les tàctiques comercials de l'empresa de Lyon per introduir-se en alguns països era cercar el recolzament dels governants. És el que va fer, per exemple, Alexandre Promio, el primer representant de la casa francesa a Madrid, instal·lat als baixos de l'Hotel de Rusia, en la Carrera de San Jerónimo, el qual va organitzar una sessió especial per a la família real el 12 de juny de 1896, un mes després de la seva presència a la ciutat, assegurant d'aquesta manera una bona publicitat per al seu negoci entre les classes altes madrilenyes. Igualment, entre les pel·lícules rodades a Madrid per Promio, enviat per la casa Lumière amb l'encàrrec de realitzar les primeres filmacions en territori espanyol, figuren algunes vistes militars preses al Palau Reial amb

l'autorització de la reina regent.



Imatge núm. 4. Alfonso XIII conversa amb un operador cinematogràfic. *Nuevo Mundo*, núm. 828 (18 de novembre de 1909)



Imatge núm. 5. Alfonso XIII, al volant del seu Hispano Suiza, torna de l'estiu a San Sebastián. Fotografia de Campúa. *Nuevo Mundo*, núm. 874 (6 d'octubre de 1910)

“*La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable*”, va escriure Charles Baudelaire l'any 1863 al seu assaig *El pintor de la vida moderna*<sup>73</sup>. Aquest element efímer, que pot ser

<sup>73</sup> Charles Baudelaire. *El pintor de la vida moderna*. Múrcia: Librería Yebra, 1995, pàg. 92.

la moda, o la moral, és l'expressió de l'existència humana, és el que aporta a cada moment històric una originalitat que li és pròpia. I el més destacable de l'època moderna, el que la distingeix dels temps passats, és la nova experiència que suposa la vida en les grans ciutats, el moviment incessant de les masses urbanes sorgides de la industrialització. Aquest fenomen -davant el qual el poeta (el dandi, el distingit per oposició a la multitud impersonal i anònima) es mostrava espantat i meravellat alhora-, ha de ser el motiu principal d'inspiració de l'artista modern, perquè la formació d'un nou públic implica la necessitat d'un art també radicalment nou.

Més endavant, l'any 1903, el sociòleg alemany Georg Simmel va descriure alguns dels trets de les metròpolis de començament de segle, molts dels quals encara tenen vigència i no han fet sinó augmentar. En primer lloc, el que ell anomenava un "*acrecentamiento de la vida nerviosa*", és a dir, un constant bombardeig d'impressions sensibles (ja sigui a través de la fotografia, la premsa, la publicitat, els espectacles o els mitjans de transport) que provoquen en l'individu una certa indolència i el fan incapaç de reaccionar adequadament davant de nous estímuls. Altres característiques de la ciutat moderna són el gran desenvolupament de l'intercanvi econòmic -bàsicament monetari-, l'especialització o divisió del treball, l'anonimat i la dissolució de l'individu dins la massa, la repressió dels sentiments, la fugacitat de les relacions personals, i el cosmopolitisme propi d'una societat formada per persones de diversa procedència<sup>74</sup>.

En un context històric marcat per l'expansió de l'economia capitalista, la nova cultura visual que es va creant al llarg del XIX, basada en la mobilitat de la mirada i en la desaparició de la concepció clàssica de temps i d'espai, està orientada sobretot cap al consum. El ciutadà anònim de la metròpoli, desarrelat, confós en la multitud, perd les referències temporals que marcaven el ritme de vida en el món rural del qual molt sovint prové. Les pràctiques socials tradicionals es veuen alterades per la introducció d'uns altres valors: l'acceleració, el culte a la novetat o el consum a escala massiva. Les exposicions universals o els grans magatzems (alhora imatge de poder i celebració de la modernitat i de la tècnica), són dues manifestacions

---

<sup>74</sup> Georg Simmel, "Las grandes urbes y la vida del espíritu". *El individuo y la libertad. Ensayo de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986, pàg. 247-261.

característiques d'aquesta experiència visual que imposa la societat capitalista, destinada a enlluernar l'observador amb la finalitat última de convertir-lo en comprador.

Dins les ciutats, els grans magatzems eren la màxima expressió d'aquests moderns establiments comercials, el principal atractiu dels quals es basava en una àmplia oferta i en la renovació constant dels articles per tal d'estimular el consum en un nombre cada vegada més gran de possibles compradors. Émile Zola, a la seva novel·la *Au bonheur des dames* (1883) descriu amb precisió el naixement d'aquestes immenses empreses comercials i la fascinació que exercien sobre les dones. Eren edificis imponents, centrats, destinats a acollir grans aglomeracions. Els Grans Magatzems d'*El Siglo*, els primers i els més importants de Barcelona -inaugurats el 1881 a la Rambla dels Estudis i ampliat el 1898- tenien cinc pisos, una superfície de 24.000 m<sup>2</sup> i estaven situats al carrer més concorregut de la ciutat. S'anunciaven com els més grans d'Espanya i el seu model eren els magatzems del *Louvre* de París, com s'encarregava de destacar una guia turística l'any 1908<sup>75</sup>.

Aquesta mateixa publicació insistia especialment en la modernitat de les instal·lacions i en la gran magnitud de l'empresa, utilitzant com a principal reclam els darrers avenços tècnics de què gaudia l'establiment: "*alumbran 470 lámparas de arco voltaico aparte de 1.500 incandescentes, siendo de lo más curioso el servicio de incendios con 22 bocas, con gran cantidad de agua, con un número de bomberos que constantemente vigilan todos los departamentos y con un número de empleados que asciende á 1.100, entre hombres y mujeres, sin contar los muchísimos obreros que trabajan fuera de estos soberbios almacenes, en los que existen 42 teléfonos*". També disposaven d'ascensors pels clients i les mercaderies, i d'automòbils per realitzar lliuraments a domicili<sup>76</sup>. No arribaven, però, a oferir tots els serveis gratuïts que alguns magatzems parisencs posaven a l'abast dels seus clients per tal d'atraure'ls i retenir-los: bar, línia exclusiva de transport, concerts, representacions teatrals i, fins i tot, balnearis com el que *La Samaritaine* tenia instal·lat sobre el Sena<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> *Enciclopedia Artística. Guía de Barcelona*. Vilanova i la Geltrú: Oliva Impresor (1908).

<sup>76</sup> *Enciclopedia Artística*, pàg. 442-444.

<sup>77</sup> Eduardo Zamacois, "Detalles de la vida parisina. Los grandes almacenes". *Por esos mundos...*, any IX, núm. 70 (març de 1909).

Des de 1883 l'empresa dels grans magatzems *El Siglo* editava una curiosa publicació, en la qual s'utilitzaven formes literàries típiques de certes revistes il·lustrades i de determinats gèneres teatrals de moda per fer el reclam dels productes<sup>78</sup>. Així, per exemple, es podien llegir versos de rima fàcil com els següents, semblants, més que a cap altra cosa, a un cuplet del *género chico*:

*“Los géneros de punto  
son obra de arte  
que merecen al SIGLO  
punto y aparte.  
¡Notable asunto!  
Vamos á detallarlo  
Punto por punto.  
Camisetas de lana de buen tamaño,  
de cuatro á seis pesetas;  
¿pues no es extraño? (...)”*<sup>79</sup>

A començament de 1889 la part literària sucumbí davant l'aspecte comercial i la revista desaparegué per deixar pas a una forma molt més moderna de publicitat, el catàleg de preus, on són les imatges -i no el text- les encarregades de cridar l'atenció de l'espectador.



Imatge núm. 6. Anunci aparegut a la revista *El Siglo*, núm. 75 (30 d'octubre de 1885)

El consum de masses responia a la necessitat de la societat capitalista d'eixamplar els mercats a sectors socials de menor poder adquisitiu però més amplis. El gran magatzem estava pensat, potser per primer cop, per atreure a diferents classes socials i era un aparador a través del qual la burgesia transmetia els seus valors i les seves modes, cada vegada més efímeres per exigències del mercat. En aquest sentit, és un espai de socialització absolutament imprescindible per a la supervivència de la

<sup>78</sup> *El Siglo* era, segons la publicitat de la casa, “un periódico anunciador, (...) una verdadera ilustración á la vez que (...) un periódico de modas, el primero en su género así en España como en el extranjero”. *El Siglo*, any III, núm. 56 (20 d'abril de 1885), pàg. 1. A les seves planes s'inclouen col·laboracions d'escriptors i dibuixants importants de l'època, com Frederic Soler (*Pitarra*) o Apel·les Mestres, però la major part dels textos eren d'autors que publicaven habitualment a revistes il·lustrades madrilenyes de les anomenades *festives*, com, per exemple, *Madrid Cómico*, en la qual escrivien amb freqüència alguns autors del *género chico*.

<sup>79</sup> *El Siglo*, any III, núm. 46 (10 de gener de 1885), pàg. 1.

moderna societat industrial<sup>80</sup>. Com afirma Walter Benjamin entre les notes del seu projecte inacabat sobre París i el naixement de la modernitat al segle XIX, “*avec la création des grands magasins, pour la première fois dans l’histoire, les consommateurs commencent à avoir le sentiment d’exister en tant que masse*”<sup>81</sup>. El canvi principal radica en què el poder econòmic comença a considerar la massa com la més gran font de riquesa, i no únicament com una amenaça revolucionària. En tot cas, com una amenaça que es pot controlar a través del consum.

Els magatzems eren una atracció turística, com ho eren les exposicions universals o com ho havien estat abans els passatges, els primers dels quals es van construir a París a la segona dècada del segle XIX. El passatge era un carrer cobert dedicat exclusivament al comerç i a l’entreteniment, on el vianant, protegit del trànsit i de les inclemències del temps, trobava les botigues més elegants i les mercaderies més luxoses. Al seu entorn proliferaven espectacles (panorames o teatres de *variétés*), restaurants, cafès i tota mena d’activitats recreatives, arribant a convertir-se, en alguns casos, en llocs propicis per a l’exercici de la prostitució.

Les exposicions universals, nascudes sota les idees modernes del vapor, l’electricitat i el lliure mercat, van lligades al desenvolupament dels mitjans de transport i al turisme. La primera va tenir lloc a Londres l’any 1851. Els turistes viatjaven disposats a deixar-se meravellar davant la diversitat de nous productes que el progrés tecnològic i l’exotisme de mercaderies arribades de tots els racons del món posava al seu abast. Com en el cas dels passatges, al seu voltant es va generar una indústria de l’oci que no existia a les precedents fires industrials de caire nacional i que, amb el temps, va anar adquirint una major importància. El seu caràcter educatiu, d’enciclopèdia del món i de la vida moderna, es transformà progressivament en espectacle. Les exposicions -“*les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche*”

---

<sup>80</sup> Carlos García Vázquez, “Sociabilización y metrópoli a finales del siglo XIX: los espacios para el consumo de masas. El caso de los almacenes Wertheim en Berlín”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universitat de Barcelona, núm. 28, 1 de novembre de 1998 (<http://www.ub.es/geocrit/sn-28htm>).

<sup>81</sup> Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, traducció de Jean Lacoste. Paris: Les Éditions du Cerf, 1993 (2<sup>a</sup> edició), pàg. 73. La majoria de les dades sobre els grans magatzems, els passatges i les exposicions universals exposades en aquest capítol han estat extretes d’aquest llibre.

segons la definició de Walter Benjamin- proposaven a l'espectador del segle XIX una mena de viatge virtual, una nova experiència visual en la qual la mercaderia perdia el seu valor d'ús i esdevenia també, ella mateixa, un espectacle<sup>82</sup>.

Barcelona va començar a experimentar aquests símptomes de modernitat d'una manera més intensa a partir de l'agregació de 1897, tot i que potser fou la celebració de l'Exposició Universal de 1888 l'esdeveniment que va marcar un primer pas cap a la construcció de la ciutat moderna.

### 2.2.2. L'Exposició Universal de 1888

Malgrat la seva modèstia i el seu escàs ressò internacional, l'Exposició Universal de 1888 va significar un primer contacte dels barcelonins amb modes culturals europees, així com l'oportunitat de projectar una imatge de modernitat de la ciutat que era el principal centre industrial d'Espanya, i de mostrar al món el desenvolupament econòmic aconseguit per la burgesia catalana. La idea d'organitzar una exposició a Barcelona, prenent com a models les que havien tingut lloc a ciutats com Frankfurt (1881), Bordeus (1882), Amsterdam (1883) o Niça (1884), va sorgir l'any 1885 d'un promotor privat, Eugenio R. Serrano de Casanovas. Dos anys més tard, el grup impulsor de la iniciativa es va veure obligat a fer marxa enrera i l'Ajuntament va haver d'assumir totalment la responsabilitat, només un any abans de la inauguració<sup>83</sup>. L'Exposició va tenir una incidència més aviat local i el discurs que se'n podria extreure s'ha d'analitzar en clau nacional. Va ser una iniciativa de la burgesia catalana, no tant per donar una imatge de modernitat de Catalunya o d'Espanya, sinó d'afirmar-se ella mateixa com a nova classe social en un moment d'importantes transformacions.

L'Exposició fou també l'ocasió ideal per accelerar una renovació urbanística que situés Barcelona a l'alçada d'altres grans capitals europees. La construcció d'un

---

<sup>82</sup> Walter Benjamin. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, pàg. 50-51.

<sup>83</sup> Manuel Guardia i Albert García Espuche, "1888 y 1929. Dos exposiciones, una sola ambición", dins Alejandro Sánchez (dir.). *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Barcelona: Alianza, 1994, pàg. 32-33. També, Juan Valero de Tornos. *Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*. Barcelona: G. de Grau y C<sup>ia</sup>, 1888, pàg. 143.

parc urbà als terrenys fins llavors ocupats per la fortalesa militar de la Ciutadella, per convertir-lo en la seu de l'Exposició, fou l'altra gran intervenció, juntament amb l'edificació de l'Eixample. S'instal·là la il·luminació elèctrica a la Rambla, columna vertebral de la ciutat, i al nou passeig de Colón, la seva connexió amb el recinte de l'Exposició, carrer paral·lel al mar i al moll, “*vía contemporánea, rectilínea como el derecho igualitario, y anchurosa como el espíritu cosmopolita*”, segons la definició del crític literari Josep Yxart<sup>84</sup>.

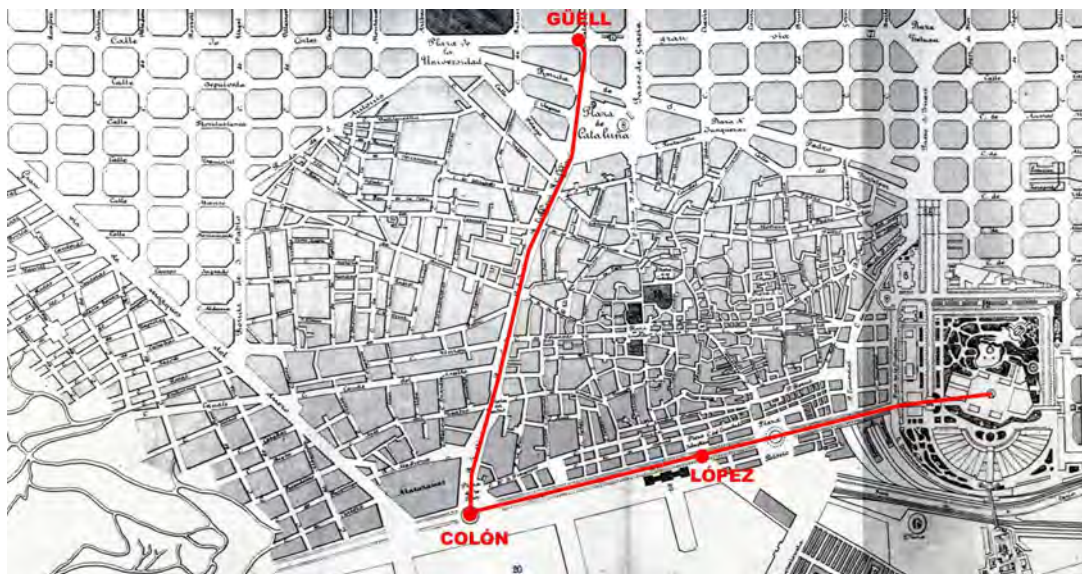
Malgrat les millores en infraestructures i obres públiques, la cita internacional no va destacar per la novetat dels productes exposats ni per l'arquitectura generada al seu entorn. Es van construir edificis i monuments directament relacionats amb l'Exposició, com el Palau de la Indústria -on hi havia els pavellons dels diferents països-, l'Arc de Triomf situat a l'entrada principal del recinte, al passeig de Sant Joan, o el Gran Hotel Internacional, al passeig de Colón, però no va quedar a la ciutat cap monument comparable al *Cristal Palace* de Londres o la torre Eiffel de Paris, paradigmes de la moderna construcció en ferro, reservada als seus inicis a un tipus d'arquitectura associada a tot el que era expressió de modernitat i dels nous valors del capitalisme emergent: la indústria, la mecanització, el comerç o el viatge. Així, els passatges, les estacions de ferrocarril, els pavellons de les exposicions o els mercats coberts -destinats tots ells a acollir grans masses humanes de manera transitòria- esdevindran en aquest final del XIX els edificis més emblemàtics de les metròpolis modernes. A Barcelona, ciutat on el comerç tradicional continuava tenint una importància cabdal, aquesta mena de construcció s'utilitzava gairebé exclusivament als mercats, entre els quals destaquen el de la Boqueria, en plena Rambla, el del Born, proper al parc de la Ciutadella, i el de Sant Antoni, situat a la confluència de les rondes de Sant Antoni i Sant Pau.

En canvi, el record més perdurable que va deixar l'Exposició a la ciutat de Barcelona fou el monument a Colón, aixecat davant del port, a l'encreuament de la Rambla amb el passeig de Colón. Juan José Lahuerta, en un interessant estudi sobre

---

<sup>84</sup> Josep Yxart. *El año pasado. Letras y Artes en Barcelona*. Barcelona: Librería Española de López, 1889, pàg. 180.

aquesta època<sup>85</sup>, interpreta la intenció simbòlica d'aquest monument -juntament amb els dedicats a Antonio López i Joan Güell, els dos burgesos més influents en el passat recent de la ciutat- com una reivindicació de la presència dels catalans en la història del descobriment d'Amèrica, alhora que una manera de glorificar o justificar unes fortunes aconseguides majoritàriament al continent americà, en molts casos gràcies al comerç d'esclaus. En una època de revoltes independentistes a Cuba i Puerto Rico, el circuit que unia aquests tres monuments a través dels dos carrers més prestigiosos, la tradicional Rambla i el passeig de Colón, tenia, per Lahuerta, un significat clarament ideològic: *“davant les incerteses i contradiccions de la gran crisi, que segueix l'època dels grans negocis dels setanta, però també davant l'absència de forma de la ciutat mercaderia, el valor públic d'aquest recorregut (fundador d'una nova ciutat, legitimador de les noves élites, traductor ideològic de les estratègies polítiques i econòmiques) és clamorós”*<sup>86</sup>.



Font: Plànol de Barcelona inclòs a la *Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*, por Juan Valero de Tornos. Barcelona: G. de Grau y C<sup>ia</sup>, 1888.

El camí cap a l'Exposició a través d'aquests dos carrers il·luminats, resseguint els límits de la part més aristocràtica de la Barcelona vella, culminava amb la font màgica, també il·luminada, un dels principals espectacles de l'Exposició, una

<sup>85</sup> Juan José Lahuerta, “Verdaguer, Gaudí i la producció simbòlica d'una burgesia catalana”. *Gaudí i el seu temps*. Vic: Eumo, 1990, pàg.103-141.

<sup>86</sup> Juan José Lahuerta, “Verdaguer, Gaudí i la producció simbòlica d'una burgesia catalana”, pàg. 115.



veritable demostració de modernitat molt celebrada pels barcelonins de l'època. La burgesia, la nova classe social enriquida amb la industrialització, la impulsora de la Barcelona moderna, feia ostentació del seu poder utilitzant la principal manifestació de progrés, el més important avenç tecnològic d'aquest final de segle: l'electricitat.

Paral·lelament, a través de la simbologia del monument a Colón, es mostrava com la continuadora d'un passat esplendorós que calia fer renéixer per convertir Catalunya en la regió capdavantera d'Espanya. Així ho expressava clarament el periodista Tomás Caballé y Clos en un article reproduït a la revista oficial de l'Exposició: "*Barcelona pensó realizar una grande obra para atestiguar al mundo entero que su antiguo esplendor, tan celebrado por historiadores y poetas, había renacido á la sombra benéfica de la paz y del trabajo (...)*"<sup>87</sup>. En el fons hi havia la voluntat de la burgesia catalana, que veia amenaçats els seus mercats tradicionals a Amèrica, d'intervenir més activament en la política espanyola, amb una clara intenció imperialista. En un moment en què l'imperi colonial espanyol s'enfonsava, Barcelona tenia l'obligació de celebrar aquest certamen internacional "*por su historia, por su posición geográfica, por ser la más rica, por ser la más hermosa entre las demás ciudades, sus hermanas (...) Ella, hija cariñosa de esa hermosísima matrona llamada España, dueña y señora un día de ambos mundos, y que ostentaba en su escudo por divisa el Non Plus Ultra (no hay más allá)*"<sup>88</sup>. Davant un Estat inoperant, la burgesia industrial catalana manifestava una aspiració de poder polític que es començarà a materialitzar amb el canvi de segle.

L'èxit, pel que fa a l'assistència de públic, va ser molt relatiu i sembla que el que va generar més interès no va ser l'aspecte comercial sinó la part lúdica de l'esdeveniment: la font màgica, el globus captiu (també il·luminat per grans projectors elèctrics), les muntanyes russes, els focs d'artifici i les il·luminacions nocturnes, únic espectacle que, segons Yxart, va atraure la multitud<sup>89</sup>. Les il·luminacions públiques, els espectacles de pirotècnia i l'aerostació formaven part habitualment de les celebracions festives i s'integraven dins una cultura visual pròpia

---

<sup>87</sup> Tomás Caballé y Clos. *La Exposición. Órgano oficial de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*, vol. II, núm. 53 (22 de juny de 1888), pàg. 34.

<sup>88</sup> *La Exposición*, vol. II, núm. 54 (6 de juliol de 1888), pàg. 46.

<sup>89</sup> Josep Yxart. *El año pasado*, pàg. 254.

del segle XIX que barrejava l'espectacularitat escenogràfica amb un component pseudocientífic molt al gust d'una època fascinada per la tècnica<sup>90</sup>.

Durant l'estiu de 1888 alguns indrets de Barcelona van adquirir l'aspecte de fira habitual en aquesta època de l'any, encara que augmentat per la celebració de l'Exposició. La plaça de Catalunya i un passeig de Gràcia encara molt poc urbanitzat eren els llocs escollits tradicionalment per establir els espectacles itinerants. Coincidint amb l'Exposició van funcionar a Barcelona tres panorames: el *Montserrat*, dintre el mateix recinte i molt proper al globus captiu, el *Waterloo* a la plaça de Catalunya, a on també hi havia el Circ Eqüestre, i el *Plewna*, a la Gran Via, en la cruïlla amb la Rambla de Catalunya.

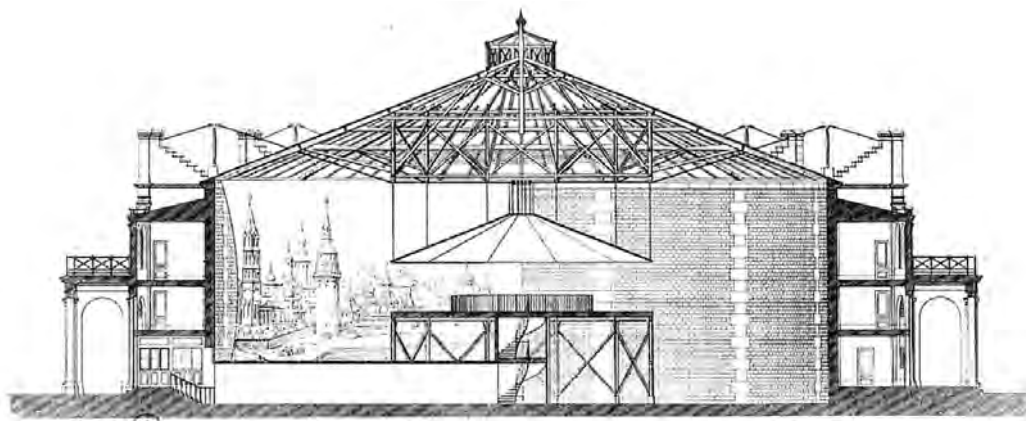


- |                                |                                  |
|--------------------------------|----------------------------------|
| <b>1. Circ Eqüestre</b>        | <b>4. Panorama de Montserrat</b> |
| <b>2. Panorama de Waterloo</b> | <b>5. Muntanyes russes</b>       |
| <b>3. Panorama Plewna</b>      | <b>6. Globus captiu</b>          |

Els panorames eren un dels espectacles òptics més populars durant tot el segle XIX. El primer fou presentat a Londres pel pintor Robert Barker l'any 1791; consistien en un gran edifici circular a l'interior del qual el visitant, situat en una plataforma central elevada, observava una gran tela pintada i aplicada damunt la paret, que l'envoltava totalment (imatge número 7). El públic penetrava a l'edifici a través d'uns passadissos en penombra, per acostumar la vista a la llum matisada de la

<sup>90</sup> Sandro Machetti. *El pre-cinema a Lleida*. Lleida: Pagès editors, 1995, pàg. 182-198.

sala, i fer encara més intens l'impacte de la pintura, il·luminada únicament pel llum natural que entrava per una obertura practicada en el sostre. Sobre la plataforma on s'havien de situar els espectadors es col·locava una lona en forma de paraigües, que amagava el marge superior de la tela i ocultava la procedència de la llum, per tal que cap element extern a la representació perturbés el camp de visió i destruís l'efecte il·lusionista de l'espectacle. El límit inferior quedava diluït per la utilització de l'anomenat *faux terrain*, una mena de decorat tridimensional situat damunt un pla inclinat que anava des de la plataforma fins al marge inferior de la tela. Mitjançant els efectes de perspectiva, fent coincidir la línia d'horitzó de la pintura amb l'horitzó visual de l'espectador, aquest podia arribar a experimentar la il·lusió de trobar-se a l'interior de l'escena representada, sempre immensa i espectacular. Posteriorment van anar incorporant altres elements que, com les figures de cera en primer terme, els efectes de llum, la música, el so o la fotografia en substitució de la pintura, contribuïen a augmentar el realisme de la representació<sup>91</sup>.



Imatge núm. 7. Esquema d'un panorama.

Per les seves grans dimensions i les importants despeses de producció que representava l'elaboració de cada tela, el panorama era un espectacle més propi de les grans ciutats, ja que es necessitava l'assistència d'una gran quantitat de persones per obtenir beneficis econòmics. Per aquesta mateixa raó, els panorames es situaven

<sup>91</sup> Vegeu, per exemple: Bernard Comment. *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panorames*. París: Adam Biro, 1993; Laurent Mannoni. *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. París: Éditions Nathan, 1994, pàg. 167-180; Agustín Sánchez Vidal. *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Zaragoza: Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen, 1994, pàg. 27-49. Sobre els panorames a Barcelona durant l'Exposició Universal de 1888, es pot consultar l'estudi de Jordi Artigas, "El panorama: un espectacle pre-cinematogràfic. Ara fa cent anys triomfava a Barcelona el Panorama Plewna", *Cinematògraf*, núm. 2 (1985), pàg. 43-57.

generalment en les zones urbanes tradicionalment consagrades a la diversió. A París, per exemple, es van instal·lar als grans bulevards, prop dels teatres de *varietés*, on hi anava un públic socialment i culturalment més heterogeni: des del *connaisseur*, amant de la pintura, que hi entrava atret per un tipus original de representació, al públic popular que buscava les sensacions fortes de la il·lusió per evadir-se i ser transportat a una altra realitat, passant pel petit burgès que anava a gaudir de la novetat i d'un espectacle que li ofería la possibilitat d'instruir-se per pocs diners<sup>92</sup>.

Durant la primera meitat del segle XIX es van desenvolupar algunes variants més petites i fàcilment transportables, així com panorames mòbils (consistents en una tela de gran longitud que desfilava entre dos cilindres, simulant un viatge), diorames i altres cambres d'òptica que no requerien una instal·lació tant costosa i feien més rendible el negoci. El diorama, el competidor més important del panorama, fou inaugurat a París pel pintor escenògraf Louis Jacques Mandé Daguerre l'any 1822 i va suposar la incorporació de l'efecte de moviment a l'espectacle panoràmic. Consistia en una tela plana d'un material transparent, normalment cotó, pintada per les dues cares i damunt la qual incidia la llum, provocant canvis temporals o espacials en la representació, segons s'il·luminés una superfície pictòrica o una altra. La plataforma central que ocupaven els espectadors era giratòria, per poder oferir més d'un quadre en cada sessió<sup>93</sup>.

La pintura dels panorames presentava tres grans camps temàtics: en un primer moment, predominava la representació de les principals metròpolis modernes (amb Londres al capdavant), posant en evidència la seva espectacular transformació com a conseqüència del desenvolupament industrial. Més endavant s'imposà la recreació de llocs llunyans i exòtics -especialment aquells que formaven part del *Grand Tour* dels viatgers del segle XVIII: la Itàlia monumental, Grècia o les muntanyes dels Alps- i, sobretot, la reproducció d'esdeveniments bèl·lics relativament recents, amb predilecció per batalles importants i grans gestes militars. Aquests assumptes eren especialment apreciats per la burgesia, que valorava el realisme i la capacitat

---

<sup>92</sup> Bernard Comment. *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panorames*, pàg. 79-83.

<sup>93</sup> Laurent Mannoni. *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, pàg. 177-182; Agustín Sánchez Vidal. *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, pàg. 41-49.

il·lusionista de les escenes i era també la màxima impulsora de les polítiques imperialistes i colonialistes del segle XIX. El panorama proporcionava una visió privilegiada d'una ciutat o un lloc geogràfic pintoresc i presentava evidents similituds amb dues pràctiques contemporànies, relacionades també amb el viatge i la moderna indústria del turisme: les elevacions aerostàtiques i l'alpinisme (els germans Montgolfier van realitzar la primera ascensió en globus l'any 1783, mentre la primera arribada al cim del Montblanc data de 1787). A aquests gèneres pertanyien els tres panorames que es van exhibir a Barcelona durant l'Exposició de 1888: les famoses batalles de *Plewna*, a Bulgària, durant la guerra russo-turca dels anys 1877 i 1878, i *Waterloo*, que va suposar la derrota definitiva de l'exèrcit napoleònic l'any 1815, i una vista de la muntanya de Montserrat. Aquest darrer, l'únic de tots tres de producció espanyola, fou realitzat pels pintors i escenògrafs barcelonins Fèlix Urgellès i Miquel Moragas i era un panorama dioràmic que mostrava diverses vistes de la muntanya, lloc sagrat del catalanisme i una de les fites principals de l'excursionisme, pràctica entre esportiva i científica, amarada de sentiment patriòtic, que formava part essencial de la cultura catalanista que s'estava elaborant durant aquesta segona meitat del segle XIX<sup>94</sup>. Les publicacions de l'època en destacaven, sobretot, el realisme de les imatges i el seu caràcter didàctic:

*“En suma, el Panorama de Montserrat es digno de ser visitado por todos cuantos concurran a la Exposición: los que ya conocen la célebre montaña se convencerán de la verdad y exactitud con que la han presentado los Sres. Urgellès y Moragas, los que no hayan estado nunca en Montserrat podrán gozar de una parte de aquel sorprendente paisaje como si lo viesan realmente”*<sup>95</sup>.

El panorama estenia el plaer del viatge a un sector més ampli de la població i permetia el desplaçament a països llunyans sense haver de patir les molèsties ni els perills d'una activitat que era encara molt costosa i plena de dificultats, reservada únicament a uns quants privilegiats. Aquest argument de la comoditat del viatge gràcies a les imatges també va ser utilitzat com a reclam de les projeccions de

<sup>94</sup> Joan-Lluís Marfany. *La cultura del catalanisme*, pàg. 293-306.

<sup>95</sup> *Industria e invenciones*, volum. IX, núm. 24 (16 de juny de 1888), pàg. 270. Citat a Jordi Artigas, “La febre dels panorames a la Barcelona de la fi del segle XIX”. *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX* (actes del 2<sup>on</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2001, pàg. 133.

llanterna màgica i les primeres vistes cinematogràfiques que mostraven escenes de llocs exòtics, com les filmades pels operadors Lumière al Japó, que es van exhibir al cinema Napoleón de la Rambla de Santa Mònica a finals de març de 1898:

*“El Cinematógrafo de casa Napoleón presenta esta semana vistas japonesas. Un viaje al pintoresco Japón hecho solo con llegarse á la Rambla de Santa Mónica, no deja de ser archi-cómodo”*<sup>96</sup>.

Els panorames van popularitzar l'art acadèmic del XIX, fins llavors propietat exclusiva d'una elit, convertint-lo en un art fet per al consum dels habitants de les grans ciutats, on s'estava elaborant una cultura que s'alimentava de la novetat, d'allò inèdit i sorprenent, una cultura de les sensacions, en la qual el coneixement es transmetia, sobretot, a través dels estímuls visuals. Des d'un punt de vista elitista, aquesta barreja d'art, tecnologia i mercaderia suposava el triomf d'una cultura pròpia d'unes masses urbanes dominades pel sensualisme més barroer. Aquest retret, aplicat més endavant a d'altres espectacles com el cinema, el trobem ja expressat per l'arqueòleg, filòsof, crític d'art i polític francès Quatremère de Quincy (1755-1849):

*“L'imitation qui s'exerce dans la sphère la plus bornée par la réalité, est celle qui se prête le plus au plaisir que nous avons appelé le plaisir des sens, le seul, à vrai dire, que le vulgaire demande aux arts, et le seul aussi qu'il en reçoive. Par vulgaire, il faut entendre ici et tous ceux dont l'esprit n'a point été cultivé, ou ne l'a point été en ce genre, et tous ceux chez qui la partie sensuelle a pris l'empire sur les autres facultés. Voilà ce qui nous explique la vogue de ces spectacles, où le vulgaire dont je viens de parler, court chercher en tout genre des impressions tellement voisines de celles de la réalité, qu'il n'y a presque aucune comparaison à faire”*<sup>97</sup>.

Al voltant dels panorames de *Plewna* i *Waterloo* i en les proximitats de la plaça de Catalunya i el passeig de Gràcia s'instal·laren la major part dels espectacles ambulants que van arribar a Barcelona aprofitant el ressò de l'Exposició, des de col·leccions zoològiques fins a una reproducció de les coves d'estalactites i estalagmites de Mallorca, passant per tota mena de fenòmens, sense oblidar les

<sup>96</sup> *El Diluvio*, 30 de març de 1898 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 11.

<sup>97</sup> Citat a Bernard Comment. *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panorames*, pàg. 80.

exposicions de figures de cera<sup>98</sup>. Entre tots ells, Yxart destacava, en primer lloc, “*las casas de fieras, colecciones zoológicas de fama europea y dignas realmente de visita. Tres hubo durante el verano*”. A continuació situava, per la seva capacitat il·lusionista, els números de màgia i física recreativa: “*¡Bellas transformaciones que contrariando en apariencia toda ley física, aéreas, luminosas, breves como un ensueño, complacen un instante, despiertan en el más hondo rincón del alma ese anhelo vago de palpables maravillas!*”. En canvi, no li resultaven tan interessants els gabinets de figures de cera, espectacle que, a diferència dels anteriors, no desvetllava en l'espectador una curiositat més o menys científica sinó que alimentava els seus instints més baixos: “*Tienen realmente no sé qué de repugnante y siniestro (...) Los crímenes son de rigor en tales colecciones. Satisfacen aquella curiosidad, aquel anhelo, aquella atracción irresistible de lo terrorífico, que se atribuyen al vulgo con bastante injusticia, porque en realidad lo siente todo el mundo*”. Encara més degradant era l'exhibició de fenòmens, “*monstruosa explotación de las aberraciones de la naturaleza; espectáculo desconsolador; muestrario de ejemplares vivos en que fundar las más pesimistas teorías*”<sup>99</sup>. Tots aquests espectacles, dels quals ens ocuparem al llarg del present treball, juntament amb molts altres, configuren la cultura visual en la qual estava immers el públic que va assistir a les primeres projeccions cinematogràfiques, i són essencials per a entendre el context on es va inserir el cinema, ja que, en molts casos, van ser els mateixos empresaris de barraques itinerants els que el van difondre entre una part important de la població.

Els panorames foren una atracció habitual a les exposicions universals durant tot el segle XIX, al costat d'altres espectacles, similars als que es van exhibir a Barcelona. El seu èxit no va acabar amb l'arribada del cinema. L'any 1900, a París, es podien veure diversos aparells cinematogràfics, però també, segons les cròniques de Salvador Vilaregut a la revista *Joventut*, una “*munió de panoramas, dioramas, teatres, reproducciones artísticas, barracas, espectacles exóticos, exhibicions,*

<sup>98</sup> Josep Yxart. *El año pasado*. En dos capítols del seu llibre es descriuen els principals espectacles d'aquesta mena que es van poder veure durant els mesos que va durar l'Exposició: “Espectáculos”, pàg. 86-93, i “Barracones”, pàg. 345-360. També es pot consultar un petit llistat en Rafael Chillón. *Guía económica de Barcelona y la Exposición*. Barcelona: Sucesores de Narciso Ramírez, 1888, pàg. 126.

<sup>99</sup> Josep Yxart. *El año pasado*, “Barracones”, pàg. 345-360.

*curiositats... tota mena d'amusements y d'atraccions pera tots els gustos*"<sup>100</sup>. Per a certa intel·lectualitat, entre la qual cal incloure als redactors de *Joventut* -publicació catalanista d'art i literatura-, aquesta era la part més lamentable de l'Exposició. Referint-se a la famosa *Rue de Paris*, on es concentraven les barraques, un altre col·laborador de la revista, el crític musical Joaquim Pena, afirmava que era "*una vergonya semblant conjunt d'exhibicions dins d'un Certamen serio. Els clowns, saltimbanquis y arrenca-caixals, ne son els amos d'un cap á l'altre. Llàstima gran que sigui precis entrar en una d'aquellas barracas pera descobrirhi y admirar l'extraordinari talent de l'actriu dramática japonesa Sada Yaco, que dona l'única emoció d'art pura en mitj de tanta depravació*"<sup>101</sup>. Aquestes paraules, igual que les d'Yxart, demostren un evident menyspreu cap a unes formes de diversió que, com el cinema, delataven l'existència d'un incipient públic de masses que posava en perill una determinada idea elitista de la cultura. Un sentiment gairebé idèntic era el que provocava a Barcelona, entre aquests mateixos sectors, un carrer com el Paral·lel, el qual venia a ser la reproducció, a escala local, d'aquests espais més lúdics de les exposicions universals. Veiem, sinó, en quin termes el descrivien des de les planes de la revista *Il·lustració Catalana* l'any 1905:

*"Y, no obstant, el moviment teatral no dexa de ser extraordinari. Lo que hi hà es que's concentra cap a una banda de la ciutat, -cap a n'aquell tros de Paralel convertit en una mena de fira d'espectacles a baix preu, pera diversió y esbarjo de les classes populars, que hi han trobat per poch cèntims entreteniment no sempre honest pera tota la familia.*

*Es altament pintoresca en aquestes vetlles d'istiu la barriada del Paralel. Orgues y pianos axordan l'espai ab llurs sons estridents, que suran per damunt de mil y mil burgits. Veus d'home y de dòna fent la propaganda dels més originals espectacles, se topan pels ayres ab la remor d'innombrables converses, ab els crits dels venedors de lleminedures, ab els timbres qu'anuncian el final de les sessions cinematogràfiques, ab el rodar de cotxes de lloguer y ab els truchs seguits y esveradors de les campanes dels tramvies elèctrics que s'obren pas ab grans fadigues dels motoristes per entre la multitud que s'axama arreu, anant*

<sup>100</sup> Entre els quals sobresortien el *Grand Guignol*, els *Tableaux vivants*, la *Maison du rire* i el teatre de Loïe Fuller, la companyia de Sada Yacco, el *Palais de la Danse*, el *Monde souterrain*, la reproducció d'un poble suís, el panorama de *Le tour du monde* o el *Mareorama*, una variant del panorama mòbil que simulava un viatge en transatlàntic. Salvador Vilaregut, "Els espectacles de l'Exposició", *Joventut*, any I, núm. 30 (6 de setembre de 1900), pàg. 469-471.

<sup>101</sup> Joaquim Pena, "Tornant de l'Exposició", *Joventut*, any I, núm. 34 (4 d'octubre de 1900), pàg. 530-531.



*d'un local al altre, prenent en cada un d'ells una mica de diversió, tastantlos tots y no saciantse may, com si's sentís atacada d'una mena d'estranya hidropesia.*

*Y al costat dels fenòmens de la naturalesa que s'exhibexen en barraques de mala mort, y al costat dels cinematògrafs y teatrets de pantomima, y al costat dels cafès y cafetins hont els consumidors troban espectacles de cant y ball, s'hi aixecan edificis d'aspecte interi que, entre l'esclat dels archs voltaychs y dels aüers qu'omplen l'espay de milions de reflexos, prenen cert ayre de grandiositat que s'imposa. Y dintre aquells edificis, temples del art menut ab ribets aristofanescos, la multitud hi bull, hi crida, hi aplaudeix lo més rebregat del repertori que'ns ve dels teatres per hores madrilenys y algunes obres escadusseras produhides per autoretts d'aquí<sup>102</sup>.*

Com a totes les descripcions contemporànies del Paral·lel, se'n destaca el moviment, el soroll, la gran activitat i la multitud que omplia el carrer. S'observen també en aquest text algunes de les idees recurrents que tornarem a trobar més endavant: l'acumulació d'estímuls visuals i sonors que feien del Paral·lel una diversió contínua i, com no, la identificació d'aquest ambient amb un públic popular i amb espectacles poc recomanables per a les persones honestes.

### **2.2.3. Una modernitat relativa**

Malgrat certs canvis experimentats en l'activitat diària, que afectaven bàsicament les zones urbanes, la modernització a Catalunya era limitada i més aviat superficial, no es manifestava d'una manera evident ni en el món del treball ni en el de les diversions més tradicionals. No s'ha d'oblidar que a la societat catalana, encara majoritàriament rural, hi convivien diferents formes de relació pròpies d'un estadi preindustrial amb d'altres que ja s'inscrivien de ple en el capitalisme modern. La imatge d'una Barcelona eminentment industrial és només parcialment certa; la indústria anava adquirint importància, però no havia acabat amb oficis artesanals que continuaven tenint una gran presència a finals del XIX i que eren una de les causes del seu dinamisme econòmic. Al costat de les grans fàbriques tèxtils dels barris perifèrics o dels tallers metal·lúrgics de la Barceloneta existien, encara en major nombre, petites indústries i empreses familiars repartides per tota la ciutat, els quals

---

<sup>102</sup> M. y G. (Josep Morató y Grau?), *Il·lustració Catalana*, núm. 111 (16 de juliol de 1905), pàg. 460.

concentraven la major part de la població obrera<sup>103</sup>. Els canvis que es començaven a produir al món del comerç no afectaven, ni molt menys, la majoria de botigues de Barcelona i els grans magatzems encara eren un luxe a l'abast de molt pocs barcelonins.

La imatge mundana i cosmopolita que transmetien alguns cartells publicitaris, fets a imitació dels francesos (potser els més coneguts i difosos siguin els de Ramon Casas), no es correspon amb el que era realment la Barcelona de l'època. La dona ociosa que mostren aquests anuncis, veritable icona de la societat de consum, representava un sector molt reduït de la població. La majoria dels barcelonins no fumava cigarrets de marca, ni conduïa automòbils, ni bevia xampany ni utilitzava perfums, per citar només alguns dels productes més habituals en el cartellisme català del moment (o, almenys, els més representats a les col·leccions públiques i privades actuals; aquest seria un altre tema, el del criteri del col·leccionista).

El cartell, una forma artística al servei de la indústria i el comerç, imitava la moda procedent de París, la gran metròpoli del segle XIX i autèntic referent cultural de la bona societat barcelonina. Òbviament, anava adreçat a uns segments socials molt concrets, aquells que podien consumir els articles de luxe que aquestes obres anunciaven, principalment l'aristocràcia i la burgesia, que eren també les que patrocïnaven aquesta mena de publicitat i les úniques que estaven al corrent de les modes que arribaven de l'estranger. Però el cartell publicitari envaïa la ciutat com mai ho havia fet abans i, encara que els productes anunciats només els podien gaudir una petita part de barcelonins, el seu missatge arribava a totes les classes socials, especialment a la incipient classe mitjana que estava contribuint a transformar el panorama polític, cultural i lúdic de Barcelona. Gràcies a la simplicitat aparent del seu disseny, a la preponderància de la imatge i a la concisió del text que l'acompanya, el cartell transmet -amb molta més eficàcia que altres mitjans de comunicació- uns valors i unes pautes de consum indispensables pel manteniment del sistema

---

<sup>103</sup> Pere Gabriel, "La població obrera catalana, una població industrial?", *Estudios de Historia Social*, núm. 32-33 (1985), pàg. 191-260.

capitalista, els quals necessàriament influeixen en el subconscient col·lectiu de les masses<sup>104</sup>.

Qualsevol espai era ja, en aquests anys, susceptible de convertir-se en suport publicitari, des de les façanes dels edificis fins als tramvies elèctrics, el transport urbà modern per excel·lència. Al costat d'aquests sistemes més tradicionals, comencen a sorgir algunes modalitats innovadores com els homes anunci que es podien veure pels carrers més transitats fent el reclam dels articles més curiosos, tal com es reflecteix a la premsa:



Imatge núm. 8. Fotografia publicada a *La Actualidad*, núm. 218 (4 d'octubre de 1910)

*“El guardia urbano número 75 ha mandado retirar de la vía pública á un individuo que exhibe el cartel anunciador del disecador doctor Areny de Plandolit, conservador del Museo de Historia Natural de la Universidad”*<sup>105</sup>.

Sense oblidar formes molt antigues que es van anar adaptant als nous temps, com les caravanes anunciadores dels circs o les col·leccions zoològiques que visitaven de tant en tant la ciutat, les quals, a més de servir per donar a conèixer l'espectacle, podien ser aprofitades per algunes cases comercials per a fer promoció dels seus productes, donada la gran expectació que els animals exòtics generaven entre els vianants. Aquest podria ser el cas que ens mostra la fotografia reproduïda a la imatge número 8. També algunes manifestacions festives, com la clàssica rua de carnaval, eren una oportunitat ideal que utilitzaven els comerços de Barcelona per

<sup>104</sup> Juan Antonio Ramírez. *Medios de masas e historia del arte*, pàg. 126-130 i 176-194.

<sup>105</sup> *El Diluvio*, 7 de novembre de 1909 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 19.

promocionar-se, com denunciaven els redactors del conservador *Diario de Barcelona* durant el Carnestoltes de 1898:

“Por el arroyo daban la vuelta numerosos coches y jinetes mezclados con varios carros anunciadores, que es a lo que ha quedado reducido el Carnaval desde hace varios años (...) Un coche anunciador del Corte Parisiense, la gigante, otro coche anunciador de la Academia Martí (...), coche anunciador de la fotografía Clausolles, representada por una gran máquina fotográfica, carro anunciador de la casa Mas-Bagá, fabricante de puertas de acero ondulado, carro anunciador de una colchonería de la calle de Poniente, carro de la farmacia Kneipp (...)”<sup>106</sup>.

Pel que fa a l'activitat diària, els nous mitjans de transport s'anaven introduint lentament. Pels carrers bruts i polsosos de Barcelona circulaven encara -i circularan durant molt de temps- tot tipus de vehicles tirats per cavalls, i no resultava estrany trobar ramats de cabres per les



Imatge núm. 9. Ramat de cabres a la Rambla (1907-1908). Autor: Frederic Ballell. Institut Municipal d'Història de Barcelona. Arxiu Fotogràfic.

voreres de l'Eixample o pels carrerons estrets del casc antic, ni topar amb les anomenades *burras de leche* que proporcionaven aliment als malalts de tisi<sup>107</sup>. La llet de burra era molt apreciada per les seves propietats nutritives i s'utilitzava als hospitals i als orfenats per alimentar els nens i les persones desnodrides. Ben avançada la primera dècada del segle XX no és difícil trobar als diaris algunes queixes sobre la presència de certs animals a la via pública:

<sup>106</sup> *Diario de Barcelona*, 21 de febrer de 1898 (edició del matí), pàg. 2210-2211.

<sup>107</sup> Mario Verdager. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Editorial Barna, 1957, pàg. 19-20.

*“Es repugnante el espectáculo que se da en las calles del Ensanche con los rebaños de cabras, que ensucian las aceras y dificultan el paso de los transeúntes.*

*Como las aceras fueron construidas para el paso de las personas y el arroyo lo fue para el de las bestias, suplicamos al alcalde que haga cumplir esto, toda vez que se obliga á los vecinos á barrer y regar las aceras cada mañana para que después de haberlas limpiado pasen las cabras á ensuciarlas”<sup>108</sup>.*

La misèria era present a tot arreu, enterbolint la imatge de ciutat moderna i cosmopolita que agradava transmetre a la burgesia. Davant la indiferència de les classes dirigents, desfilaven infinitat de pidolaires, soldats repatriats de les darreres guerres colonials, obrers sense feina, barraquistes dels barris extrems que venien les seves mercaderies, i colles de trinxeraires, nens i adolescents que vivien de la mendicitat i dels petits robatoris<sup>109</sup>. La premsa republicana no es cansava de demanar una intervenció més decidida de les autoritats en matèria de beneficència, per donar assistència i retirar de la via pública la gran quantitat de pobres que l'envaïen i acabar amb la fama de ciutat pudent i insalubre que perseguia a Barcelona:

*“Cada noche, durante dos ó tres horas, ocurre en la rambla de Santa Mónica un repugnante espectáculo: doce ó catorce chiquillos, sucios, rotos, desastrados, de los que de público se conocen con el mote de trinxeraires, se reúnen en aquel lugar jugando, riñendo, dándose de pescozones, blasfemando como unos condenados y sirviendo de distracción y regocijo á buen número de desocupados que azuzan á aquellos infelices tirándoles algunas monedas. (...)*

*Distintas veces hemos excitado á las autoridades para que estos infelices niños sean reclusos en un asilo donde se les alimente y cuide tanto el cuerpo como el espíritu (...)*<sup>110</sup>.

Els indrets més transitats eren, lògicament, els preferits per aquests grups de captaires, els quals es multiplicaven durant els períodes festius, per exemple, en les proximitats de les festes de la Mercè. Els diaris conservadors també recollien el fenomen, encara que insistien més en la procedència no barcelonina de molts d'ells i en l'aspecte lamentable que oferien, que en la tasca social per part de les autoritats:

<sup>108</sup> *El Diluvio*, 4 de maig de 1910 (edició de la tarda), “Crónica diaria”, pàg. 1.

<sup>109</sup> Joaquín Romero Maura. *“La Rosa de Fuego”. El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909.*, pàg.129-134.

<sup>110</sup> *La Publicidad*, 5 d'abril de 1897 (edició de la tarda), pàg. 2.

*“Cada día aumenta el número de mendigos forasteros que acuden á esta capital para ejercer su profesión ú oficio, exhibiendo por las calles, plazas y paseos deformidades y asquerosas pústulas que obligan al transeúnte á volver el rostro. En calles estrechas como la de Petritxol se instalan desde primeras horas de la mañana de los días festivos hasta después del mediodía numerosos lisiados y entre ellos uno que se sirve de un carrito tirado por tres grandes perros, el cual ocupa casi todo el ancho de aquella concurrida vía, obligando á los transeúntes á pasar por el estrecho paso que deja libre. Entre once y doce de la mañana de ayer y en ocasión en que las Ramblas estaban concurridísimas, recorría, ó mejor dicho, se arrastraba por el centro del paseo de la de Estudios una mujer á la que faltan las estremidades [sic] de las piernas y se sirve de las manos y del cuerpo para trasladarse de un punto á otro. Dicha mujer, que por su acento y modo de hablar parece natural del NO. de España, implora la caridad de los transeúntes recitando una cantinela especial que emite levantando mucho la voz á fin de llamar la atención del público. (...) Cerca del embarcadero de la Paz y en el sitio en que los almacenes de hierro inmediatos al mar proyectan sombra, se sitúan todas las tardes numerosos lisiados y ciegos forasteros”<sup>111</sup>.*

Entre les nombroses activitats comercials que es desenvolupaven al carrer, hi havia els quioscos de refrescos i els coneguts popularment com a carros de *café con leche*, els quals provocaven sovint les queixes dels taverners per la competència que els hi suposaven, ja que molt sovint venien els seus productes sense cap autorització o durant més hores de les permeses<sup>112</sup>. També era habitual la presència de músics amenitzant amb els seus pianos de maneta els balls improvisats als barris més populars, venedors ambulants de romanços i específics miraculosos, xerraires i artistes de tota mena, malabaristes, ballarins, ensinistradors d'animals, etc.<sup>113</sup> Aquesta era la via utilitzada tradicionalment per popularitzar les cançons de moda o difondre les notícies d'actualitat entre la gent més humil, que no llegia la premsa ni podia assistir als teatres. Només amb la progressiva alfabetització i amb la utilització massiva en l'àmbit públic i privat de fonògrafs, gramòfons i altres aparells posteriors per enregistrar el so i la imatge, aniran desapareixent dels carrers algunes d'aquestes professions. Però aquest fet es produirà molt més endavant.

<sup>111</sup> *Diario de Barcelona*, 19 de setembre de 1898 (edició del matí), pàg. 10200-10201.

<sup>112</sup> *El Diluvio*, 24 d'abril de 1902 (edició de la tarda), “Crónica diaria”, pàg. 1-2.

<sup>113</sup> Emili Salut. *Vivers de revolucionaris. Apunts històrics del districte cinquè*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1938, pàg. 28-35.

Aquests primers anys del segle són encara un moment de transició. Haurem d'esperar unes quantes dècades perquè els canvis, que llavors només s'insinuaven, transformin definitivament la fesomia de la ciutat i la vida dels seus habitants.



Imatge núm. 10. Carretó de begudes ambulants. Fotografia publicada a *La Actualidad*, núm. 43 (24 de maig de 1907)



Imatge núm. 11. Gitanos fent ballar l'ós. Fotografia publicada a *La Actualidad*, núm. 51 (19 de juliol de 1907)



Imatge núm. 12. Venedor ambulat. Fotografia publicada a *Nuevo Mundo*, núm. 848 (7 d'abril de 1910)



Imatge núm. 13. Venedor de romanços. Fotografia publicada a *Nuevo Mundo*, núm. 839 (3 de febrer de 1910)





### 2.3. La cultura i l'oci

És justament en aquest tombant de segle, i en aquest context, quan va començar a sorgir a Barcelona una oferta d'oci moderna, de tipus capitalista (cabarets, determinats espectacles esportius, teatre per hores i, sobretot, cinema) adreçada a un públic massiu que es feia present i demanava una major varietat als espectacles. En una ciutat en expansió, amb un creixement irrefrenable, les activitats relacionades amb l'entreteniment i el lleure adquirien cada dia més importància. Aquest fet no va passar inadvertit a nombrosos homes de negocis, els quals van impulsar formes d'organització de l'oci més d'acord amb el nou ritme de vida d'una ciutat moderna.

El pes de la tradició es deixava sentir encara en moltes manifestacions culturals i en formes d'ocupació del lleure, heretades del passat, en les quals tenien una importància desmesurada els esdeveniments públics dotats d'un fort component ritual, com els balls de societat i les processons (o les seves traduccions laiques com l'exhibició diària de la bona societat barcelonina pel Passeig de Gràcia o la desfilada de cotxes i carruatges cap a la plaça de toros els dies de *corrida*). A Catalunya el lleure seguia tenint majoritàriament un marcat caràcter societari; els catalans, tradicionalment, s'associaven també per a divertir-se. A Barcelona, els homes de l'alta burgesia es reunien al *Círculo Ecuestre* i al *Círculo del Liceo* i les societats d'ofici, de classe o, simplement recreatives, eren innumerables entre tots els estaments socials.

El cafè i la taverna -aquesta reservada a les classes més humils- eren els espais de sociabilitat més quotidians dels homes barcelonins, fora de l'àmbit laboral i familiar i apart, lògicament, del carrer, lloc de pas, de feina, de diversió i de relacions interpersonals (particulars i col·lectives) de gran importància als països del sud d'Europa<sup>114</sup>. La influència de l'Església era molta i a les dones no els hi estava permesa gaire més distracció que l'assistència a missa i al mercat i, a les de classe alta, la freqüentació de determinats espectacles de "bon to". La presència de la dona

---

<sup>114</sup> Alain Leménorel. *La rue, lieu de sociabilité?*. Actes du colloque de Rouen, 16-19 novembre 1994. Publications de l'Université de Rouen, núm. 214 (1997).

al carrer estava molt limitada als rituals que fixaven aquestes activitats, la darrera finalitat de les quals era, molt sovint, especialment entre les classes acomodades, fer un bon casament. Durant el segle XIX, el ball era la forma de diversió més estesa entre tots els grups socials i, potser, l'única que possibilitava una certa convivència d'homes i dones. Es ballava en qualsevol lloc, en salons, societats recreatives i cases particulars, als teatres durant la temporada de Carnestoltes, a l'aire lliure i als envelats que s'aixecaven durant les festes populars<sup>115</sup>.

### 2.3.1. La renovació cultural. Modernisme i Noucentisme

A l'àmbit cultural, la dècada de 1890 s'identifica amb el sorgiment del Modernisme, un moviment que neix amb el propòsit de modernitzar l'ambient cultural català, massa localista, impregnat encara del ruralisme romàntic i anacrònic de la Renaixença. Els intel·lectuals modernistes, sorgits majoritàriament de la burgesia, reclamaven una cultura nacional moderna amb aspiracions d'universalitat i oberta als corrents artístics europeus.

El moviment modernista es va constituir a l'entorn de la revista *L'Avenç*. Des de les seves planes, l'any 1892 joves intel·lectuals com Jaume Brossa o Alexandre Cortada reclamaven la necessitat de regenerar la societat catalana mitjançant la cultura i l'educació<sup>116</sup>. En aquest punt, els seus postulats regeneracionistes -encara que de base catalanista- coincidien amb els d'altres corrents socials antiburgesos com l'anarquisme, amb el qual alguns dels membres del grup de *L'Avenç* van mantenir contactes, purament intel·lectuals (conferències i representacions teatrals als centres obrers, publicació d'articles en revistes anarquistes, etc.). Aquest primer estadi *revolucionari* del Modernisme fou efímer i acabà a principis de 1894, quan es deixà de publicar la revista i el grup es va dissoldre després de l'explosió de la bomba al Liceu, el setembre de 1893.

<sup>115</sup> Aureli Capmany. *Un siglo de baile en Barcelona. Qué y donde bailaban los barceloneses el siglo XIX*. Col·lecció *Monografias históricas de Barcelona*, núm. 19. Barcelona: Llibreria Millà, 1947.

<sup>116</sup> Jaume Brossa, "Viure del passat", *L'Avenç*, 2<sup>a</sup> època, any IV, núm. 9 (setembre de 1892), pàg. 257-264. Aquest text és considerat el manifest fundacional del Modernisme.

El Modernisme és ple de contradiccions com, d'altra banda, ho és tot el període. El seu impuls regenerador, en oberta oposició a una societat endarrerida i provinciana, ofegada pel caciquisme i el centralisme més immobiliari, arrelà en amplis sectors socials catalans amb motiu de la derrota de l'exèrcit espanyol a Cuba i Filipines l'any 1898. Les intencions renovadores dels modernistes eren compartides per bona part de la burgesia, que trobava en el nacionalisme un camí per assolir uns determinats objectius polítics i econòmics. La identificació entre catalanisme polític i ideologia burgesa es va produir ben aviat, relegant a l'oblit els sectors més esquerrans del primer Modernisme, que van quedar pràcticament desfets a partir de 1898, com a conseqüència de la repressió contra l'anarquisme iniciada amb el procés de Montjuïc<sup>117</sup>.

Amb la *desaparició* d'aquest primer grup d'intel·lectuals modernistes, s'imposà dins el moviment -encapçalat des de llavors per Santiago Rusiñol i Raimon Casellas, crític d'art de *La Vanguardia*- una tendència al simbolisme i a l'evasionisme estètic, que suposava un aïllament voluntari de l'artista, refugiat en el seu art i allunyat de la realitat social que l'envoltava<sup>118</sup>. El Modernisme donà lloc a la primera generació d'artistes i escriptors que aspiraven a viure professionalment del seu art, concebut com una activitat autònoma i vocacional que requeria una dedicació apassionada, i a través de la qual mostraven la seva rebel·lia contra la societat burgesa, pragmàtica i materialista, d'on provenien.

Així, als inicis del segle XX, el terme modernista passà a denominar, per influència dels seus detractors, a un grup d'intel·lectuals decadents, extravagants i obsessionats per qualsevol novetat estrangera. El que es criticava, sobretot des de posicions tradicionalistes i reaccionàries, no era tant el seu gust per les novetats en la indumentària o en literatura, sinó, precisament, la seva voluntat regeneracionista. Curiosament, mentre els intents de renovació cultural trobaven una gran resistència,

---

<sup>117</sup> Procés obert arran de l'atemptat que va tenir lloc durant la processó del Corpus de 1896 al carrer dels Canvis Nous, on l'explosió d'una bomba causà dotze morts i quaranta-quatre ferits. Alguns d'aquests intel·lectuals, com és el cas de Jaume Brossa, es van haver d'exiliar, mentre d'altres, com Pere Coromines o Ignasi Iglesias, van renunciar a les seves tímides vel·leïtats revolucionàries.

<sup>118</sup> Joan-Lluís Marfany, "Problemes del Modernisme". *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Curial, 1990 (primera edició, 1975), pàg. 13-34.

la burgesia catalana adoptava la moda europea -de procedència essencialment francesa- en els seus aspectes més superficials i decoratius, que són els que finalment han arribat a nosaltres associats al terme Modernisme, despulat de tota significació ideològica<sup>119</sup>. En aquests anys s'imposen les formes ornamentals de l'*Art Nouveau*, difoses sobretot gràcies a la moderna indústria del cartellisme, transmissora també d'un cert cosmopolitisme epidèrmic entre les classes més benestants. Aquesta nova concepció decorativa tenia igualment una forta presència en la vida diària dels barcelonins a través de l'arquitectura, el mobiliari urbà, la publicitat o els espectacles.

A partir de 1906 el nacionalisme, al qual els modernistes van contribuir proporcionant-li el seu fonament ideològic, fou monopolitzat per la Lliga Regionalista, clarament alineada amb actituds dretanes i conservadores i, malgrat el seu aspecte regeneracionista, profundament tradicionalista. L'hegemonia de la Lliga dins el catalanisme polític va associada al sorgiment del Noucentisme, moviment cultural que supeditava l'actuació dels intel·lectuals a les directrius polítiques dictades per Enric Prat de la Riba, fundador i director de *La Veu de Catalunya*, líder de la Lliga Regionalista i president de la Diputació de Barcelona a partir de 1907. Evidentment, els modernistes, que defensaven la seva concepció individualista de l'artista i no es sotmetien al dirigisme cultural practicat per la Lliga (podríem citar, a tall d'exemple, els noms de Santiago Rusiñol o Joan Maragall), foren arraconats, i intencionadament oblidats, per la maquinària oficial del Noucentisme, el corrent que dominarà l'ambient cultural i polític català entre 1906 i 1923, i la influència del qual encara s'allargarà moltes dècades més.

Si Enric Prat de la Riba era la personalitat que encapçalava el programa polític del Noucentisme, l'ideòleg era Eugeni d'Ors, que ho feia des de les planes de *La Veu de Catalunya*<sup>120</sup>. L'any 1906 es produïren una sèrie d'esdeveniments que van contribuir a definir el projecte noucentista: es publicà *La Nació Catalana* de Prat de la Riba, es celebrà el I Congrés Internacional de la Llengua Catalana i es fundà la Solidaritat Catalana, agrupació de partits catalans dins la qual la Lliga Regionalista

---

<sup>119</sup> Joan-Lluís Marfany, "Sobre el significat del terme *Modernisme*". *Aspectes del Modernisme*, pàg. 35-60.

<sup>120</sup> A partir de 1906, Eugeni d'Ors havia començat a publicar en aquest diari el seu cèlebre "Glossari" sota el pseudònim de *Xènius*.

tenia un paper dominant. El Noucentisme impulsà, des dels espais de poder que havia anat assolint la Lliga a l'Ajuntament, la Diputació (i a la Mancomunitat de Catalunya a partir de 1914), un programa de modernització de la societat catalana basat en la reforma de l'Administració, la construcció d'infraestructures i la creació d'institucions de cultura, educació i serveis socials, en un intent de posar ordre en una societat cada vegada més massificada i conflictiva<sup>121</sup>.

Així doncs, el fracàs de l'intel·lectual modernista en el seu intent de transformar el món era ja evident durant els primers anys del segle; el seu paper de modernitzador de la cultura catalana serà representat a partir de llavors pels polítics. I és paradoxal que el Noucentisme, el moviment que es pot considerar el seu continuador, hagi contribuït a crear la visió actual del Modernisme. Perquè foren els noucentistes els qui, després d'apropriar-se de les aspiracions regeneracionistes expressades pels modernistes a finals del XIX integrant-les dins un projecte polític determinat, catalanista i conservador, van difondre la imatge frívola del Modernisme com un moviment caòtic i anàrquic, accentuant el vessant més estrofolari i bohemi - purament anecdòtic- dels seus representants més destacats<sup>122</sup>. La campanya dels noucentistes fou especialment agressiva contra Santiago Rusiñol, sobretot pels plantejaments purament comercials que regien la seva producció dramàtica i el convertien en un dels autors catalans més representats. Després d'una primera i breu etapa simbolista, Rusiñol es va anar decantant per l'humor, la paròdia i el costumisme, dins la més genuïna tradició del xaronisme barceloní. Un gènere com el teatre necessitava d'un públic massiu i, amb aquesta evolució, Rusiñol era coherent amb la seva reivindicació de l'estatus professional de l'artista. En canvi, els joves noucentistes, que defensaven un model de cultura elitista -dins la qual el teatre quedava pràcticament exclòs- veien com Rusiñol, prototipus del vell intel·lectual bohemi, individualista i autodidacte, els hi barrava el pas amb una obra que afalagava els gustos més barroers del públic<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> Oriol Bohigas, "Del programa polític a la política cultural". *Història de la cultura catalana*, vol. VII, pàg. 16-18.

<sup>122</sup> Joan-Lluís Marfany, "Una visió recent del Modernisme". *Aspectes del Modernisme*, pàg. 61-96.

<sup>123</sup> Margarida Casacuberta. *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*. Barcelona: Institut del Teatre, 1999.

### 2.3.2. Els espais de la diversió

La creació de la Barcelona moderna a finals del segle XIX va significar també l'aparició de nous espais urbans socialment diferenciats. Amb la urbanització de l'Eixample, l'epicentre de la vida social barcelonina es traslladà del barri vell, molt densament poblat, a la ciutat nova. Els antics casals senyorials del centre històric, incòmodes, humits i foscos, foren substituïts per habitatges més funcionals, proveïts de totes les comoditats que requeria la vida moderna i dissenyats pels arquitectes més famosos del moment. L'antiga convivència en aquells barris de la vella noblesa tradicional amb artesans i menestrals i, fins i tot, amb els obrers que vivien als pisos alts, va donar pas a una nova configuració urbana que feia encara molt més evidents els forts contrastos socials. Així, mentre els joves de les famílies burgeses s'anaven establint a l'Eixample i el passeig de Gràcia esdevenia el carrer més aristocràtic de Barcelona, els obrers es traslladaven als barris industrials sorgits a la perifèria o es concentraven als carrers i als edificis més deteriorats de la ciutat vella, on vivien sense les més mínimes condicions higièniques.

El casc antic va anar perdent la preeminència que havia tingut fins aleshores, encara que es mantenia com a principal espai comercial de la ciutat. Les Rambles, eix de la Barcelona vuitcentista, s'anaven transformant en un lloc cosmopolita i més interclassista, sobretot a la seva part baixa, més propera al port, on es situaven les principals cerveseries de Barcelona, mentre els locals més distingits tendien a instal·lar-se en la part alta, més pròxima a la plaça de Catalunya. A la Rambla del Centre es trobaven els millors hotels i restaurants, els cafès més luxosos (el *Colón*, el *Lyon d'Or* o el *Suís*) i els millors teatres, com el Principal, el més antic de Barcelona i feu de la vella aristocràcia, el qual vivia en aquests primers anys de segle un període de decadència, i el Gran Teatre del Liceu, el temple de l'òpera per excel·lència i aparador on s'exhibia la burgesia més emprenedora.

L'expansió fora muralles afectà també els espais de lleure. Al segle XIX, els principals centres de l'esbarjo popular a Barcelona eren, d'una banda, el camí que unia la plaça de Catalunya amb la veïna vila de Gràcia; allà s'instal·laven les atraccions de fira i proliferaven cafès, tavernes, teatres i jardins on s'oferien números

de circ, balls i revetlles durant la temporada d'estiu<sup>124</sup>. La muntanya de Montjuïc era l'altre indret proper a la ciutat vella on la gent més humil podia gaudir d'un entreteniment barat, al voltant de les fonts i dels establiments de begudes que van sorgir al seu entorn, els populars *merenderos*. Amb la urbanització de l'Eixample els teatres de fusta o a l'aire lliure de l'antic passeig de Gràcia van anar adquirint major importància, mentre els espectacles ambulants i el bullici popular es traslladaven al nou carrer del Paral·lel, que es transformà ràpidament en la zona de diversió predilecta de les classes baixes barcelonines<sup>125</sup>. Al passeig de Gràcia s'obriren teatres estables, restaurants i cafès amplis i luxosos com el *Novedades* o la *Maison Dorée*, convertint-se en una alternativa a les Rambles com a lloc d'esbarjo aristocràtic. A la Rambla i al passeig de Gràcia, com veurem més endavant, s'instal·laran també els cinematògrafs més elegants: el *Napoleón*, el *Beliograff*, el *Poliorama*, la *Sala Mercè* o el *Cine Doré*.

En començar el segle, els principals teatres del centre de Barcelona, apart del Liceu i del Principal, eren el *Romea*, al carrer de l'Hospital, no gaire lluny de la Rambla, el *Novedades* i el *Tivoli*, -tots dos al carrer de Casp, a tocar del passeig de Gràcia, on encara es troben actualment-, el *Granvia*, emplaçat a la Gran Via de les Corts Catalanes, cantonada al carrer de Roger de Llúria, i el teatre *Eldorado*, a la plaça de Catalunya, cantonada amb el carrer Bergara. Una mica més allunyat hi havia el *Circo Barcelonés*, al carrer de Montserrat, prop del Portal de Santa Madrona, al final de la Rambla. El *Jardín Español* i el *Lírico*, teatres d'estiu a l'aire lliure propers al passeig de Gràcia, tancaran les seves portes els primers anys del segle, coincidint amb el desenvolupament del Paral·lel com a zona d'espectacles. El *Nuevo Retiro*, inaugurat l'any 1896 a la Gran Via, on va estar instal·lat el panorama *Plewna*, tancà a principis de 1907.

---

<sup>124</sup> Ricard Salvat. *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX en Cataluña*. Barcelona: Seix Barral, 1980, pàg. 43-47.

<sup>125</sup> Xavier Fàbregas, "La xerinola a la Barcelona d'entre segles", *L'Avenç*, núm. 9 (octubre de 1978), pàg. 42-47. També, Pere Gabriel, "Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920", dins José Luis García Delgado (ed.). *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*. Madrid: Siglo XXI, 1992, pàg. 61-94.



Els principals cafès concert del casc antic es trobaven també en les proximitats de les Rambles, a tocar dels llocs d'oci de la burgesia: l'*Edén Concert* al carrer Conde del Asalto (avui Nou de la Rambla), l'*Alcázar Español* al carrer Unió i el *Palais des Fleurs* al carrer d'Escudellers. A la Barceloneta, i a d'altres barris hi havia també cafès cantants encara que de menor categoria<sup>126</sup>. A principis de segle s'afegiria *La Gran Peña*, al carrer de Sant Pau, ja més a prop del Paral·lel que de les Rambles. Aquests establiments es definien com a “*cafés donde se canta, se baila y se representa con la característica ligereza propia del género*”<sup>127</sup>.

Al Paral·lel, l'únic local estable destinat a l'espectacle era el *Teatro Circo Español*, inaugurat el 1892. Als dos plànols següents, el primer corresponent als darrers anys del XIX i el segon a 1910, l'any que tanca aquest treball, es pot comprovar com, només en una dècada, el nombre de teatres va augmentar de manera espectacular al Paral·lel. En aquest període el passeig de Gràcia s'anava urbanitzant i els solars on hi havien hagut els teatres i els seus jardins eren ocupats per edificis residencials; les Rambles mantenien els seus locals més característics, encara que alguns d'ells, com el Principal, no aconseguien sortir d'un estat de crisi permanent. En canvi, al Paral·lel, sobretot a partir de 1900, es produí una autèntica eclosió, ja que apart dels locals més importants, que són els que estan assenyalats al plànol, se'n van obrir molts més, alguns de vida molt curta. Però aquest serà un tema que tractarem més extensament en un altre capítol.

---

<sup>126</sup> *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores por J. Roca y Roca*. Barcelona: Librería Española, any 1895, pàg. 214-215.

<sup>127</sup> *Guía Diamante, por L. García del Real*. Barcelona: Librería de Francisco Puig, any 1896, pàg. 276.



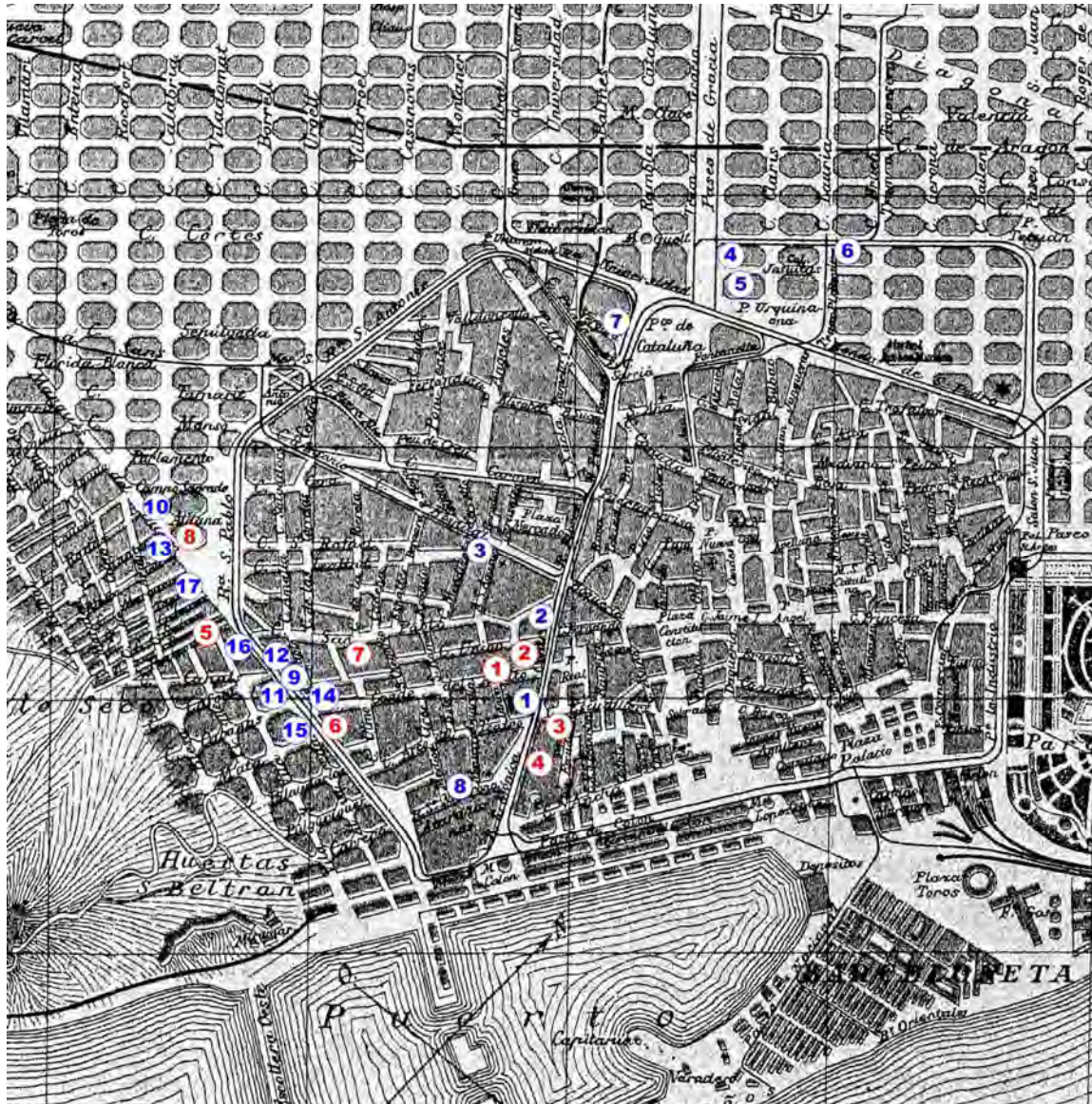
**TEATRES**

- |             |                    |
|-------------|--------------------|
| 1 Principal | 7 Eldorado         |
| 2 Liceu     | 8 Circo Barcelonés |
| 3 Romea     | 9 Jardín Español   |
| 4 Novedades | 10 Lírico          |
| 5 Tívoli    | 11 Nuevo Retiro    |
| 6 Granvía   | 12 Circo Español   |

**CAFÈS CONCERT**

- |                     |
|---------------------|
| 1 Edén Concert      |
| 2 Alcázar Español   |
| 3 Palais des Fleurs |

1895-1900



**TEATRES**

- |                    |                     |
|--------------------|---------------------|
| 1 Principal        | 10 Las Delicias     |
| 2 Liceu            | 11 Nuevo            |
| 3 Romea            | 12 Olympia          |
| 4 Novedades        | 13 Condal           |
| 5 Tívoli           | 14 Arnau            |
| 6 Granvía          | 15 Apolo            |
| 7 Eldorado         | 16 Pabellón Soriano |
| 8 Circo Barcelonés | 17 Cómico           |
| 9 Circo Español    |                     |

**CAFÈS CONCERT**

- |                              |
|------------------------------|
| 1 Edén Concert               |
| 2 Alcázar Español            |
| 3 Palais des Fleurs          |
| 4 Palais de Cristal          |
| 5 Pajarera Catalana (Molino) |
| 6 Le Trianon (Gayarre)       |
| 7 La Gran Peña               |
| 8 Café de Cádiz              |

1910

Amb el creixement demogràfic i urbanístic deixà de tenir vigència la visió idealitzada de Barcelona que difonien certes guies turístiques, com una ciutat que vivia en harmonia i sense conflictes socials, en la qual “*obreros y potentados se rozan en los mismos paseos y se encuentran bajo el techo de los mismos teatros*”<sup>128</sup>. Durant la primera dècada del segle XX, s’accentuaren les diferències també en el món de les diversions teatrals. Cada classe social tenia el seu lloc predilecte i si el Liceu era, com sempre ho havia estat, el punt de reunió de la burgesia, “*a Romea s’hi reuneix la classe mitja y’l públich sensible y de bona fé que’s con mou ab las emocións dramáticas y riu de gust ab las patotxadas cómicas. A Eldorado, Tívoli, Novedats y Granvía hi va un públich barrejat, segons la classe d’espectacles que s’hi donan (...)* Als teatros y barracóns del Paralelo s’hi rabeja’l poble seduhit pels espectacles melodramátichs y terrorífichs, per las pantomimas, pels fenómenos, titellas y putxinetlis... Els joves del tró y’ls vells verts van á fer de las sevas en el Edén Concert, la Gran Peña y altres llocs per l’istil”<sup>129</sup>.

En una altra de les seves cròniques a *La Esquella de la Torratxa*, setmanari satíric i barceloní per excel·lència, el mateix Roca i Roca constata el contrast existent entre les dues grans vies de la Barcelona moderna: “*El Paralelo, Passeig de Gracia dels pobres, y’l Passeig de Gracia, Paralelo dels rics, marcan clarament, sobretot el diumenje á la tarde, la separació de classes en aquesta ciutat, per altra part, eminentment democrática, ahont ans per tot arreu, els diversos estaments se barrejavan. Ha sigut menester que Barcelona s’engrandís extraordinariament pera quedar establerta aquesta especie de divisoria social*”<sup>130</sup>.

Sembla evident que amb l’augment de la població i el progressiu accés de les capes mitjanes i baixes a una oferta d’oci més àmplia i diversificada, juntament amb la creació de zones de lleure clarament diferenciades, la suposada heterogeneïtat social característica de l’espectacle decimonònic -si és que alguna vegada va arribar a existir realment- havia desaparegut a la Barcelona de començament de segle. Potser

<sup>128</sup> *Barcelona en la mano*, any 1895, pàg. 30-31.

<sup>129</sup> P. del O. (Josep Roca i Roca), “Crònica. Barcelona de nit”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1305 (8 de gener de 1904), pàg. 2-5.

<sup>130</sup> P. del O. (Josep Roca i Roca), “Crònica. El diumenje á Barcelona”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1357 (6 de gener de 1905), pàg. 2-6.

es podia mantenir encara en una ciutat petita i poc industrialitzada, tal com manté Sandro Machetti al seu estudi sobre els antecedents del cinema a Lleida<sup>131</sup>, però no en la Barcelona del 1900.

La crònica de Roca i Roca es complementa amb una caricatura prou il·lustrativa del que representaven aquestes dues zones de la ciutat, desenvolupades pràcticament al mateix temps, arran de la transformació urbanística i del creixement demogràfic que es va viure a finals del segle XIX (imatge núm. 14). D'una banda, el passeig de Gràcia, un espai elitista on la burgesia es reunia per a fer ostentació del seu poder, i d'una altra, el Paral·lel, un carrer dedicat gairebé en exclusiva a la diversió dels sectors més baixos de la població. La caricatura reflecteix igualment la profunda escissió social que existia a la Barcelona de començaments del segle XX i ajuda a entendre, d'una manera molt gràfica, el violent enfrontament polític entre catalanisme i lerrouxisme, així com la distància infranquejable que separava aquests dos móns antagònics, representants de dos models culturals radicalment oposats. És en aquest context on adquireix especial significació l'aparició d'un indret com el Paral·lel i on cal inserir l'arribada i el posterior desenvolupament del cinema a la ciutat de Barcelona. Perquè si l'existència del Paral·lel feia encara més visibles les desigualtats, és evident que la situació de divisió social i cultural va influir en la recepció d'aquest espectacle per part dels barcelonins.

---

<sup>131</sup> Sandro Machetti. *El pre-cinema a Lleida*, pàg. 51-62.

LA TARDE DEL DIUMENGE (per Alegret y Picarol)



AL PASSEIG DE GRACIA (El Paralelo dels senyors)



AL PARALELO (El Passeig de Gracia del poble)



### 2.3.3. L'ambient teatral

El teatre era, sens dubte, l'espectacle més influent a finals del segle XIX. Un dels tòpics més difosos, recollit per la majoria de les guies turístiques de la ciutat, era el de l'afecció dels barcelonins al teatre i a la música, afavorida pel preu econòmic de les entrades. Es destacava també el gran nombre de societats que posseïen teatre i la quantitat considerable de petits locals d'aficionats<sup>132</sup>. Pel que fa a la música, les guies editades per als turistes estrangers assenyalaven com un signe particular dels cafès de Barcelona la possibilitat de menjar i beure amb acompanyament de piano<sup>133</sup>. Efectivament, la música tenia en aquesta època una gran importància social i era força habitual que els cafès més elegants oferissin concerts nocturns als seus clients, un costum que a mesura que s'apropa la fi del segle es va anar estenent i desenvolupant fins al punt de ser considerat una competència pels teatres:

*“Per acabar ab la poca vida teatral que hi ha á Barcelona, ja no faltava sino que alguns dels principals cafés es convertissen en lloch d'espectacle.*

*Fins ara s'utilisava als músichs per distreure als concurrents. No contents alguns en tenir piano y'l seu corresponent pianista, donavan concerts á quarteto.*

*Ara ho fan de un'altra manera. Ara han montat un tablado, y presentan tenors y barítonos, tiples y contralts que executan un variat repertori de cançons nacionals y extrangeras. Un altre día's buscará qui balli”<sup>134</sup>.*

La vida al cafè era tota una institució a Barcelona i pràcticament tots els teatres en tenien. El cafè era un lloc d'esbarjo, de sociabilitat i comerç, on les classes més ocioses s'hi podien passar hores senceres. Per tant, els propietaris continuaran oferint espectacles per distreure als seus parroquians, i serà en alguns d'aquests establiments on s'instal·laran els primers fonògrafs i els primers cinematògrafs, com comprovarem més endavant.

<sup>132</sup> Vegeu, per exemple, *Barcelona en la mano*, any 1895, pàg. 214-215.

<sup>133</sup> *Guide à Barcelone*, per A. Celee-Bertal. Paris/Barcelona: Librairie Française. Alphonse Piaget, éditeur, 1888.

<sup>134</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1018 (15 de juliol de 1898), “Esquellots”, pàg. 469.



El Liceu continuava sent un lloc on s'hi anava a lluir i a fer vida social. L'alta burgesia el feia servir per a exhibir el seu poder i, en la majoria dels casos, l'obra representada era el menys important. Malgrat el tòpic que ens parla d'una Barcelona immersa en la moda del wagnerisme, els barcelonins realment apassionats per l'òpera -i per les obres de Wagner en particular- eren una minoria. És cert que existien institucions realment interessades en la divulgació del gènere operístic, com l'Associació Wagneriana, però al seu entorn es movien bàsicament els membres de la intel·lectualitat modernista, els únics que estaven al dia dels corrents més innovadors, d'altra banda, molt difícils d'introduir al Liceu<sup>135</sup>. Més estesa era l'afició al cant coral. Entre les classes treballadores urbanes, les societats corals foren un element de cohesió i un mecanisme de lluita pels drets socials. El model imposat per les entitats dirigides per Josep Anselm Clavé a mitjan segle XIX era el de més èxit, difusor d'un tipus de música popular urbana que es presentava com alternativa a les manifestacions provinents del romanç tradicional i al repertori de taverna<sup>136</sup>.

Al marge dels cors d'inspiració *claveriana*, les societats corals van jugar un paper fonamental en la configuració del moviment catalanista, complint igualment una funció de cohesió i de transmissió d'ideologia. En aquest cas, el model a seguir era l'Orfeó Català, fundat l'any 1891 com una de les iniciatives destinades a recuperar i reinterpretar una certa tradició de cançó popular i de teatre líric català per a fer front a l'extraordinària popularitat del *gènere chico*, considerat el principal vehicle de castellanització de la societat catalana<sup>137</sup>. Perquè el que de veritat agradava a la majoria dels barcelonins, en matèria teatral, era la sarsuela. Els crítics de teatre no es cansaven de lamentar l'escàs èxit de les importants companyies estrangeres, bàsicament italianes, que passaven per Barcelona, i les dificultats que trobaven les empreses que, com el Teatre Íntim d'Adrià Gual, es proposaven dignificar l'escena catalana representant els autors clàssics i adaptant les obres més avançades del teatre modern europeu. Les queixes sobre la manca de cultura del públic barceloní eren molt habituals entre els intel·lectuals com, per exemple, els col·laboradors de la revista *Pèl & Ploma*, els quals, davant la freda acollida a l'actriu japonesa Sada Yacco al teatre

<sup>135</sup> Roger Alier. *El gran llibre del Liceu*. Barcelona: Edicions 62, 2004, pàg. 83-114.

<sup>136</sup> Jaume Carbonell i Guberna. *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Cabrera de Mar: Galerada, 2000.

<sup>137</sup> Joan-Lluís Marfany. *La cultura del catalanisme*, pàg. 307-321.

*Novedades* exclamaven, indignats: “*Ja es hora de que’s vagi desvaneixent aquesta llegenda estúpida, inventada no sé per qui, de que’l públic barceloní es intel·ligent en materias d’art dramàtic. Mentida! no ho ha sigut may de veritablement intel·ligent el nostre públic. Las obras d’art de debó sempre las ha rebut ab rezel, desconfiansa, mala voluntat i rebequeria, i en cambi, les ensofrades de tots els géneros, les flamarades de fum de palla, i’ls ninots de cartró embarnissats, se’ls ha empassat sempre ab un gust inmens, tant en literatura, com pintura, art escènic, música i escultura. No hi vol dir rés que hi hagi una minoría entusiasta que sent fundament l’art veritable, en totes ses manifestacions, el fet existeix: la massa del públic es refractaria al art de debó*”<sup>138</sup>.

La crítica no es limitava al món teatral, es feia extensiva a tot l’ambient cultural de la ciutat i anava adreçada, de manera molt particular, al públic burgès. I és que, malgrat tots els esforços dels intel·lectuals i artistes modernistes per tal de crear un mercat per a les seves obres, la burgesia barcelonina era, en paraules de Joan-Lluís Marfany, “*de costums morigerats i tronadets, de volada més aviat curta*”<sup>139</sup>, una burgesia d’origen pagès, una menestralia enriquida, estalviadora i poc disposada a acceptar les novetats artístiques, una classe social que condemnava l’oci perquè valorava per damunt de tot el treball. Aquesta era la raó principal que enfrontava a la jove generació d’artistes burgesos amb la seva pròpia classe: el seu públic potencial, l’únic que disposava de mitjans econòmics per invertir en art, no semblava gaire interessat a fer-ho. Pel Santiago Rusiñol de finals de segle, el burgès català era un “*home improvisat i enriquit a corre cuita*” i, en concret, el barceloní, “*no es flexible ni enginyós, ni sent amor á las arts. A copia de posar máquinas també s’ha anat tornant máquina. Máquina de guanyar diners, d’ensacarlos y guardarlos, pero máquina á la menuda, sense corretjam de nervis ni potencia de gran máquina; máquina positivista, pero per fer calderilla (...) Per aixó, per introduhir una moda de París (...) están pocas semanas; pero per acullir una idea ó un avéns necessitan una pila d’anys, y al últim quan lo recullen, ja ha quedat endarrerit*”<sup>140</sup>.

<sup>138</sup> Un de la platea, “La Sada Yacco a Barcelona”, *Pèl & Ploma*, any IV, núm. 88 (maig de 1902), pàg. 364.

<sup>139</sup> Joan-Lluís Marfany, “Burguesia, modernització cultural, catalanisme”, dins Pere Gabriel (dir.) *Història de la cultura catalana*, vol. VI, pàg. 27.

<sup>140</sup> Santiago Rusiñol, “Tipos barcelonins. El burgés”, *Almanach de la Esquella de la Torratxa pera 1899*, pàg. 98-105.

En termes molt semblants es manifestava el crític teatral de la revista *Joventut*, Emili Tintorer, amb motiu de les anunciades representacions de l'actor italià Ermete Zacconi al Romea, tement que no desvetllarien tanta expectació com la generada al teatre Eldorado per la companyia madrilenya de Maria Guerrero i Fernando Díaz de Mendoza, sempre molt ben rebuda a Barcelona: “*Nostra burgesia sols té un ídol: la moda, una cosa superficial...y per moda va al teatre. Conseqüència: no li donguéu art veritable, doneuli art de mirallets que no fassi pensar gens, que no fassi sentir gens, que distregui un xich, que fassi riure un xich, no massa, que impressioni superficialment. Y no li donguéu grans actors que aquests fan patir: doneuli actors discrets, fins, si pot ésser, y que sápigán presentarse. Ab aixó, coneixe'ls secrets de la réclame, fer els entreactes llarchs pera que las senyoras puguin tafanejar, exhibirse y pescar, y'ls senyors pescar, exhibirse y tafanejar, y tenir en compte'ls sagrats preceptes de la moral hipòcrita que regeix a nostra burgesia, n'hi há prou pera ferli exquisixar els diners y omplenar el teatre. Quina vergonya!*”<sup>141</sup>. Els joves intel·lectuals renovadors rebutjaven la funció que tenia el teatre a finals del segle XIX com a lloc de trobada, de relacions i d'exhibició social.

No eren únicament els diaris o les revistes catalanistes les que es planyien de l'èxit de la sarsuela i de la indiferència del públic davant l'arribada de companyies estrangeres de prestigi; també es poden trobar, per exemple, a les planes del diari republicà *El Diluvio*: “*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>142</sup>.

<sup>141</sup> Emili Tintorer, “Teatres”, *Joventut*, any IV, núm. 175 (18 de juny de 1903), pàg. 409.

<sup>142</sup> Adolfo Marsillach, “Crónica”, *El Diluvio*, 17 d'agost de 1901 (edició del matí), pàg. 12.

Si hem de fer cas a les cròniques periodístiques, el públic que anava als teatres de Barcelona, fora dels dies de moda o d'algunes funcions especials -a les quals calia assistir per deixar-se veure-, era de classe mitjana i baixa, el mateix que afavoria l'èxit del *género chico* i omplia pràcticament tots els teatres de la ciutat i, de manera molt particular, els del Paral·lel. Els republicans d'*El Diluvio*, per exemple, acusaven les classes més benestants de no col·laborar en la celebració de les festes de la Mercè, amb el seu to populista habitual: *“Aquí las gentes cuanto más ricas son, menos gastan. Nuestro Gran Teatro del Liceo agoniza (...); no digamos nada de las buenas compañías teatrales que vienen á Barcelona; su artística labor no merece más que la indiferencia de las clases opulentas, que, a lo sumo, solo van al teatro el día de la inauguración de la temporada, el del beneficio del primer actor y el de la despedida de la compañía (...) Después causará extrañeza que la concurrencia invada los teatros del Paralelo. Las clases humildes en proporción á sus haberes dan más dinero á ganar a las Empresas teatrales que todos los ricachones de Barcelona. Véase lo que ocurre en los teatros del paseo de Gracia, plaza de Cataluña y Granvía. Continuamente se ven en el caso de interrumpir el curso de la temporada”*<sup>143</sup>.

Apart del Liceu, dedicat en exclusiva a l'òpera, i el Romea, on es representaven bàsicament drames i comèdies en llengua catalana- la programació dels teatres solia ser variada i alternava, segons les temporades, representacions d'òpera i sarsuela amb companyies de declamació o espectacles de circ. Així, per exemple, el *Tívoli*, que durant els mesos de primavera i estiu es dedicava bàsicament a la sarsuela, es convertia en circ eqüestre durant l'hivern, a partir de setembre<sup>144</sup>. El calendari teatral mantenia determinades tradicions, fixades per les festivitats religioses, les quals, encara que ja començaven a resultar obsoletes, es complien puntualment també als salons privats de les societats: balls de màscares pel Carnaval, funcions especials per la revetlla de Sant Joan, funcions d'Innocents i, sobretot, el *Tenorio* per Tots Sants. Els cinemes incorporaran aquests usos programant pel·lícules i vistes fixes de temàtica nadalenca durant el mes de desembre, o sobre la Passió durant la Setmana

<sup>143</sup> *El Diluvio*, 9 d'agost de 1906 (edició del matí), “Ferias y fiestas. Nuestros ricos”, pàg. 6-7.

<sup>144</sup> Durant molts anys, va actuar en aquest teatre la companyia eqüestre, gimnàstica i acrobàtica de Gil V. Alegria, que ho feia abans al Circ de la Plaça de Catalunya, enderrocat l'any 1895.

Santa i els dies precedents, com veiem, per exemple, en aquest anunci del cinematògraf Napoleón l'any 1899:

*“En los viernes y domingos de la presente Cuaresma se exhibirán en el cinematógrafo Lumière, establecido en casa de los señores Napoleón, cuadros de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo en trece proyecciones, y el panorama de Jerusalén y sus colinas por el sistema Waragraff”*<sup>145</sup>.

Es conservava igualment el costum de no celebrar espectacles públics de dimecres a divendres sant. Normalment, les empreses teatrals feien coincidir la inauguració de la temporada de primavera amb el dissabte de Glòria i aprofitaven els dies previs per acabar de perfilar la programació. Es tractava d'una prohibició, recollida al reglament d'espectacles, que es seguia d'una manera més o menys estricta segons la situació política que vivia la ciutat. Així, per exemple, durant la Setmana Santa de 1906, quan encara estava vigent la suspensió de garanties constitucionals després de l'atac al *¡Cu-cut!* i *La Veu de Catalunya*, el governador civil va dictar una ordre prohibint explícitament la celebració de representacions i de tota mena de jocs durant aquests dies. Aquesta i altres rutines, com la suspensió del trànsit durant dijous i divendres sant, començaven a ser qüestionades (almenys des de la premsa republicana) perquè suposaven una pèrdua econòmica per a les empreses i els treballadors i resultaven impròpies d'una societat moderna<sup>146</sup>. L'ordre governativa vendria a demostrar que, potser, no tots els teatres tancaven de manera voluntària.

De fet, molts hàbits culturals de caire religiós -i amb ells molts valors que hi anaven associats- es veien amenaçats per noves formes de vida que transformaven molt a poc a poc la fesomia de la ciutat. Un dibuix aparegut a *L'Esquella de la Torratxa* del 25 de març de 1910 (imatge núm. 15), il·lustra prou clarament com era percebut aquest canvi pels barcelonins de principi de segle, a la vegada que posa en evidència, d'una banda, els primers símptomes d'una societat consumista, i d'altra, el procés de secularització que estava experimentant Barcelona com a conseqüència d'aquesta modificació dels costums que portava aparellada la vida moderna. El ritme

<sup>145</sup> *Diario de Barcelona*, 16 de febrer de 1899 (edició de la tarda), pàg. 1914.

<sup>146</sup> *El Diluvio*, 11 d'abril de 1906 (edició de la tarda), “Gacetilla”, pàg. 3.

pausat dels temps antics es contraposa a l'acceleració característica del segle XX, representada pels cotxes, les bicicletes, els tramvies elèctrics, la gent al carrer i als locals d'esbarjo i, és clar, pel cinema, en una associació que ja Santiago Rusiñol havia fet explícita, tot queixant-se, en una de les seves gloses: “Casi tots els invents moderns van a parar a n'això: a dur pressa. Les màquines, els motors, les locomotores, els elèctrics, tota mena de telègrafs, els automòvils, els globos, el género chico, el cinematògraf, les bicicletes, i biciclaces, tot s'ha inventat per anar depressa. No vos en fieu i aneu a poc a poc”<sup>147</sup>. D'entrada, pot resultar curiosa la inclusió del *género chico* en aquesta llista, encara que no ho és tant ja que, com anirem veient, és un dels espectacles més estretament relacionats amb el cinema durant aquests primers anys a tot el territori espanyol.



A SEGUIR MONUMENTS

Com s'hi anava abans.

Com s'hi va avui.

Imatge núm. 15. Caricatura apareguda a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1630 (25 de març de 1910)

La sarsuela era el gènere que triomfava a la majoria dels teatres barcelonins de finals del XIX, sobretot l'anomenat *género chico*, terme utilitzat per designar un tipus de sarsueles d'un sol acte que es solien representar combinades en funcions per hores o per seccions. El gust del públic canviava ràpidament, els espectadors demanaven cada vegada més novetats i ja no acceptaven l'antic repertori romàntic, les comèdies de màgia i els melodrames sensacionals que havien gaudit de gran acceptació durant tantes dècades. Aquestes peces breus s'adaptaven millor a la demanda de major

<sup>147</sup> Xarau (Santiago Rusiñol), “Glosari”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1532 (8 de maig de 1908), pàg. 310-311.

varietat per part del públic, i les obres de tres o més actes del teatre clàssic van donar pas a funcions -igualment llargues però subdividides en seccions independents d'una hora- que es composaven de vàries sarsueles i permetien incloure números de varietats.

L'espectacle organitzat per seccions, fenomen importat del teatre popular madrileny, fou una estratègia comercial d'enorme èxit a les principals ciutats espanyoles. La subdivisió en vàries funcions suposava un abaratiment del preu de l'entrada, possibilitant així la difusió del *género chico* entre un públic més ampli. Aquesta nova estructura de l'espectacle teatral exigia als autors un procés de creació pràcticament en sèrie, anticipant unes formes de producció i consum pròpies de la societat de masses<sup>148</sup>. A Barcelona, la proliferació de teatres durant els primers anys del segle i la competència dels cinemes va donar lloc a una lluita ferotge de les empreses per aconseguir les darreres obres de moda. L'estrena de determinades sarsueles provocava importants litigis i algunes s'arribaven a representar fins en quatre teatres a la vegada, com fou el cas de *La gatita blanca*, amb lletra de José Jackson Veyán i Jacinto Capella i música de Gerónimo Giménez i Amadeu Vives, que el maig de 1906 s'estava representant simultàniament al *Tívoli*, *Granvía*, *Nuevo* i *Cómico*. Habitualment, aquests quatre teatres (els dos primers situats prop del passeig de Gràcia i els altres al Paral·lel) eren els que es disputaven les produccions més populars del *género chico*. Una cosa semblant succeïa al final de la primera dècada del segle XX, quan va irrompre amb força als escenaris barcelonins un altre gènere musical d'èxit: l'opereta vienesa; una d'aquestes obres, *El conde de Luxemburgo*, de Franz Lehár, es podia veure el desembre de 1910 en cinc teatres de la ciutat: *Tívoli*, *Novedades*, *Granvía*, *Nuevo* i *Cómico*.

La incidència del *género chico* traspassava l'ambient teatral i afectava a molts aspectes de la vida quotidiana. Les sarsueles més celebrades es representaven als teatres de les societats obreres i recreatives, les imatges dels actors i de les escenes més destacades es difonien a través de les revistes il·lustrades i de les targetes postals,

---

<sup>148</sup> Entre 1890 i 1900, moment de màxima popularitat del gènere, es calcula que es van estrenar a Madrid més de 1.500 sarsueles per hores. Carmen del Moral Ruíz. *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, pàg. 68.

les cançons es popularitzaven ràpidament fora dels escenaris i, fins i tot, el llenguatge diari i la publicitat incorporaven termes extrets de les sarsueles de moda.



Imatge núm. 16. Escena de la sarsuela *Las Bribonas*. Targeta postal c. 1908. Col·lecció de l'autora.

El període triomfal del teatre per hores s'estén entre 1885 i 1905. La producció desenfrenada va afectar la qualitat de les obres i fou una de les causes del seu declivi, encara que no l'única. El localisme amable del *género chico* deixà, poc a poc, de tenir sentit, i començà a resultar anacrònic en una incipient societat de masses que tendia a eliminar progressivament les peculiaritats locals. La sarsuela transmetia una imatge distorsionada de la realitat espanyola, en sintonia amb la falsa pau política imposada per la Restauració. La idealització d'un món castís i preindustrial -del qual estaven absents tots els conflictes socials-, i la transmissió de valors burgesos (família, matrimoni, pàtria, honor) responien a un patró ideològic de les classes que ostentaven el poder, a les quals ja els hi estava bé l'immobilisme social i polític<sup>149</sup>.

Acabats els anys d'hegemonia absoluta de la sarsuela per hores, els teatres barcelonins començaren a acollir altres gèneres teatrals. L'any 1908 es posaren de moda els melodrames detectivescos, sovint traduïts del francès, mentre a la temporada 1909-1910 s'imposaren les adaptacions de vodevils francesos i operetes

<sup>149</sup> Carmen del Moral Ruíz. *El género chico*, pàg. 147-155.



vieneses. Cap a finals de la primera dècada del segle, el *género chico* havia quedat definitivament desfasat, superat pel *género ínfimo* -variant més lleugera i picant que s'imposà a partir de 1900-, per les *varietés* i, sobretot, pel cinematògraf<sup>150</sup>. Fenomen essencial en aquest procés d'uniformització que caracteritza la societat moderna, el cinema -encara que tampoc mostrava els conflictes i reflectia igualment els ideals de la burgesia- estava molt més vinculat a l'actualitat, per tractar-se d'una innovació tecnològica que posava a l'abast de l'espectador llocs exòtics i esdeveniments importants, però també per la seva temàtica més urbana i cosmopolita. No hem d'oblidar que la majoria de les pel·lícules que es projectaven als cinemes espanyols i catalans eren de procedència estrangera, franceses en un primer moment i, posteriorment, italianes i nord-americanes. I el cinema serà, molt més que les targetes postals i les revistes il·lustrades, amb les quals té tants aspectes en comú, la principal via d'introducció de modes i estils de vida diferents.

#### 2.3.4. Els toros

Els toros eren una altra fixació dels cronistes periodístics, tant catalanistes com republicans, els primers per considerar-lo un espectacle bàrbar i, per tant, foraster, i tots ells per veure-hi un obstacle a la tan volguda regeneració cultural. L'abundància de crítiques no és sinó un reflex de la gran afecció dels barcelonins a la sarsuela i als toros, dos exemples del colonialisme cultural espanyol, segons el catalanisme més militant. Des de 1900 Barcelona era l'única ciutat espanyola que tenia dues places de toros, amb gran escàndol dels noucentistes de la revista *Catalunya*: “*El repugnant arte del toreo (en catalá no ho sabríam dir) te res menys que dos circhs de barbarie pera que no defallexi ni un instant la obra d'embrutiment del nostre poble*”<sup>151</sup>. I és que difícilment es podien mantenir dues places només amb el públic no català, com ells pretenien fer creure, tenint en compte que la població d'origen no català de Barcelona era bastant petita en aquests anys.

<sup>150</sup> Sobre la periodització dels diferents gèneres en aquest inici de segle, vegeu: Serge Salaün. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990, pàg. 34.

<sup>151</sup> *Catalunya*, any I, núm. 4 (28 de febrer de 1903), pàg. CLXXVII.

Els toros i la sarsuela eren dos aspectes d'un mateix problema, eren el símbol d'un país obsessionat pel riure i la diversió, malgrat totes les desgràcies que succeïen al seu voltant, i el d'una Espanya que no volia acceptar la seva decadència i amagava el cap sota l'ala. En termes pràcticament idèntics als de la revista *Catalunya*, el setmanari republicà *La Campana de Gràcia* qualificava la nova plaça de toros -edifici sumptuós conegut com *Las Arenas* i inaugurat el 29 de juny de 1900 a l'encreuament de la Gran Via amb el carrer del Paral·lel- com “*un nou temple pera fomentar l'embrutiment del poble*”, aixecat en el moment de major decaïment del país<sup>152</sup>.

Barcelona, per la seva condició de capital econòmica del país, era un dels principals mercats per aquests dos espectacles que la premsa catalana generalment associava, relacionant-los amb un patriotisme espanyol passat de moda, enfrontat a les propostes autonomistes expressades des de Catalunya. Aquestes crítiques eren habituals a la premsa republicana i catalanista, representant dels dos sectors polítics que disputaven el poder als partits dinàstics. Fins i tot des de les planes d'*El Diluvio*, gens sospitós de catalanisme, es feien comentaris d'aquesta mena: “*Tal van poniéndose las cosas en esta capital que en breve será el único mercado que les quedará á los que cuidan de crear y de cultivar las dos cosas que más caracterizan la España restauradora: los toros y el género chico. Y después dirán los políticos al uso y los del turno pacífico que aquí no somos españoles netos, que no nos sentimos patriotas como ellos (...) Para el domingo próximo están anunciadas nada menos tres funciones de toros: dos en la plaza nueva y una en la vieja. Los teatros que representan obras, es un decir, del género chico, son numerosos (...)*”<sup>153</sup>.

El públic, pel que es dedueix, no feia cas de totes aquestes lamentacions i continuava omplint teatres i places de toros. El preu força alt de les entrades (la més barata podia costar entre 2 i 2,50 pessetes) havia de limitar necessàriament el tipus d'espectador que acudia a presenciar les curses de braus. Aquesta podia ser, de nou, la raó principal de les crítiques: el fet que no era precisament el poble baix el que assistia a les *corridas*. L'anada als toros tenia entre les classes altes barcelonines un component important d'exhibició, especialment quan coincidia amb actes de

<sup>152</sup> *La Campana de Gràcia*, any XXXI, núm. 1624 (30 de juny de 1900), pàg. 1.

<sup>153</sup> “Toros y género chico”, *El Diluvio*, 5 d'abril de 1906 (edició del matí), pàg. 8-9.

beneficència i festivitats senyalades. La desfilada de carruatges pel passeig de Gràcia constituïa, moltes vegades, l'únic motiu per justificar l'assistència a l'espectacle. Pel poeta Joan Maragall, la burgesia barcelonina assimilava els gustos i imitava barroerament els gestos i les actituds de l'aristocràcia madrilenya i sevillana, insistint en el tòpic que l'afecció als toros era, a Catalunya, una imposició cultural forana: “*El único afán (...) de aquellos hombres y de aquellas mujeres era ver y ser vistos. Mirarse unos a otros durante un par de horas formando una especie de caballitos del Tío Vivo (...) A estas señoras y señoritas no les gustan los toros; pero (...) creen de buen tono mostrarse madrileñas y sevillanas*”<sup>154</sup>. És probable que aquest comportament -el mateix que es denunciava entre el públic dels teatres- fos reproduït, almenys en part, per la petita burgesia i els sectors mitjans de la població, sempre desitjosos d'emular els més poderosos.

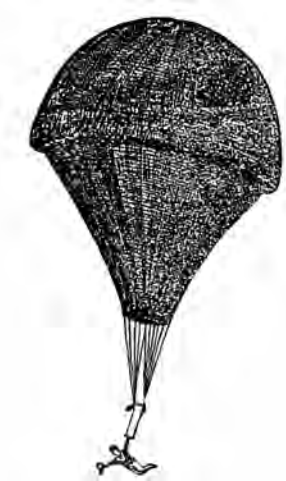
També la premsa taurina es queixava a vegades, sobretot amb motiu de curses protagonitzades per les màximes figures del moment, o de celebracions importants com la inauguració de *Las Arenas*, de la decadència de l'espectacle, deguda a l'excessiu mercantilisme i a les elevades pretensions de toreros, apoderats i empresaris, i del preu abusiu de les entrades, fet que només permetia l'assistència de “*esos señoritos que van a la Plaza sin afición y dispuestos a aplaudir todo lo que se haga en el redondel*”, només per a fer-se veure<sup>155</sup>.

Les places de toros no s'utilitzaven únicament per celebrar curses de braus; eren espais de molta capacitat que podien acollir des de representacions de gran espectacle fins a mítings polítics. Per citar només alguns exemples, l'agost de 1904 *Las Arenas* es va convertir en teatre d'òpera a l'aire lliure, i el 21 d'octubre de 1906 fou el lloc triat (precisament per ser el local de més cabuda que existia a Barcelona, aproximadament unes 15.000 persones) per celebrar *l'Aplech de la protesta*, el gran homenatge de Solidaritat Catalana als diputats i senadors catalans que combateren a Madrid la llei de jurisdiccions. Abans de la construcció de la plaça de toros nova, els diumenges d'estiu, a la plaça de la Barceloneta, coneguda popularment com *el Torín*,

<sup>154</sup> Joan Maragall, “Gacetilla”, *Diario de Barcelona*, 11 de juliol de 1900 (edició del matí), pàg. 8155-8156. Reproduïda a *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta, 1981, vol. II: obra castellana, pàg. 605-606.

<sup>155</sup> *El arte del toreo*, núm. 60 (7 de juliol de 1900), pàg. 2-3.

per pocs cèntims es podia assistir a uns festivals compostos de pantomimes amb força comparsaria i soroll de pólvora i a l'elevació de globus aerostàtics, que duraven tota la tarda<sup>156</sup>. Les *moixigangues* dominicals, més apreciades pel públic popular, es van continuar fent un cop construïdes *Las Arenas*, i s'anunciaven als diaris amb profusió de detalls:



“NUEVA PLAZA DE TOROS.- *Debut en España de la valerosa y arrojada aeronauta Señorita Blanca Solans, premiada con 5000 dollars en el concurso de Mongolfiers [sic] de Washington, ejecutando la ascensión en compañía del intrépido capitán Señor Echevarria. En el momento de la ascensión los aeronautas harán varios trabajos en el doble trapecio. Dos becerras, dos cuadrillas (una de gigantes y cabezudos y otra de árabes). Gimnasia y clowns. Sol, 25 céntimos.- Sombra, 40 céntimos*”<sup>157</sup>.

També eren sovint utilitzades -sobretot fora de temporada, és a dir, durant l'hivern- per companyies de circ, eqüestres o acrobàtiques més o menys exòtiques, que estaven de pas per la ciutat, com la que va actuar el desembre de 1900 a la plaça de *Las Arenas*, precedida per l'èxit de la seva participació a l'Exposició de París:

“*Espectáculo de la Exposición de París. Monte Bill, Miss Nelly, el Huaso, Blak Elk.- «La vida salvaje en las Pampas», por los indios que representan costumbres de sus países.- Lazadores tiradores.- Un indio montará un toro de tres yerbas.- Dos grandes espectáculos.- De 10 á 12 y de 3 á 5.- Precios: Palcos sin entrada, pesetas 10.- Barreras, 1,55.- Delanteras de grada, 1,55.- Entrada general, 55 cts.*”<sup>158</sup>.

La temàtica taurina va interessar des del primer moment als pioners del cinematògraf, ja fossin francesos o espanyols, per l'atracció que exercia sobre el públic, en un cas pel seu exotisme i en un altre pel gran pes que aquest espectacle tenia en el món de la diversió. Els toros, juntament amb l'adaptació de peces del

<sup>156</sup> Emili Salut. *Vivers de revolucionaris. Apunts històrics del districte cinquè*, pàg. 36.

<sup>157</sup> *El Diluvio*, 9 d'abril de 1905 (edició del matí).

<sup>158</sup> *El Diluvio*, 16 de desembre de 1900 (edició del matí).

*género chico*, van ser en aquests primers anys, els gèneres cinematogràfics autòctons per excel·lència. En molts casos, els toros arribaven a una part important de la població gràcies al cinema, ja que no es tractava d'un espectacle precisament barat. Ens han arribat moltes referències de pel·lícules que mostraven curses de braus protagonitzades per grans mestres de la tauromàquia, però no tantes d'aquestes manifestacions menys serioses que, almenys a Barcelona, semblaven ser les més freqüents. Es dona la circumstància que la funció citada anteriorment, celebrada el 16 de desembre de 1901 a *Las Arenas*, va ser objecte d'una filmació cinematogràfica, de la qual tenim constància gràcies a la seva projecció al cinematògraf Clavé de la Rambla de Catalunya una setmana després, juntament amb una altra pel·lícula rodada el mateix dia a la plaça de la Barceloneta, durant l'actuació de *Don Tancredo*, un altre personatge clàssic d'aquestes *moixigangues* còmiques:

“CINEMATÓGRAFO CLAVÉ. Rambla de Cataluña. Hoy, domingo: De 10 y media á 12 y media mañana y de 2 y media tarde á 11 noche.- Estreno de las películas «El don Tancredo», matando un toro en la plaza vieja (Barceloneta) y «Monte Bill» tirando el lazo en las «Arenas de Barcelona», todo verificado el domingo último, y las preciosas películas en colores «La Cenicienta», «El diablo en el Convento», «Frégoli ó veinte transformaciones en dos minutos» y «El caballero misterioso», finalizando con «La bella mariposa».- Entrada, 15 céntimos.- Preferencia, 25 céntimos”<sup>159</sup>.

La relació del cinema amb els toros va ser duradora i no es reduïa a la filmació de pel·lícules. Avançada la primera dècada del segle XX, en plena efervescència de la moda de les *varietés*, la nova plaça de toros acollia, durant els mesos d'estiu, temporades estables d'atraccions i, per exemple, l'any 1908, s'hi realitzaven grans espectacles nocturns que incloïen pantomimes, números de circ, *varietés* i cinema.

A Barcelona, l'espectacle taurí no marcava els períodes festius amb la mateixa intensitat que ho feia a ciutats com Madrid o Sevilla, però sí que ocupava un paper molt important en les activitats d'oci, ja que estava present en totes les celebracions d'una certa transcendència. Barcelona no gaudia d'una festa major comparable, per la seva incidència en la vida de la ciutat, amb les de San Isidro o la Feria de Abril

<sup>159</sup> *El Diluvio*, 23 de desembre de 1900 (edició del matí).

sevillana. Les festes de la Mercè -sempre perjudicades per la climatologia inestable de finals de setembre- eren una atracció pels forasters, sobretot de la resta de la província, però no aconseguien mobilitzar els barcelonins ni fer-los participar activament. La premsa especialitzada de la ciutat reclamava cada any la celebració de curses importants durant la Mercè per tal de realçar les festes i atraure més visitants<sup>160</sup>. Tampoc els intents de l'Ajuntament i dels comerciants per organitzar unes festes de primavera no van tenir gaire èxit.

Potser el motiu d'aquesta apatia -apart del caràcter sobri dels barcelonins, un altre tòpic recollit a totes les guies turístiques- era conseqüència de l'existència a Barcelona d'una oferta més variada d'entreteniment a l'àmbit privat, o de la gran importància que a la ciutat tenien les societats recreatives i la vida de barri. La premsa sovint es feia ressò de les queixes per l'escassa novetat del programa confeccionat pel municipi amb motiu de la festa major. Els focs d'artifici, les il·luminacions, les cavalcades o els concerts de banda eren actes més propis d'una vila provinciana que d'una gran capital moderna: “*Años atrás, cuando no entraban y salían de Barcelona doscientos trenes diarios, cuando se viajaba poco y caro, las fiestas de la Merced eran un reclamo y una excusa; hoy no (...) Las fiestas en una ciudad de 700.000 habitantes (...) deben ser grandes actos, acontecimientos. Para atraer forasteros es otro el camino. Hay que higienizar, adornar, embellecer; proporcionar comodidades y diversiones continuas*”, escrivia Ferran Agulló el 1908 a la seva crònica setmanal per a la revista madrilenya *Nuevo Mundo*<sup>161</sup>.

En canvi, l'activitat es desbordava durant les celebracions més arrelades a la ciutat: les revetlles d'estiu, especialment la de Sant Joan. A l'animació dels carrers -on es succeïen les fogueres, els balls i els focs artificials- s'unia pràcticament la totalitat dels locals destinats a espectacle. Tots els teatres oferien funcions especials fins a ben entrada la matinada, hi havia *corrida* a *Las Arenas* amb el seu preludi còmic i la seva apoteosi a base de pirotècnia i sardanes, i festes a les muntanyes de Montjuïc, Tibidabo i Vallvidrera. Aquests indrets més allunyats de la ciutat eren

<sup>160</sup> Vegeu, per exemple, “Crònica taurina”, *El arte del toreo*, núm. 208 (5 de setembre de 1903), pàg. 2.

<sup>161</sup> Roger (Ferran Agulló), “Crònica catalana: Las fiestas de la Merced”, *Nuevo Mundo*, núm. 769 (1 d'octubre de 1908). Suplement “Crònica de la semana”, sense número de pàgina.

espais ideals per fugir de la calor durant les nits d'estiu. I si les classes més populars acudien als *merenderos* de Montjuïc, el cim del Tibidabo era el lloc escollit per moltes societats burgeses per organitzar festivals amb globus aerostàtics, concerts, sardanes i espectacles de *varietés*. En definitiva, actes

privats no oficials, no controlats directament pel municipi, i en els quals, a diferència de les festes majors, era estranya la convivència de diferents classes socials.



Imatge núm. 17. Cartell de *Las Arenas* de Barcelona per a la revetlla de Sant Joan de 1911 (fragment). Arxiu de la Delegació del Govern (Fons antics, caixa 182)

### 2.3.5. Els espectacles òptics

Aquesta mena de diversions, molt arrelades a la vida quotidiana del vuit-cents, van anar perdent públic a mesura que avançava el nou segle i s'imposaven altres espectacles com el teatre per hores, les *varietés* i el cinema. Hem vist que durant l'Exposició Universal de 1888 triomfaven a Barcelona els panorames, però a finals del XIX el seu efecte estava ja pràcticament esgotat, amenaçat per la construcció del ferrocarril, que feia més accessible el viatge, per la fotografia, que el superava en realisme, o per la proliferació de revistes il·lustrades i pel·lícules cinematogràfiques que apropiaven tots els racons del món de manera molt més ràpida i a un preu més econòmic. L'Exposició celebrada a París l'any 1900, on es van exhibir almenys set panorames, va suposar, alhora, l'apogeu i la fi d'aquest espectacle, que va continuar existint però va perdre la seva preeminència davant el cinematògraf.

L'espectacle òptic de més popularitat al llarg de tot el XIX eren les projeccions de llanterna màgica. Fou també el que va tenir una vida més llarga, doncs va arribar a conviure amb el cinema, compartint els mateixos espais, durant els primers anys del segle XX. Inventada a mitjans del XVII, la llanterna màgica

consistia en una caixa de fusta a l'interior de la qual hi havia un focus lluminós i unes lents de precisió que permetien projectar, damunt d'una superfície plana, imatges pintades sobre una placa de vidre. La seva difusió es va produir durant el segle XVIII, en dos àmbits ben diferents: d'una banda, l'aristocràcia i la noblesa il·lustrada la van introduir als gabinets de curiositats i van saber explotar les seves possibilitats com a instrument de divulgació; d'altra banda, els exhibidors ambulants i els firaires van propagar entre totes les capes socials l'ús recreatiu de la llanterna i altres joguines d'òptica<sup>162</sup>. Durant el segle XIX la producció de plaques i llanternes es va industrialitzar fins al punt de convertir aquest aparell en un dels passatemps més habituals a les famílies burgeses i en acompanyant indispensable de conferències i actes acadèmics. Societats científiques i culturals de caire divers feien servir habitualment les projeccions com una eina bàsica de transmissió del coneixement a través de les imatges, mentre que les institucions religioses afegien a l'ús pedagògic una finalitat clarament evangelitzadora.

Les plaques de llanterna solien representar escenes còmiques, macabres i grotesques, però també, com succeïa als panorames, paisatges i monuments notables, llocs exòtics i ciutats amb un important patrimoni artístic. No faltaven tampoc les imatges eròtiques i escatològiques. En el darrer terç del segle XIX, les millores en els sistemes d'il·luminació i la possibilitat de projectar fotografies van proporcionar una major varietat als espectacles públics de llanterna, que podien incloure qualsevol temàtica, la qual cosa els va permetre afrontar durant uns anys la competència del cinematògraf. Algunes sessions assolien un alt grau de sofisticació i era possible reproduir el moviment gràcies a dispositius mecànics incorporats a les plaques de vidre o mitjançant l'ús de llanternes de fins a 3 ó 4 canons de projecció. Amb aquest darrer sistema s'obtenien les anomenades vistes dissolvents, gràcies a un procediment que consistia a disminuir el subministrament de gas (l'acetilè era la principal font d'il·luminació des de la dècada dels vuitanta, abans de la incorporació massiva de l'electricitat) a un dels objectius de la llanterna mentre se n'augmentava el de l'altre. D'aquesta manera, cadascun dels objectius projectava fases d'un mateix moviment, les quals es superposaven, dissolent-se cadascuna en la següent i aconseguint efectes sorprenents com el pas del dia a la nit, la simulació de somnis, l'aparició d'espectres

---

<sup>162</sup> Laurent Mannoni. *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, pàg. 81-103.



o la formació d'un arc de Sant Martí, per exemple<sup>163</sup>. Des d'aquest punt de vista, les imatges mòbils del cinema no van suposar, per alguns espectadors, massa novetat en relació al que oferien les sessions de llanterna, com tampoc ho eren els temes representats ni moltes de les tècniques utilitzades en la posada en escena de l'espectacle, fins al punt que les primeres exhibicions cinematogràfiques foren considerades per molts contemporanis projeccions perfeccionades de llanterna màgica. Així ho demostra el fet que en alguns comentaris periodístics i notes publicitàries de l'època es fa difícil esbrinar si el que descriuen és una sessió de cinema o de llanterna. En tot cas, el nou invent era percebut com una millora de la tècnica fotogràfica i el que més es valorava, com a veritable innovació, era la sensació de realitat que s'aconseguia gràcies al moviment de les imatges; d'aquí el nom de "*fotografias animadas*" o "*vivientes*" que acompanyava alguns dels primers aparells com, per exemple, l'*animatographe* que s'anunciava al teatre Eldorado el mes de maig de 1896 o el *kinetographe* exhibit al teatre Principal el mes següent.

A finals del XIX, l'ús de la llanterna es va mantenir a l'àmbit domèstic i educatiu, però el lloc que havia conquerit entre els espectacles públics va ser ràpidament ocupat pel cinematògraf, tot i que durant els primers anys de convivència el més habitual era combinar les vistes de moviment amb les projeccions fixes de la llanterna, tal com feien, per exemple, els fotògrafs Napoleón al seu local de la Rambla de Santa Mònica a partir de mitjans de novembre de 1897, quan ja havia decaïgut l'interès inicial pel cinematògraf. Passat gairebé un any des de la inauguració de la sala el mes de desembre de 1896, i davant l'augment de la competència, la manera més fàcil de proporcionar a les sessions altres al·licients era recórrer a un dels espectacles més reconeguts, el qual s'anunciava com un complement lúdic i instructiu que servia també per a disminuir el cansament que produïa als espectadors l'oscil·lació de les imatges, una de les característiques més molestes de les primeres pel·lícules:

---

<sup>163</sup> Agustín Sánchez Vidal. *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, pàg. 106-112.

“*CINEMATÓGRAFO DE LA CASA NAPOLEÓN. Nuevo aparato que, combinado con el antiguo Lumière, proyectará asuntos mágicos; en los intermedios se proyectarán cinco fijas para descansar la vista del espectador, representando los más importantes monumentos y edificios públicos del mundo, como Montserrat, Lourdes, Loyola, etc., etc.*”<sup>164</sup>.

Dies després, el diumenge 12 de desembre, s'inauguraven les sessions matinals dels dies festius que consistien en una conferència acompanyada de vistes fixes i complementada amb vàries de moviment. En la sessió inaugural es van oferir vistes de Jerusalem i Betlem, seguint el procediment clàssic de les projeccions de llanterna, en el seu vessant més didàctic:

“(…) *La vista se dejará por algún tiempo en el cuadro y durante él una persona destinada al efecto leerá la explicacion [sic] de cada vista, detallada y con los datos que puedan contribuir á que la aprecien mejor los espectadores (…)*”<sup>165</sup>.

Era pràcticament el mateix sistema que es feia servir en les conferències que es celebraven en els locals d'associacions culturals com, per exemple, el Centre Excursionista de Catalunya, una de les institucions més importants dins el moviment catalanista i que comptava entre els seus membres amb representants de la burgesia professional catalana, a més de polítics, artistes, intel·lectuals, escriptors i periodistes. Amb molta freqüència aquestes vetllades estaven dedicades a explicar les excursions realitzades pels socis i a mostrar les fotografies preses durant els seus viatges per terres catalanes. L'ús de la llanterna contribuïa a augmentar l'efecte realista de l'explicació:

“*Anoche se celebró sesión en el «Centre Excursionista de Catalunya», en la que el señor Massó y Torrents leyó una interesante reseña de la escursión [sic] á Montgrony, Ribas y La Quar, y el señor Torres presentó, por medio de proyecciones luminosas, varios clisés [sic] fotográficos reproduciendo vistas de los sitios recorridos por los excursionistas [sic], que hicieron doblemente agradable la sesión, pues por este medio se logra reproducir un hecho fugaz y transportar á él al público que asiste á sesiones en las que hasta ahora solo*

<sup>164</sup> *Diario de Barcelona*, 14 de novembre de 1897 (edició del matí).

<sup>165</sup> *Diario de Barcelona*, 9 de desembre de 1897 (edició del matí), pàg. 14254.

*podía interesarse por la descripción verbal de los que tomaban parte en dichos actos (...)»<sup>166</sup>.*

Aquesta pràctica de comentar les imatges la recollirà el cinema en la figura de l'explicador, un personatge que facilitava la comprensió de la trama de les pel·lícules, especialment quan aquestes es van fer més llargues, però que segurament tenia altres funcions dins la sala, com presentar les diferents pel·lícules que composaven la sessió, omplir els temps morts entre les projeccions i les atraccions o controlar al públic mantenint-lo interessat amb els seus comentaris. Tindrem temps més endavant per parlar sobre aquesta figura misteriosa del cinema primitiu, la presència de la qual en aquests primers temps del cinema a Espanya i, en concret a Barcelona, està encara per estudiar<sup>167</sup>.

Altres entreteniments òptics com l'estereoscopi, de molta difusió al segle XIX, també van quedar reduïts a l'àmbit privat, en aquest cas concret, com apunta Jacques Aumont, perquè no va trobar un dispositiu espectacular on inserir-se<sup>168</sup>. L'estereoscopi era un aparell de visió individual amb el qual es podia obtenir la sensació de relleu en imatges fotogràfiques. Es composava de dues lents a través de les quals s'observaven dues fotografies iguals, una corresponent a la visió de l'ull dret i l'altra a la de l'esquerre. En mirar-les simultàniament convergien en una única imatge tridimensional. Jonathan Crary considera les vistes estereoscòpiques com la forma de visió més important de les imatges fotogràfiques al segle XIX i com un pas decisiu en el procés de creació d'una cultura visual moderna que es caracteritza per eliminar tota mediació entre l'ull i l'objecte observat. En aquest sentit, Crary destaca el seu caràcter obscè, relacionant-les amb la circulació d'imatges eròtiques i

<sup>166</sup> *Diario de Barcelona*, 14 de maig de 1898 (edició de la tarda), pàg. 5666. El conferenciant era Jaume Massó i Torrents (1863-1943), editor, erudit i escriptor, fundador de la revista *L'Avenç* i de l'editorial del mateix nom, considerada el nucli intel·lectual més influent del Modernisme. L'encarregat de les projeccions era César Augusto Torras i Ferrer (1852-1923), un veterà excursionista, membre destacat de diverses associacions i un dels primers promotors de l'excursionisme a Catalunya.

<sup>167</sup> Sobre l'explicador en el cinema espanyol vegeu, per exemple, els articles de Daniel Sánchez Salas "La figura del explicador en los inicios del cine español", *Cuadernos de la Academia*, núm. 2 (gener 1998), pàg. 73-84, i "El explicador español, a través de su reflejo cultural", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 48 (octubre de 2004), pàg. 41-60.

<sup>168</sup> Jacques Aumont. *El ojo interminable*, pàg. 22-23.

pornogràfiques que proliferaven al tombant de segle<sup>169</sup>. Resulta, si més no, curiós, que una de les poques notícies aparegudes a la premsa sobre aquest espectacle a Barcelona faci referència a la multa de 250 pessetes que l'any 1907, en plena campanya del governador civil contra la immoralitat pública, es va imposar a l'amo dels estereoscopis de la Rambla per exhibir vistes pornogràfiques<sup>170</sup>.



Imatge núm. 18. Dibuix publicat a *Piripitipi*, núm. 30 (any 1904)

Apart de la llanterna i les vistes estereoscòpiques, hi havia una gran varietat d'aparells de vistes òptiques (poliorames, cosmorames, etc.), i tots ells permetien visualitzar, a un nombre reduït de persones, una imatge tancada dins una caixa de fusta, gràcies a la utilització de lents i miralls. L'espectador mirava per un dels forats practicats a la caixa i podia gaudir de la visió de ciutats i paisatges llunyans. Un dels atractius d'aquests aparells -com

succeïa amb l'estereoscopi- es basava precisament en la curiositat que provoca la possibilitat d'observar per un forat, una situació carregada de fort contingut eròtic que el cinema dels primers temps va reproduir amb freqüència, creant fins i tot un gènere que consistia a mostrar una escena galant o una dona que es despullava en la seva cambra mentre un personatge, normalment masculí, mirava pel forat del pany i s'adreçava al públic i el feia participar de l'experiència, a la manera dels aparts característics de les formes teatrals més populars. Exactament el mateix esquema que reproduïx la imatge número 18, acompanyada del significatiu títol de *Cinematógrafo amoroso* i publicada l'any 1904 al setmanari barceloní *Piripitipi*, citat sempre per la premsa conservadora com una publicació de caire pornogràfic. Aquest gènere, que els

<sup>169</sup> Jonathan Crary. *L'art de l'observateur*, pàg. 179.

<sup>170</sup> *El Diluvio*, 24 de febrer de 1907 (edició del matí), "Del Gobierno civil", pàg. 9-10.

francesos han denominat de *trou de serrure*, jugava de manera explícita amb la condició de *voyeur* de l'espectador cinematogràfic, que observava el que succeïa a la pantalla protegit per la foscor de la sala, però sense perdre encara, en aquesta època, la consciència d'assistir a un espectacle. El cinema del període clàssic, en canvi, suprimirà la mirada directa dels actors a la càmera i amagarà aquest component una mica obscè de l'espectacle per tal de fer-lo més respectable i assumible per un públic familiar, alhora que aconseguirà centrar la mirada de l'espectador, fent-li oblidar que es troba assegut a una sala contemplant unes imatges projectades damunt una pantalla<sup>171</sup>. Aquestes vistes, en definitiva, i de la mateixa manera que les escenes picants que s'inclouien als catàlegs de productores com la Pathé, formaven part d'una tradició d'exhibició d'imatges pornogràfiques compartida tant per la fotografia com pels espectacles òptics.

Ben entrada la primera dècada del segle XX encara es podien trobar a la premsa caricatures al·lusives a aquestes caixes d'òptica -conegudes també amb el nom genèric de *Mondo Nuovo* o, més popularment, *tutilimundis*-, utilitzades per a fer sàtira política o comentar una notícia



Imatge núm. 19. Dibuix publicat a *¡Cu-Cut!*, núm. 36 (4 de setembre de 1902)

d'actualitat. La imatge número 19, per exemple, fa referència a la sempre polèmica urbanització de la plaça de Catalunya i representa l'alcalde Manuel Fabra y Ledesma intentant convèncer al poble que els arbres minúsculs que s'hi van plantar eren realment palmeres.

La imatge número 20 és, potser, més il·lustrativa de la procedència de molts exhibidors d'aquesta mena d'imitacions a escala reduïda dels panorames, una barreja

<sup>171</sup> Noël Burch. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991 (primera edició, 1987), pàg. 205-231.

de xarlatans de fira i venedors de romanços de cec, que aplicaven els mateixos recursos per cridar l'atenció i mantenir la curiositat dels espectadors, a base, sovint, de molta picaresca. La caricatura utilitza el component d'il·lusió i engany que caracteritzava moltes vegades aquests espectacles de carrer, per ironitzar sobre una pràctica habitual tant a la premsa il·lustrada com al cinema: la *fabricació* de notícies d'actualitat. En aquest cas, s'al·ludeix als reportatges fotogràfics de Campúa (pseudònim amb el que era conegut el fotògraf José Demaría) sobre la guerra del Marroc al setmanari madrileny *Nuevo Mundo* l'any 1909, els quals van provocar molts comentaris i suspicàcies degut a la seva excessiva proximitat als fets. El comentari que acompanya la caricatura és prou aclaridor: “*Aquí veurán, señores, las batallas, combats y altres episodis bélicos, combinats y fets*



Imatge núm. 20. Dibuix publicat a *La Esquella de la Torratxa* núm. 1604 (24 de setembre de 1909).

*expressament pel fotógrafo Campúa, pera entreteniment y solaz dels lectors del Nuevo Mundo!...*”. És aquesta una tècnica que també farà servir el cinema i que es coneix amb el nom d'actualitat reconstruïda, un procediment molt usual en les pel·lícules sobre conflictes bèl·lics, utilitzat ja l'any 1898 durant la guerra de Cuba, i que consistia en la recreació a l'estudi de successos destacats de la crònica contemporània, per tal d'oferir al públic els moments culminants que aquest volia veure i que la incipient indústria cinematogràfica encara no estava en disposició de filmar en directe.

Successos reconstruïts d'aquest tipus (especialment catàstrofes i guerres) figuraven també en el repertori dels cirks americans i europeus. És el cas, per exemple, dels generals bòers vençuts en la guerra contra els anglesos (1899-1902), contractats per un empresari nord-americà, juntament amb alguns soldats dels dos

bàndols, perquè reproduïssin en un espectacle, exhibit durant l'Exposició internacional de Saint Louis de 1904, els combats més importants que van lliurar durant el conflicte. El públic havia pogut seguir les notícies a través de la premsa i del cinema (perquè també la indústria cinematogràfica havia reproduït episodis de la guerra anglo-bòer, durant l'any 1900, en el moment de més novetat dels fets) i tenia ara l'oportunitat de presenciar els esdeveniments *en directe*, perquè els protagonistes eren els mateixos “*y esto da una realidad tal á los movimientos y á los gestos de los combatientes que el público entero se levanta de sus asientos y prorrumpe en formidables hurras al llegar á uno de los momentos decisivos de los combates*”<sup>172</sup>. És més o menys el mateix que es feia als teatres, quan es confeccionaven drames d'actualitat seleccionant els episodis que generaven més expectació entre el públic, o revistes de temàtica local, a manera d'anuaris, on es tractaven els fets que havien tingut més rellevància en la vida de la ciutat. La demanda d'informació era cada vegada més exigent i els diaris, les revistes, el teatre i el cinema no feien sinó donar resposta a aquesta necessitat d'informació d'un públic que valorava la rapidesa molt més que en èpoques passades.

En qualsevol cas, l'aparició dels aparells òptics a la premsa satírica barcelonina demostra la supervivència d'aquests entreteniments, els quals, d'altra banda, es representen sempre en la seva forma més estesa i que més va contribuir a la seva difusió des del segle XVIII: la d'un espectacle itinerant de carrer. L'existència de caricatures com les esmentades és també un símptoma de què aquest ús concret de les vistes òptiques no era encara una pràctica estranya, almenys entre els sectors socials més populars.

---

<sup>172</sup> “Los boers en el circo”, *Pluma y lápiz*, núm. 275 (3 de febrer de 1906), pàg. 6-7.

### 2.3.6. La màgia, l'exhibició de fenòmens i les figures de cera

L'exhibició de fenòmens, tant animals com humans, era una atracció tradicional de barraca de fira a tota Europa. En aquesta mena d'espectacle s'unia l'admiració del públic pel meravellós, l'exòtic i l'increïble amb un cert gust per l'excés i els contrastos. Aquesta inclinació a la truculència, que també es manifestava als gabinets de figures de cera, a cert tipus de literatura popular, als melodrames i a les comèdies de màgia amb aparicions i transformacions en escena, que estaven tan de moda a mitjan segle XIX, avui ens pot semblar sorprenent -més per la manera de mostrar-la que pel fet mateix de la seva existència- però no resultava estranya en una societat en la qual fins al 1896 les execucions, que tenien lloc al pati de la presó vella, a la Ronda de Sant Pau, eren públiques i aixecaven una gran expectació, sobretot entre les classes més baixes<sup>173</sup>.

Seria un error, però, acceptar el tòpic historiogràfic segons el qual les classes populars eren les úniques que acudien a aquests espectacles. Els fenòmens s'exhibien en locals cèntrics, freqüentats per la burgesia, com el *Salón Mágico* de Joaquim Partagás a la Rambla del Centre, que també ofería prestidigitació, panorama i altres espectacles òptics<sup>174</sup>. En aquest establiment es podia contemplar l'any 1900 el "*Gigante español, el coloso de la montaña*", un home de 28 anys, 2,29 m. d'alçada i 170 kg, l'exhibició del qual s'anunciava diàriament a la premsa sense estalviar cap detall:

*"GIGANTE. Su almuerzo de hoy lo ha sido: Tortilla con 24 huevos, 6 bistechs, 2 kilos patatas fritas, ½ kilo queso, 2 panes de tres libras y 3 litros vino.- Está visible en compañía de su señora esposa solamente para ocho días, desde las 3 tarde a 11 noche"*<sup>175</sup>.

<sup>173</sup> Joan Vinyas i Comas. *Memòries d'un gironí*. Girona: Masó Imp., 1932 (edició facsímil: Col·legi de Periodistes de Catalunya. Demarcació de Girona, 2002, pàg. 54-55).

<sup>174</sup> Joaquim Partagás i Jaquet era un il·lusionista molt conegut, propietari des de 1878 d'una botiga especialitzada, *El Rey de la Magia*, que encara avui subsisteix al carrer de la Princesa, i que també es dedicava a la venda de llanternes i, més endavant, de material cinematogràfic. Partagás fundà l'any 1894 el *Salón Mágico*, un local estable dedicat a la màgia i l'il·lusionisme a l'estil del Théâtre Robert Houdin de París que dirigí Georges Méliès entre 1883 i 1923. Jordi Artigas i Candela, "Joaquim Partagás: de l'agonia de la llanterna al naixement del cinematògraf", *Cinematògraf*, núm. 2 (1995), pàg. 181-209.

<sup>175</sup> *El Diluvio*, 29 de gener de 1900 (edició de la tarda).



L'any 1903, al mateix local, anomenat ara *Salón Teatro Moderno*, s'exhibien junts “*Dobos-Garios, el hombre miniatura, pesa 15 kilos, y el gigante ruso Herold, 2 metros, 30 centímetros*”<sup>176</sup>. Les targetes postals (com la que mostra la imatge número 21) són sempre il·lustratives del gust d'una època i reflecteixen de manera molt més gràfica que els textos escrits l'efecte espectacular que podien produir aquestes manifestacions extremes de la natura, característiques de la barraca de fira però que formaven part igualment de la programació de circs i teatres de *varietés*.



Imatge núm. 21. Targeta postal. Datació desconeguda. Col·lecció de l'autora.

La premsa més burgesa i conservadora també es feia ressò d'aquesta mena d'espectacles. El *Diario de Barcelona*, per exemple, informava sempre que hi havia ocasió sobre la captura d'animals marins en les costes catalanes, exemplars excepcionals que provocaven un gran interès entre el públic i que acabaven, invariablement, exhibits en una barraca. En els casos més curiosos, les descripcions solien ser força extenses i es recreaven en els detalls més sensacionals:

*“En aguas de la rada, cerca de la boya del Llobregat, fue cogido ayer al mediodía y de la manera más inesperada uno de los temibles escualos que, según dijimos hace días, habían sido vistos por varias personas (...) La noticia de la estraña [sic] pesca se propagó en seguida por los muelles y la Barceloneta, afluyendo al indicado sitio considerable gentío, que á duras penas podían contener los agentes de policía. Allí se le abrió el buche, habiéndosele encontrado un trozo de caimán, la cabeza y las dos patas. También se le estrajo [sic] el hígado, el cual pesó siete quintales. Según opinión de personas peritas que vieron al*

<sup>176</sup> *El Diluvio*, 5 de desembre de 1903 (edició del matí).

*escualo, dicen que es una llama de la costa SO. de África, animal tanto ó mas temible que el tiburón y la tintorera. Tiene la cabeza mucho mayor que los tiburones y el hocico mas achatado que aquéllos. La boca es enorme, pues pueden pasar por ella dos personas á la vez; está armada con dos hileras de dientes triangulares de filo inclinado como la guillotina. El gran alote del lomo y las aletas laterales son iguales á los de los tiburones y la cola difiere algo de las de aquéllos. Además tiene unos ojazos verdes y fosforescentes como los animales de raza felina y su piel forma un granito sumamente duro. Fue vendido públicamente por ochenta duros con objeto de esponerlo [sic] hoy al público en un barracón*<sup>177</sup>.



Imatge núm. 22. La barraca on s'exhibia el peix durant les festes de la Mercè de 1897. Fotografia de Fernando Rus a *La Esquilla de la Torratxa*, núm. 977 (1 d'octubre de 1897).

L'anònim comprador va aprofitar que eren les festes de la Mercè per exhibir-lo ràpidament, al preu de 15 cèntims, en una barraca instal·lada a la plaça de la Pau, juntament amb altres dos exemplars no tan monstruosos<sup>178</sup>, però, a continuació, segons informava dies més tard el mateix *Diario de Barcelona*, el va dissecar per poder explotar-lo durant molt més temps i mostrar-lo a Saragossa durant les festes del Pilar i, a finals d'octubre, a Badalona<sup>179</sup>. L'èxit d'aquests fenòmens devia ser considerable, ja que després d'haver completat, segurament, tot el circuit de fires, el

<sup>177</sup> *Diario de Barcelona*, 22 de setembre de 1897 (edició del matí), pàg. 10974.

<sup>178</sup> *La Publicidad*, 24 de setembre de 1897 (edició del matí).

<sup>179</sup> *Diario de Barcelona*, 28 de setembre de 1897 (edició de la tarda) i 20 d'octubre de 1897 (edició del matí), respectivament.

mes de setembre de l'any següent es tornava a exhibir a l'antic *Café Colón* de la Rambla del Centre, també durant la Mercè, formant part d'una exposició d'animals marins curiosos, que es podia visitar, per 25 cèntims, des de les nou del matí fins a la una de la matinada:

*“En el local de la Rambla del Centro donde estuvo instalado el Café Colón, se inauguró anteanoche una exposición de peces raros, crustáceos y algas marinas recogidas por D. Juan Soler, conocido por Xicás. La exposición ha sido instalada con bastante gusto y figuran en ella la llama que se exhibió el año anterior, varios tiburones, tintoreras, llunadas, delfines, peces-emperador y espada, culebras del mar, otros peces raros y una numerosa colección de crustáceos, madreporas y algas marinas muy curiosas”*<sup>180</sup>.

L'atracció que produïen els fenòmens i les col·leccions zoològiques era molt semblant a la que provocaven les exposicions etnogràfiques on es mostraven indígenes de països llunyans. En realitat, la idea que hi havia al darrere de totes aquestes manifestacions era la mateixa que va impulsar la creació dels primers museus d'història natural al segle XVIII, sorgits de la curiositat dels viatgers per col·leccionar objectes exòtics i sorprenents. A Barcelona va suposar un autèntic esdeveniment l'exhibició -entre juliol i novembre de 1897- d'una tribu aixanti (poble originari de l'actual Ghana), formada per 150 persones que reproduïen a la vista del públic totes les seves activitats quotidianes. El campament estava instal·lat a la Ronda de la Universitat, prop de la plaça de Catalunya, i el preu de l'entrada, una pesseta, no estava, ni molt menys, a l'abast de tots els barcelonins. Era un espectacle habitual a les exposicions universals, en el qual, com solia passar amb l'exhibició de fenòmens, es barrejava l'interès científic amb l'aspecte purament espectacular, que residia en la possibilitat de traslladar-se virtualment a llocs llunyans i contemplar modes de vida completament diferents dels propis, tal com destacaven les descripcions publicades als diaris:

*“Dicho espectáculo resulta interesantísimo, y si en vez de hallarse circunscrito en un solar cercado de edificios se hubiese establecido en un vasto jardín produciría en el espectador la ilusión de que se encontraba en la costa de África (...) En los tres lados del*

---

<sup>180</sup> *Diario de Barcelona*, 19 de setembre de 1898 (edició del matí), pàg. 10201.

*solar se han levantado las viviendas de los aschantis y al pié de sus puertas trabajan un herrero que forja á la vista del público azagayas y flechas, otro que graba calabazas que luego vende, otro que fabrica bastones de todas clases, un cintero que trabaja valiéndose de un telar que no puede ser más primitivo y un joyero que elabora sortijas de oro y plata, abalorios y otras chucherías. (...) Hay otro cobertizo (...) donde se han instalado las cocinas, en las que á la vista del público se condimentan los manjares que come la tribu. Las canciones, música, gritos y palmadas de los aschantis se confunden unos con otros, produciéndose una algarabía infernal (...)*<sup>181</sup>.

La premsa destacava que es tractava del mateix grup que havia recorregut, entre d'altres ciutats, París, Chicago, Viena, Lyon i Bordeus<sup>182</sup>. Precisament, al catàleg Lumière hi ha unes quantes vistes que representen escenes dels negres aixanti, filmades durant l'estança d'aquesta mateixa tribu a Lyon entre el 17 d'abril i el 20 de juliol de 1897, immediatament abans de la seva arribada a la capital catalana<sup>183</sup>. Aquestes pel·lícules es van exhibir, entre els mesos de maig i agost de 1897, al cinema Napoleón, coincidint parcialment amb la presència de la tribu a Barcelona<sup>184</sup>. Aquesta mena d'experiència visual pròpia de l'espectador del segle XIX serà recollida pels primers operadors cinematogràfics, que es traslladaran a filmar escenes *típiques* d'indrets exòtics reproduïdes segons el gust i les idees preconcebudes del públic occidental.

Les figures de cera i els autòmats eren també una atracció itinerant que gaudia d'un gran predicament en la societat barcelonina del segle XIX. Segons Xavier Fàbregas, els primers gabinets a Barcelona daten dels anys trenta del segle XIX<sup>185</sup>. Unien, com els panorames o l'escenografia teatral, l'afany de realisme i les pretensions pedagògiques amb l'efectisme de la representació. Les catàstrofes

<sup>181</sup> *Diario de Barcelona*, 25 de juliol de 1897, pàg. 8772-8773. Sobre la recepció d'aquest espectacle per part dels barcelonins, a través de la premsa, podeu consultar l'article de Jesús Contreras i Ignasi Terrades, "L'exhibició d'aixantis a Barcelona, l'any 1897", *L'Avenç*, núm. 72 (juny 1984), pàg. 30-36.

<sup>182</sup> *El Diluvio*, 2 de juliol de 1897 (edició del matí), "Crònica diària", pàg. 2.

<sup>183</sup> Michelle Albert i Jean-Claude Seguin (dir.) *La production cinématographique des Frères Lumière*. París: Bibliothèque du Film (BIFI), 1996, pàg. 175-179. A Barcelona, l'exhibició es va inaugurar el 24 de juliol i l'empresari era M. Gravier, el mateix que a Lyon.

<sup>184</sup> Es pot consultar el calendari de projeccions realitzades en aquesta sala a Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals/Euskadiko Filmategia, 2004, pàg. 577-594.

<sup>185</sup> Xavier Fàbregas. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975, pàg. 62-69.

naturals, la representació de personatges històrics i d'assassinats cèlebres, i les rèpliques de quadres famosos eren alguns dels temes que representaven amb més freqüència les figures de cera, juntament amb escenes d'actualitat. Complien així amb la doble finalitat de noticiari i d'enciclopèdia, una coartada cultural que servia per apropar a les barraques a un tipus de gent que potser no s'hauria atrevit a anar-hi només a admirar la truculència d'un espectacle que basava el seu èxit en la similitud, una mica sinistra, de les figures amb els personatges que representaven. En aquest aspecte, mostrava connexions evidents amb la taxidèrmia i les col·leccions d'animals dissecats que hem comentat anteriorment.

L'exhibició de figures de cera era, a finals del XVIII, un espectacle culte i respectable que s'exhibia en salons i representava sobretot personalitats de la reialesa i escenes bíbliques, però, quan es va integrar als circuits de fires durant el segle XIX, va anar perdent aquest caràcter edificant en favor d'un major sensacionalisme, substituint els temes històrics i religiosos per escenes estretes de l'actualitat. Com molts altres espectacles (aparells òptics, panorames, galeries estereoscòpiques, etc.) va entrar en decadència a finals del XIX degut, principalment, a la competència d'altres mitjans de transmissió d'imatges, especialment el cinema, el qual va adoptar les mateixes temàtiques i idèntica funció de noticiari. Igual que va passar amb la llanterna, que va sobreviure durant més temps integrant-se a les sessions de cinematògraf, els pavellons de figures de cera van allargar la seva vida gràcies a la seva ràpida associació amb el nou invent. Molt sovint eren instal·lacions de grans dimensions on s'exhibien també aparells d'òptica, curiositats de tota mena i tot tipus d'artefactes mecànics i d'avenços científics, entre els quals el cinema no era més que una novetat tecnològica amb immenses possibilitats comercials. De fet, alguns dels primers exhibidors cinematogràfics espanyols, com els Jimeno o els Belio, eren reconeguts empresaris de barraca de figures de cera.

A finals del XIX, els gabinets de figures de cera incorporaven amb més rapidesa successos recents al seu repertori, per tal de competir amb el cinematògraf. A Barcelona, el mes de desembre de 1897, en ple conflicte bèl·lic a l'illa de Cuba, es va instal·lar en un local de la Rambla un grup de figures representant el moment culminant d'un dels episodis més celebrats de la guerra: la mort en combat del líder

dels insurrectes, Antonio Maceo, un any abans, el 7 de desembre de 1896. Les notícies dels diaris, a més de descriure l'escena, destacaven el seu realisme, justificant la similitud de la representació amb els fets reals gràcies a la utilització de la fotografia:

*“En el local de la Rambla del Centro donde estuvo establecido el Café Americano, se exhibe desde anoche un grupo plástico representando la muerte del cabecilla Maceo. La vista del grupo es notable por la realidad con que está tratado el asunto y la perfección de las figuras, las cuales están modeladas con mucha maestría. Representa el interior de la manigua con un sendero en el centro que se pierde en el bosque lejano. En primer término se halla exánime el cabecilla mulato y á su lado de rodillas se da la muerte el hijo de Máximo Gómez, habiéndose modelado las figuras teniendo á la vista fotografías de los personajes. En el lado derecho hay un negro con la rodilla hincada empuñando el fusil Maüser y de pié á su lado se halla otro negro que le señala con la mano derecha el sitio donde debe disparar. Los rostros de los dos negros son sumamente espresivos [sic]. En segundo y tercer término hay otros dos grupos notables y en especial el del negro macheteador. Los árboles y arbustos del primero y segundo término son naturales y pintados los del fondo. Las figuras han sido modeladas en cera por el Dr. D. Laureano Coll y Soler, la parte escénica ha corrido á cargo de los señores Vilumara y Moragas, la de atrecista al del señor Estany y los árboles y arbustos han sido colocados por el señor Piera”<sup>186</sup>.*

Segons altres comentaris apareguts a la premsa, aquesta instal·lació, propietat d'un tal senyor Llopart, era d'una major qualitat artística que les que es solien exhibir habitualment<sup>187</sup>. Per donar un caire més científic i seriós al seu negoci, el propietari havia buscat la col·laboració de dos escenògrafs de reconegut prestigi i la participació de Coll y Soler, “*escultor y preparador anatómico de la Facultad de Medicina*”<sup>188</sup>. Un altre exemple del repertori que oferien els museus de figures de cera, en aquest vessant més culte que ha deixat un important rastre a la premsa, és el que van poder veure els barcelonins, per 30 cèntims, a la barraca instal·lada per Mariano Belio a la plaça de la Pau entre maig i juny de 1898, i que recorda molt la composició dels programes cinematogràfics de la mateixa època gràcies a la combinació d'escenes de

<sup>186</sup> *Diario de Barcelona*, 5 de desembre de 1897, pàg. 14097.

<sup>187</sup> *La Publicidad*, 5 de desembre de 1897 (edició de nit), pàg. 2.

<sup>188</sup> *Diario de Barcelona*, 16 de desembre de 1897 (edició del matí).

temàtica variada, incloent imatges de personatges i llocs notables i fets de la història recent, encara que sense renunciar als successos més esgarriuosos:

“*Ayer se verificó la inauguración del gabinete de figuras de cera que se ha instalado en la Plaza de la Paz, junto á la pared que cierra el Parque de ingenieros. Dicha exposición es bastante notable y se compone de seis cuadros ó grupos de tamaño natural que representan «León XIII y la Corte pontificia», «Un duelo interrumpido», «Copia del cuadro de Garnelo», «Los bastidores del teatro de la ópera de París y el Foyer del cuerpo de baile de la misma», «Un episodio de la acción de Cavite con el rescate de un cañón por las tropas españolas» y «Un lance de honor y una ejecución por medio de la electricidad». Las figuras están bien modeladas y vestidas con propiedad, produciendo ilusión en el visitante*”<sup>189</sup>.

La indústria teatral va explotar també, igual que els exhibidors ambulants, l'interès del públic per l'actualitat, reproduint alguns dels episodis bèl·lics més cèlebres de les guerres a Cuba i Filipines. La batalla naval de Cavite, a les Filipines, en la qual els nord-americans van destruir tota la flota espanyola l'1 de maig de 1898, va ser ràpidament convertida en pantomima i representada només quinze dies després al *Circo Barcelonés*, “*saliendo en escena briosos caballos, banda, y verificándose un gran combate naval*”<sup>190</sup>. L'any 1896, per exemple, mentre al *Circo Barcelonés* es representava el drama *A la manigua ó la insurrección de Cuba*, amb “*gran aparato, numerosa comparsaría, un magnífico y brioso caballo*”, al teatre *Tívoli* es posava en escena *Máximo Gómez ó los tigres de la manigua*, el qual incloïa les següents escenes, que resumien els esdeveniments més importants del conflicte: “*1º, Corazones de oros.- 2º, Espías y filibusteros.- 3º, El embarque en Cádiz.- 4º, En la manigua.- 5º, Gómez y Maceo.- 6º, Muerte de Martí.- 7º, La cantinera y el rancharo.- 8º, Infantería de Marina.- 9º, Incendio en el ingenio “Luz”.- 10º, La cruz de San Fernando.- 11º, Voladura de un tren.- 12º, Cuba para España*”. Però no eren únicament els teatres els que oferien dramatitzacions dels fets d'actualitat; durant la

<sup>189</sup> *Diario de Barcelona*, 20 de maig de 1898 (edició del matí), pàg. 5845. José Garnelo Alda (1866-1944), pintor valencià, educat a Sevilla, professor de l'escola de belles arts de Barcelona entre 1895 i 1899. Va obtenir diverses medalles a les Exposicions Nacionals i fou membre de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (1912). Va arribar a ser sots-director del Museo del Prado (1915-1918). L'any 1890 va guanyar el segon premi al certamen nacional amb un quadre titulat *Duelo interrumpido*, possiblement el que es reproduïa en aquest espectacle de Mariano Belio.

<sup>190</sup> *La Publicidad*, 15 de maig de 1898 (edició del matí).

mateixa setmana, a la plaça de toros s'anunciava la corresponent moixiganga còmica que incloïa “*el disparate pantomímico, cómico, bailable, titulado “MACEO”.- Juerga mambís en el campo insurrecto.- Ejercicios gimnásticos y novillos para el público*”<sup>191</sup>.

Espectacles com aquest devien treure de polleguera els regeneracionistes que clamaven contra la manca de responsabilitat i de patriotisme d'un poble com l'espanyol, que es divertia frívolament en temps de desgràcies nacionals. El cinematògraf, potser el més directe continuador d'aquesta tradició, també es farà ressò dels esdeveniments, reproduint les accions més espectaculars en pel·lícules com *Guerra de Filipinas* i *Muerte de Maceo por la columna Cirujeda* que es mostraven al *Café Colón* el febrer de 1897. D'aquesta manera, el món de l'espectacle satisfieia una demanda cada cop més generalitzada d'informació visual, competint amb la moderna indústria del periodisme, amb la qual el cinema té tants punts de contacte en aquests primers anys.

A Barcelona, la Rambla i la plaça de la Pau -davant el port- eren, juntament amb la plaça de Catalunya, els indrets on tradicionalment s'instal·laven les exhibicions de fenòmens i les col·leccions de figures de cera, tant en barraques com en locals estables. Era lògic que fos així ja que es tractava d'una de les zones de més activitat lúdica de la ciutat al tombant del segle i on, des de finals del XVIII, s'havien establert igualment les principals cases d'òptica i, més endavant, ho faran els més prestigiosos gabinets de fotografia<sup>192</sup>. Així, per exemple, l'any 1898, no resultava estrany trobar, al número 19 de la Rambla de Santa Mònica just al costat de l'estudi dels Napoleón, els fotògrafs de la burgesia barcelonina, l'espectacle anomenat “*Danae. Espectáculo maravilloso, fenómeno nunca visto, medio cuerpo de hombre con barba completamente cerrada y gran bigote, y medio cuerpo de mujer.- Entrada, 50 cts.- Exhibiciones cada media hora, desde las 11 mañana á las 12 noche*”<sup>193</sup>.

<sup>191</sup> *El Diluvio*, 7 de febrer de 1896 (edició del matí).

<sup>192</sup> Jordi Artigas, “El diorama, el darrer dins del magma d'espectacles precinematogràfics del segle XIX”. *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics* (actes del 3<sup>er</sup> Seminari sobre els antecedents i els orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2003, pàg. 183-185.

<sup>193</sup> *El Diluvio*, 8 de març de 1898 (edició del matí)



Certament, 50 cèntims era un preu elevat per a la majoria dels barcelonins, molt lluny dels 10 o 15 cèntims que podia costar l'entrada per a una exhibició similar en d'altres zones menys distingides de la ciutat.

Amb l'obertura de l'avinguda del Paral·lel a les acaballes del segle, els barracots de figures de cera, de fenòmens i d'altres atraccions de fira es van anar establint al nou carrer, fet que es va veure afavorit per la proximitat amb la zona portuària i amb la part baixa de la Rambla. Això, no obstant, no va suposar la seva desaparició dels locals més cèntrics que, com l'antic *Salón Mágico* (convertit en *Salón Teatro Moderno*), l'any 1907 encara anunciava l'exhibició d'"*El hombre más pequeño del mundo*"<sup>194</sup>.

Els espectacles de màgia i prestidigitació compartien amb les figures de cera i els fenòmens de la natura la facultat d'impressionar l'espectador. L'afició als jocs d'il·lusionisme era força estesa, especialment entre les classes més benestants, i se'n podia gaudir, sovint juntament amb exercicis de circ o números de ventriloquia, tant als teatres públics com als de les societats privades, als salons o gabinets de física recreativa, als cafès o, fins i tot, al carrer, lloc on el poble més humil podia entrar en contacte amb aquesta mena d'entreteniments. A Barcelona, el ja citat *Salón Mágico* de Joaquim Partagás era un dels pocs locals estables dedicats a aquest gènere i, sens dubte, el més present a la premsa, on s'anunciava com un indret adient per a tota la família; d'aquesta manera el seu propietari intentava esvair els recels que encara suscitaven certes modalitats de màgia i altres manifestacions afins com l'hipnotisme, la telepatia, la cartomància o l'espiritisme entre determinats sectors de la burgesia per les connotacions contràries a la moral cristiana, segons els estaments més integristes del catolicisme. La referència al *Théâtre Robert-Houdin* de París, especialitzat en espectacles de prestidigitació, contribuïa a donar prestigi a l'establiment, que oferia també projeccions de llanterna i panorama:

"*TEATRO SALON MÁGICO.- Partagás.- Rambla del Centro, 30.- Función hoy á las 9 y cuarto noche.- Juegos de ilusión y cuadros disolventes, imitación al teatro Robert Houdin*

---

<sup>194</sup> *El Diluvio*, 13 de juliol de 1907 (edició del matí)

[sic] de París.- Sección de Panorama Universal y Exhibición de Galatea.- Estos espectáculos son muy recomendables para todas las familias”<sup>195</sup>.

La *Galatea* era una il·lusió clàssica de la màgia catòptrica -produïda per la reflexió de la llum- coneguda amb el nom de *metempsicosi*; consistia en un esquelet, mòmia o figura de cera, estesa en un taüt, que de forma progressiva anava cobrant vida, parlava i es movia<sup>196</sup>. Malgrat la indispensable dosi de misteri, les sessions del *Salón Mágico* -el qual s’anunciava com a “*local distinguido, recreo para familias*”-, no devien ser molt perjudicials per la moral, ja que el caràcter profà de la majoria dels espectacles no era incompatible amb la programació de vistes de llanterna de temàtica religiosa durant períodes com la Setmana Santa que, seguint la tradició, així ho reclamaven:

“*TEATRO SALON MAGICO.- Rambla Centro, 30, bajos.- Gran novedad en juegos de ilusión y cuadros disolventes, exhibiéndose la Sagrada Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Recreo incomparable para pasar las familias un buen rato agradable. Sesiones hoy á las 4 tarde y 9 noche.- Entrada y butaca, 1 peseta*”<sup>197</sup>.

Als llunyans confins del Paral·lel, en canvi, els empresaris dels espectacles de màgia que, de tant en tant, acollia el *Circo Español*, no mostraven tanta insistència en el caràcter familiar de les funcions que s’intercalaven entre la sarsuela o la pantomima, segons la temporada. Ben al contrari, no dubtaven en destacar, precisament, el seu aspecte més esotèric i misteriós, potser perquè no aspiraven a captar un espectador tant distingit com el que acudia al *Salón Mágico*, sinó un públic menys encotillat i moralment menys rigorós i, per tant, més disposat a gaudir amb números que segons l’ortodòxia cristiana estarien més a prop de la superstició que de la ciència:

“*TEATRO CIRCO ESPAÑOL.- Compañía de zarzuela.- Funciones por horas para hoy sábado. 1ª sección Gran visir.- 2ª La Maja.- 3ª Sección extraordinaria, nuevo en esta*

<sup>195</sup> *El Diluvio*, 25 de febrer de 1896 (edició de la tarda).

<sup>196</sup> Alain Montilla i Castellsaguer i Núria Sadurní i Puigbó. *Mags i màgia a Catalunya. Una visió històrica*. Badalona: Museu de Badalona, 2010, pàg. 58.

<sup>197</sup> *El Diluvio*, 8 de març de 1896 (edició del matí).

*capital, presentación de la hermosa Sibila Sara Mark, experimentadora, científica antihipnótica, clarividente, que en completo estado de vigilia hipnótica, vuelta de espaldas, con los ojos vendados, á gran distancia y en silencio, percibe en su mente las fases de la imaginación del operador. ¡Verlo para creerlo!.- 4ª sección, La Revista (...)*<sup>198</sup>.

La màgia també estava present a d'altres espectacles, com les vistes dissolvents i les fantasmagories de la llanterna màgica. Les fantasmagories, creades a finals del XVIII per Étienne-Gaspard Robert, anomenat Robertson, eren sessions compostes de vistes terrorífiques, macabres i grotesques que van aconseguir un èxit enorme durant tot el segle XIX. Aquestes sessions incorporaven tota una sèrie de recursos que seran després molt usuals a tots els espectacles de llanterna: projecció des de darrera la pantalla, moviment del projector per augmentar o disminuir la imatge, fosos, sobreimpressions, projeccions sobre fum, etc. Les connexions amb trucs com el de la *Galatea* són evidents i fins i tot en algunes ocasions es devien combinar entre si. En el món teatral, a mitjans segle XIX triomfaven als escenaris de Barcelona les comèdies de màgia i espectacle de procedència francesa, en les quals tota la maquinària escènica estava al servei de la creació d'efectes meravellosos que provocaven admiració i sorpresa, amb aparicions de personatges mitològics o de caire sobrenatural, successió d'episodis fantàstics, situacions grotesques i apoteosi final amb tots els protagonistes dalt de l'escenari<sup>199</sup>.

Alguns realitzadors de cinema procedents d'aquesta tradició de la *féerie* teatral traslladaran a la pantalla aquest univers fantàstic en el qual la màgia i els trucatges escenogràfics servien també per crear *gags* còmics, amb objectes que volen o modifiquen el seu aspecte, personatges que apareixen, desapareixen i es transformen a la vista del públic, viatges interplanetaris, etc. El cas més cèlebre és el de Georges Méliès, qui després d'incorporar el cinematògraf a la programació del *Théâtre Robert-Houdin*, del qual era propietari i director artístic, i convertir-lo en una més de les seves atraccions, es va llençar a la producció de pel·lícules explotant al màxim el poder de fascinació del nou invent. El cinema oferia tot un ventall de trucatges que Méliès i altres cineastes posteriors com Segundo de Chomón, van saber aprofitar per

<sup>198</sup> *El Diluvio*, 3 d'abril de 1897 (edició del matí).

<sup>199</sup> Xavier Fàbregas. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, pàg. 192-198.

fer del gènere fantàstic un dels més populars i representatius d'aquests primers anys del cinema. Als típics ginys mecànics de les comèdies de màgia (paravents giratoris, cordes, escotillons camuflats, etc.) es van afegir procediments pròpiament cinematogràfics, el principal dels quals era el conegut com a *pas de maneta*, que consistia en la interrupció del rodatge per substituir alguns elements de l'escena i continuar la filmació, aconseguint així l'efecte d'escamoteig o de transformació desitjat.

El component sobrenatural no es limitava a les sessions d'il·lusionisme o a les comèdies de màgia. Els exercicis de transformisme realitzats per actors en directe provocaven igualment l'admiració i la sorpresa del públic de finals de segle. El transformista més cèlebre de l'època i de tots els temps, l'italià Leopoldo Frégoli, va portar aquest gènere, nascut al cafè concert, pels teatres més importants del món, actuant davant el públic més selecte. La seva fama era extraordinària gràcies, principalment, a la seva habilitat per imitar qualsevol personatge i a la rapidesa de les seves transformacions. Un espectacle d'aquesta mena, que encuriosia de tal manera el públic i basava el seu èxit en el dinamisme i la variació constant, no podia restar al marge del cinema, igual que passava amb els números de circ i altres atraccions pròpies dels teatres de varietats, que es van convertir en un dels temes més freqüents de les primeres pel·lícules. A partir de 1897 el mateix Frégoli va incorporar als seus espectacles un cinematògraf, concretament un *animatographe* amb el qual es va presentar al teatre *Eldorado* de Barcelona l'1 de desembre d'aquest mateix any<sup>200</sup>. Possiblement va adquirir després un cinematògraf Lumière, batejat com a *Fregoligraph*, que el va acompanyar en totes les seves actuacions almenys fins l'any 1904. Les pel·lícules eren un complement que s'oferia al final de les representacions i que mostrava l'artista en situacions quotidianes, interpretant escenes còmiques o, fins i tot, darrera el teló desvetllant els secrets de la seva tècnica.

A finals del XIX la comèdia de màgia era ja una cosa antiga que encara es representava de tant en tant però que ja resultava una mica passada de moda. Els imitadors de Frégoli, en canvi, proliferaven pels escenaris de totes les categories i

---

<sup>200</sup> El debut de Frégoli va tenir lloc el dia 1, encara que l'*animatographe* sembla que no es va exhibir fins dos dies més tard. *El Diluvio*, 3 de desembre de 1897 (edició del matí).

eren molts els il·lusionistes i prestidigitadors que incloïen el cinema com un més dels seus trucatges. L'excessiva durada de les primeres les feien difícilment suportables per a un públic que s'estava habituant a un ritme de vida més accelerat i que demanava gèneres més lleugers i una major variació; d'altra banda, el muntatge d'aquestes obres de gran espectacle que requerien grans companyies, decoracions, il·luminació, accessoris, etc., resultava molt costós, mentre que els números de transformisme i el cinema es podien introduir en un programa de varietats i responien molt millor als gustos que s'estaven imposant en aquests moments de canvis vertiginosos. De tota manera, aquestes peces teatrals van habitar el públic a un determinat tipus de representació i el van preparar per assumir sense cap esforç les imatges sorprenents, inversemblants i imprevisibles d'algunes de les primeres pel·lícules cinematogràfiques.

### 2.3.7. Noves formes d'oci. L'esport i els parcs d'atraccions



Imatge núm. 23. Fragment d'un anunci del *Gimnasio Colón* del carrer de Sant Pau.

Una altra de les diversions dels barcelonins de la fi de segle era el joc de pilota (avui en diríem de pilota basca, però no en aquella època, perquè encara no existien tantes disciplines esportives). L'any 1898, abans que es possessin de moda altres esports de procedència anglosaxona, hi havia a Barcelona, almenys, tres frontons als carrers de l'Eixample: el *Condal*, al carrer de Roselló, el *Barcelonés*, al carrer de la Diputació, i el *Beti-Jai* a la Gran Via, apart d'altres com l'antic del carrer d'Amàlia, dins la ciutat vella<sup>201</sup>.

També comencen a proliferar en aquesta època les acadèmies de billar, molt populars entre els estudiants universitaris. Una part important de l'èxit del frontó, el billar i, en menor mesura, les baralles de galls, residia en la possibilitat de realitzar apostes. Els jocs, permesos o prohibits, es practicaven amb molta intensitat als cafès i cafès concert barcelonins, com es dedueix de les notícies que periòdicament

<sup>201</sup> *Anuario Riera. Guía General de Cataluña*. Barcelona: Librería Española, anys 1896 i 1898.

apareixien a la premsa sobre el tancament i les multes imposades als locals on es jugava clandestinament.

La pràctica esportiva era gairebé una excentricitat en la Barcelona de finals del XIX, només reservada a aquell petit sector de la població que disposava de diners i de temps lliure. Avui ens resulta curiós trobar, a la secció d'esports dels diaris de l'època juntament amb la cacera o la columbofilia, al·lusions a la filatèlia, al pòquer, a l'horticultura, a l'oratorïa i, fins i tot, als Jocs Florals, però observat des d'una perspectiva contemporània, no deixen de ser activitats de gent ociosa, com ho eren llavors tots els esports<sup>202</sup>. Dintre aquest camp existien, també, certes diferències socials. L'alta burgesia i l'aristocràcia demostraven una especial predilecció per la vela, el rem, l'equitació, el tir o l'esgrima, disciplines que venien precedides de gran prestigi per la seva relació més o menys directa amb l'activitat militar. L'atletisme i la gimnàstica, tot i que tenien igualment el seu origen a la instrucció castrense, estaven més associats als espectacles de circ i van arrelar més intensament entre les classes mitjanes vinculades al comerç, al món dels oficis i a les professions liberals. Els gimnasos, apareguts a Barcelona en la dècada de 1860 i que es comencen a posar de moda en aquest final de segle, seran l'origen dels primers clubs de futbol, esport que tenia encara una presència mínima, però que es va desenvolupar amb gran rapidesa durant els primers anys del segle XX.

L'automobilisme -com l'aeronàutica- unia al seu caràcter esportiu un component de modernitat tecnològica i d'aventura molt atractiu per als joves de la bona societat. Però, segurament, l'esport més característic d'aquest final de segle -i el més practicat- era el ciclisme, una moda que estava provocant a tot el món occidental, i especialment a París, una revolució en la manera de vestir i en els costums dels homes i les dones de les classes més benestants, encara que a Barcelona la burgesia imitava les modes europees que arribaven des de la capital francesa més en la forma que en el fons i, pel que fa a les dones, la llibertat de costums associada a la pràctica de l'esport trigarà molt a imposar-se. Aquesta obsessió epidèrmica per la modernitat de la gent més acomodada sovint era motiu de burla a la premsa il·lustrada,

---

<sup>202</sup> Vegeu, per exemple, la secció "Sport" del diari *La Publicidad*.

especialment cruel quan es feia al·lusió a les dones, les quals, malgrat els canvis que imposaven els nous temps, encara tenien com a principal objectiu a la vida trobar un bon marit, com mostra la caricatura reproduïda en la imatge número 24.



Imatge núm. 24. Dibuix aparegut a la revista barcelonina *Los Deportes*, any II, núm. 5 (1 de gener de 1898)

Pels defensors de la pràctica esportiva, aquesta era una via de regeneració del poble espanyol, a través de “*nuevas costumbres que deben educarlo sacándolo de las corridas de toros, de los lupanares, de las tabernas, de las casa de juego, y de ciertos casinos donde poco bueno se acostumbra á encontrar*”<sup>203</sup>. A partir de 1902, les societats esportives barcelonines, molt influents ja que hi formaven part personalitats importants de la burgesia, van aconseguir involucrar les institucions en aquesta tasca educadora organitzant i incloent al programa de les festes de la Mercè un important conjunt de manifestacions esportives. Darrera aquesta voluntat regeneradora, que expressaven també els crítics teatrals de la premsa catalanista i republicana respecte el *género chico*, per exemple, s’amagava sobretot, la voluntat dels sectors dirigits de controlar els ocis populars i de posar límits a unes diversions que gaudien d’una forta implantació però que consideraven impròpies d’una societat moderna i avançada com havia de ser la catalana.

<sup>203</sup> Sportfilo, “Significación y resultado de las últimas fiestas”, *Los Deportes*, any VI, núm. 41 (19 d’octubre de 1902), pàg. 627-628.

El muntanyisme i, sobretot, l'excursionisme, dues formes d'esbarjo que tenen el seu origen en l'afany romàntic de viatjar i descobrir paisatges pintorescos, prenen a la Catalunya de començament de segle un marcat caire nacionalista. L'any 1891 es fundà el Centre Excursionista de Catalunya, que aglutinava totes les forces vives de la política, l'art i la cultura catalana i fou un fòrum de discussió que va tenir un paper destacat en la renovació de la cultura en llengua catalana; allà es va presentar a l'opinió pública, per exemple, el projecte de reforma ortogràfica de Pompeu Fabra. L'excursionisme era pels joves catalanistes, més que una activitat física, una manifestació de sentiment patriòtic, un mitjà d'identificació amb el territori que va esdevenir un element bàsic en la configuració del seu ideari polític a partir de 1898<sup>204</sup>. En paraules de Joan-Lluís Marfany, “*anar d'excursió és una activitat sana i profitosa, plenament acceptable, doncs, per a l'ètica de respectabilitat del catalanisme: una manera útil i seriosa d'ocupar el temps lliure (...)*”<sup>205</sup>. Es tractava d'una activitat a l'abast només d'uns pocs privilegiats que disposaven de temps lliure i que es distanciaven d'aquesta manera de les pràctiques comunes, rutinàries i poc instructives de què gaudia la majoria. És la visió de la minoria dominant, que amb l'enlairament -real i simbòlic- s'allunya de la realitat social que l'envolta, per retrobar una Catalunya eterna i immutable, essència del caràcter català, una Catalunya rural, lliure dels perills i dels conflictes de les grans ciutats.

Cap a 1904 s'introduí la moda del patinatge, o *skating ring* com es deia llavors. Existien, com a mínim, tres salons de patinatge: l'*Sport Smart*, a la Gran Via, un al carrer de Ramelleres, no gaire lluny de la plaça de Catalunya i un altre al Paral·lel. També disposava de pista de patinatge, per exemple, el *Gran Teatro del Bosque* de Gràcia, al costat de les altres atraccions que s'instal·laven als jardins durant l'estiu. L'any 1906 s'anunciava l'*Skating Ring La Palma Real*, al número 55 de la Rambla de Catalunya, on posteriorment va obrir les portes el cinema Kursaal. Aquest darrer, pocs mesos després de la seva obertura l'any 1910, va inaugurar el corresponent cafè i, com no podia ser menys, el saló de patinatge. No és casual que esport i cinema -dues de les principals manifestacions de la modernitat- es

---

<sup>204</sup> Joan-Lluís Marfany. *La cultura del catalanisme*, pàg. 293-306.

<sup>205</sup> Joan-Lluís Marfany. *La cultura del catalanisme*, pàg. 300.



presentessin sovint associats, especialment en locals que, com el Kursaal, eren freqüentats per la bona societat<sup>206</sup>.

A finals de 1907 la boxa i la lluita japonesa (*jiu-jitsu*) s'introdueixen dins els espectacles de varietats a teatres cèntrics com *Tívoli* o *Novedades*, estenent-se després a d'altres locals. El *jiu-jitsu*, en concret (amb totes les variants ortogràfiques: *ju-jutsú*, *jujit-su*, etc.), causava furor i, com eren habituals els desafiaments al públic i les apostes, ràpidament van proliferar les acadèmies i el nombre d'aficionats disposats a enfrontar-se als lluitadors professionals. Els campionats de lluita japonesa eren freqüents en molts espais de la ciutat i van arribar a la plaça de toros dins el programa de les festes de la Mercè de 1908<sup>207</sup>. Mr. Rakú, el lluitador més famós, era contractat successivament per diverses empreses teatrals de Barcelona i, fins i tot, les venerables taules del teatre Principal van acollir demostracions de *jiu-jitsu* durant la temporada estiuenca de cinema i atraccions.

**ENTUSIASMO CADA DÍA MAYOR**

**MR. RAKÚ**

EL REY DE LOS FENÓMENOS • EL ASOMBRO DEL PUBLICO • LA MARAVILLA SIN RIVAL

**Mr. Rakú se desafía con cualquier persona que se presente para luchar con él y paga 1,000 pesetas á quien le venza en 15 minutos.**

**ADVERTENCIAS AL PÚBLICO** del reglamento de la lucha japonesa llamada **JU-JUTSU**

1.º Mr. Rakú sólo admitirá el desafío á una persona del público, cada noche.  
 2.º Está prohibido el morder, el coger por el cuello con las manos (debe de ser cogiendo por el vestido cuando se quiere vencer en la presa, del cuello), el tirar coces, el dar puñetazos, el arañar y el coger por las partes genitales.  
 3.º Es indispensable de que, antes de que pudiera acarrear un mal mayor, el vencido dé la señal á su debido tiempo, de lo contrario, ni el Sr. Rakú ni la Dirección se hacen responsables de las consecuencias que pudieran sobrevenir.

**PRECIOS DE COSTUMBRE EN DÍA DE MODA**

Imatge núm. 25. Cartell del teatre *Tívoli-Circo Ecuestre* per a la funció del 21 de novembre de 1907 (fragment). Institut Municipal d'Història de Barcelona. Arxiu Històric (secció Gràfics). Referència: P. T. 1688

Els últims anys del segle XIX l'esport va començar a fer-se un lloc entre els esdeveniments d'interès públic, a les pàgines dels diaris i de les revistes il·lustrades i

<sup>206</sup> Només com a curiositat, dir que l'any 1896 hi havia un gimnàs, per exemple, al soterrani del número 17 de la Rambla de Santa Mònica, sota de l'establiment de fotografia Napoleón on el desembre d'aquest mateix any tindrà lloc la primera exhibició del cinematògraf Lumière a la ciutat. L. García del Real. *Barcelona-Guía Diamante*, Barcelona: Librería de Francisco Puig, any 1896, anunci a la pàg. 65. Actualment, aquest immoble està ocupat per les instal·lacions esportives municipals del *Frontón Colón*.

<sup>207</sup> *El Diluvio*, 17 de setembre de 1908 (edició del matí), "Programa de las fiestas populares de la Merced", pàg. 10-11.

fou, també, pel seu dinamisme i el seu caràcter urbà i modern, un dels temes més ràpidament representats al cinema dels primers temps. La boxa, els concursos hípics o les regates tenien un atractiu especial per a un públic cada cop més fascinat per la velocitat i la superació dels límits. D'altra banda, el cinema contribuirà a difondre entre tota la població unes modalitats d'esport que aleshores només eren practicades per uns quants privilegiats. Als Estats Units, els combats de boxa filmats per a ser exhibits al *kinetoscopi* d'Edison constitueixen, segons Noël Burch, la primera manifestació, abans de les passions de Crist, d'una certa narració en el cinema de ficció. Es tractava d'una sèrie de pel·lícules molt curtes (escassament un minut, la durada d'un assalt) que es podien contemplar successivament, fins assolir la durada d'un combat complet. La continuïtat no venia donada per les imatges sinó que era un fet extern a la pel·lícula, ja que corresponia a l'espectador, coneixedor de les regles del joc (o de la història sagrada, en el cas de les Passions), donar sentit narratiu a les imatges<sup>208</sup>. Posteriorment, la filmació, real o simulada, dels combats de boxa recents de major impacte en la societat -com el que va enfrontar al campió James Corbett amb Robert Fitzsimmons el 17 de març de 1897 a Carson City, Nevada-, serà un motiu freqüent dins el gènere de les actualitats.

A Espanya podríem trobar certa equivalència amb les curses de braus, un espectacle molt pausat i amb unes fases perfectament identificables pel públic entès però que, a la vegada, tenia prou força i exotisme com per atraure també a espectadors menys avesats. A Barcelona, dins el terreny esportiu, la boxa tot just s'estava introduint i no tenia encara gaire predicament; per tant, el cinema no se'n feia ressò. En canvi, sí estava de moda el ciclisme, una de les modalitats més representades a les primeres pel·lícules barcelonines de temàtica esportiva. Apart de les vistes procedents de l'estranger, la primera filmació local que podem incloure dins aquest gènere és *Yach Club Real*, vista Lumière no incorporada al catàleg però exhibida en el cinematògraf dels Napoleón el mes de maig de 1897, de la qual es desconeix el contingut encara que, segurament, mostrava les instal·lacions d'aquesta aristocràtica institució nàutica de la que devien ser socis molts dels assistents al local dels famosos fotògrafs. Però les primeres competicions de les que tenim constància, recollides per les càmeres cinematogràfiques a Barcelona, són un festival ciclista

---

<sup>208</sup> Noël Burch. *El tragaluz del infinito*, pàg. 151-156.

celebrat al parc de la Ciutadella durant el Carnaval de 1899 i una desfilada de bicicletes que va tenir lloc el 9 d'abril del mateix any, organitzada per la revista *Los Deportes*. Totes dues es van poder veure -com a mínim- al cinema *Gran Éxito* del Paral·lel. Una altra mostra d'aquestes escenes d'actualitat és l'exhibició gimnàstica celebrada al parc el 24 de setembre de 1900, amb motiu de les festes de la Mercè, la qual es projectava el 7 d'octubre al cinema Clavé de la Rambla de Catalunya. Manifestacions encara més elitistes, com l'esgrima, l'equitació, l'automobilisme o les regates, eren també presents en la programació d'altres sales de més categoria o adreçades a un públic més selecte, com la dels Napoleón, el *Palacio de la Ilusión*, o el cinema que explotava el fotògraf Joan Martí al seu estudi de la Rambla. Criden especialment l'atenció les filmacions de trobades de columbofília, una especialitat que avui dia pot resultar poc espectacular però que, degut al seu origen militar, donava lloc a festes molt solemnes, com la que va organitzar la *Real Sociedad Colombófila de Cataluña* a la muntanya del Tibidabo l'1 de març de 1903, “*con asistencia de las autoridades civiles, militares, la prensa y sociedades de sport*”, tal com descrivia la publicitat del cinema Napoleón quan, tretze dies després, anunciava la projecció de la pel·lícula *Suelta 2000 palomas en la cumbre del Tibidabo*<sup>209</sup>. En aquestes festes no faltaven les cerimònies religioses que solien acompanyar els actes castrenses i que tant agradaven als propietaris i als espectadors d'aquesta sala.

A partir de 1907, s'estén per Barcelona la moda dels parcs d'atraccions, de procedència nord-americana però que arribaren a Catalunya -com totes les modes en aquella època- després de l'èxit assolit a París. El cinema es va interessar de seguida per les noves atraccions mecàniques que van aparèixer amb les exposicions universals i en les quals el públic podia experimentar el vertigen i el risc de la velocitat de manera encara molt més impactant que en un viatge en ferrocarril. Convé recordar que una de les primeres vistes del catàleg Lumière, *Water tobogant* o *Water Toboggan*, que mostrava una instal·lació d'aquesta mena, es va poder veure en la primera sessió pública del cinema Napoleón, sota el títol de *Montañas rusas náuticas*<sup>210</sup>. El 30 de març d'aquest mateix any 1907 es va inaugurar, a la falda del

---

<sup>209</sup> *Diario de Barcelona*, 14 de març de 1903 (edició del matí).

<sup>210</sup> Vegeu el resum de pel·lícules projectades en aquest local a Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 577-594.

Tibidabo, l'*American Park*, que comptava, segons deien les ressenyes publicitàries, amb “*sports á la altura de las más importantes ciudades del Norte-América [sic]*”, entre els quals es destacava el *swing*, gronxador de grans dimensions, mogut amb força elèctrica “*como el de Broadway, en New York*”<sup>211</sup>. L'*American Park* va tancar al final de la temporada d'estiu de 1909, i el Tibidabo no tornarà a prendre embranzida com a parc d'atraccions fins després de la primera guerra mundial, amb la instal·lació del tren penjat el 1915 i, sobretot, la cèlebre talaia, l'any 1921<sup>212</sup>.

L'estiu de 1908 es va inaugurar al Saló de Sant Joan, al costat del solar on estava instal·lat el globus captiu, l'*Sportmen's Park*, un espai on es podia gaudir de cafè, restaurant, banda de música, audicions de sardanes, màquines voladores, pista de patinatge, parades de tir, etc. El mateix any també es van muntar dos parcs d'atraccions d'aquesta mena al Paral·lel: el *Parc Catalá* i l'anomenat *Sport Toboggan*, instal·lació “*consistente en un plano inclinado en espiral y en forma de canalillo de madera resbaladiza, por donde se deslizan ligeros vehículos desde 20 metros de altura*”, al voltant de la qual funcionaven tota una sèrie d'activitats lúdiques durant la temporada estival<sup>213</sup>.

Finalment, l'any 1908 es va aconseguir organitzar una temporada d'atraccions als jardins del Parc de la Ciutadella. Després de molts intents i d'una forta oposició de la premsa republicana -contrària a la utilització d'un espai públic, propietat de tots els barcelonins, per al benefici d'uns particulars- la inauguració va tenir lloc l'1 d'agost. De tota manera, sembla que la iniciativa no va obtenir l'èxit desitjat i l'empresari, Eduardo Nazer, ciutadà anglès d'origen canadenc, va abandonar les instal·lacions al cap d'un mes, sense oferir les atraccions a les quals s'havia compromès i incomplint les condicions del contracte. Segons la documentació sobre el cas conservada a l'arxiu de l'antic Govern Civil, estava previst instal·lar un *carrousel* automàtic, un ferrocarril aeri, una torre de ferro de 85 metres d'alçada per a una caiguda a l'aigua del llac mitjançant barques en forma d'ocell, un cinematògraf a l'aire lliure de 400 m<sup>2</sup>, un teatre també a l'aire lliure, i el gelat artificial del llac a l'hivern per a sessions

---

<sup>211</sup> *El Diluvio*, 28 de març de 1907 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 11-12.

<sup>212</sup> Ramon Alberch i Fugueras (dir.). *Els barris de Barcelona*, vol. II. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, 1998, pàg. 369.

<sup>213</sup> *El Diluvio*, 8 de març de 1908 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 12.

de patinatge. La concessió permetia també al senyor Nazer “*hacer proyecciones luminosas sobre el lago, disparar fuegos artificiales, iluminar los árboles a la veneciana (...) expender periódicos, postales ilustradas y bebidas e instalar los anuncios relativos á las atracciones*”. Pel que sembla, només va funcionar el cinema o teatre d'autòmats de l'1 d'agost al 21 de setembre (diari), el teatre d'òpera del 8 d'agost al 6 de setembre (dissabtes i diumenges) i un tir al colom de l'1 d'agost al 6 d'octubre (diari)<sup>214</sup>. Els cronistes de *La Esquella de la Torratxa*, cada vegada que sorgia el tema d'instal·lar espectacles al Parc posaven el crit al cel i utilitzaven el terme *paralelisar* per a referir-se a l'efecte que s'aconseguiria amb aquesta mesura: “*Els nostres carinyosos concejals (...) volen proporcionar-nos distraccions (...) Agafant el Parch (...) y omplintlo de teatros, circos, putxinetlis, cinematógrafos, subastas, panoramas, barracas de niñas gordas y hombres con tres cabezas (...)* Teníam un Paralelo y ara'n tindré dos”<sup>215</sup>.

A finals de la primera dècada del segle XX, el cinema era ja una més d'aquestes atraccions (segurament la que gaudia de més èxit) i estava present en pràcticament totes les festes a l'aire lliure, parcs, revetlles, teatres i fins i tot, a les places de toros, com veurem més detalladament als capítols següents. En poc més de deu anys, l'espectacle cinematogràfic havia passat de ser una curiositat per a uns quants privilegiats a formar part de les activitats d'oci de tota la població barcelonina, utilitzant per a la seva difusió pràctiques culturals, estructures comercials i llocs d'exhibició preexistents. L'anàlisi d'aquest procés d'introducció del cinema dins les formes de diversió precedents fins a esdevenir un entreteniment de consum massiu serà el tema que ocuparà la part central d'aquesta investigació.

---

<sup>214</sup> Arxiu de la Delegació del Govern (Fons antics, caixa 192, expedient 1521).

<sup>215</sup> A. March, “El parch de Barcelona”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1242 (24 d'octubre de 1902), pàg. 684-686.

#### **2.4. La introducció del cinema a Barcelona (1895-1900)**

Abans de consolidar-se com a espectacle massiu a la segona dècada del segle XX, el cinematògraf va aprofitar els espais preexistents, especialment els teatres i el circuit de fires, però també els cafès i altres establiments molt freqüentats. En un primer moment, va ser acollit per les classes més benestants com una curiositat tecnològica i es va instal·lar a prop de les diversions predilectes de la burgesia, però ràpidament es va imposar el seu vessant espectacular i es va difondre per altres indrets de la ciutat, a la recerca de nous espectadors. A Barcelona, fou presentat als teatres burgesos, temporalment, i com un esdeveniment científic que podia interessar al seu públic habitual. En aquests ambients, les imatges cinematogràfiques tenien la mateixa consideració que altres invents contemporanis com els raigs X o el fonògraf, que es mostraven molt sovint en els mateixos cafès i salons on també s'exhibia el cinema. El prestigi obtingut amb la seva exhibició en llocs centrals i freqüentats per la bona societat va contribuir enormement a la seva divulgació.

El nostre recorregut per la història de les primeres exhibicions cinematogràfiques a Barcelona s'inicia abans del 14 de desembre de 1896, dia de la presentació del Cinematògraf Lumière a l'estudi dels fotògrafs Napoleón. Aquesta ha estat considerada fins no fa gaire temps la data de l'arribada del cinema a casa nostra, sense tenir en compte que prèviament a la màquina dels germans Lumière van existir molts més aparells que reproduïen i mostraven imatges en moviment, alguns dels quals es van poder veure a Barcelona amb anterioritat. La panoràmica, cronològica, vol ser alguna cosa més que una simple enumeració dels locals d'exhibició feta a partir de les fonts bibliogràfiques; de fet, sempre que sigui possible intentarem aportar dades obtingudes de la consulta directa dels documents de l'època i dedicarem una atenció especial a aquelles sales o aquells aspectes que ens són més desconeguts i sobre els que no hi ha tanta bibliografia. Per aquesta raó, i perquè la recerca als arxius ha resultat més fructífera del que en un primer moment es podia imaginar, hem optat per fer una descripció més detallada del període comprès entre 1895 i 1900, potser el més fosc i menys agraït però, també, el que suposa un major repte per als historiadors.

Amb l'ànim d'ampliar al màxim el coneixement sobre aquest període inicial de la història del cinema i, a la vegada, amb la voluntat de no insistir massa en repeticions de coses ja sabudes, hem passat una mica per alt locals d'exhibició sobre els quals disposem de molta més informació (el cinematògraf Napoleón, el Diorama, la Sala Mercè o els Espectacles Audicions Graner) per tal de mostrar una visió força més aproximada de la implantació de l'espectacle cinematogràfic a Barcelona i de la seva gran diversitat ja des de bon començament. Evidentment, no obviarem el que s'ha escrit abans referent a aquestes sales, però en destacarem especialment aquelles dades que puguin suposar una novetat o que proporcionin un punt de vista diferent.

#### 2.4.1. Les primeres exhibicions

Els primers espectacles que podem considerar com a cinematogràfics es van instal·lar a una de les zones on, com hem vist, a finals de segle es solien establir les barraques ambulants: la plaça de Catalunya. El *kinetoscopi* d'Edison es va presentar en sessió pública el 2 de maig de 1895, en un pavelló aixecat davant del Circ Equestre, denominat *Salón Edison*<sup>216</sup>. Això succeïa mesos abans de la presentació pública del cinematògraf Lumière a París el 28 de desembre de 1895. El *kinetoscopi* consistia en una caixa rectangular de fusta d'1,20 metres d'alçada, dins la qual es desenvolupava una pel·lícula d'uns 18 segons de durada que havia estat filmada per una càmera anomenada *kinetògraf*. No es tractava, doncs, d'una projecció sinó d'un aparell de visió individual -a la manera de les antigues caixes d'òptica o dels estereoscopis- que funcionava introduint una moneda. Un motor elèctric permetia moure la pel·lícula, que era observada per l'espectador a través d'un visor situat a la part superior de la columna, gràcies a una lent que augmentava la imatge. Al *Salón Edison* les visions estaven complementades per audicions de fonògraf, l'altra gran creació del cèlebre inventor nord-americà que donava nom al local, coneguda pel públic barceloní des de feia ja uns anys. L'espectacle, que es va mantenir almenys fins l'11 de juny, es presentava com una sessió científica i instructiva, de manera idèntica a com ho feien altres artefactes pre-cinematogràfics o el mateix fonògraf. Així, la premsa barcelonina identificava els propietaris de la instal·lació, els

---

<sup>216</sup> Dos dies abans s'havia ofert una sessió privada per a la premsa, les autoritats i altres personalitats convidades. Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 34-39.

desconeguts senyors Nel y Dumont, com a “*distinguidos profesores*” i l’atracció es recomanava a totes aquelles persones amants dels progressos científics<sup>217</sup>. Les pel·lícules que es mostraven eren les habituals en els primers programes de *kinetoscopi*, destacant la famosa *Serpentine Dance*, rodada per primera vegada l’any 1894 i de la qual gairebé totes les cases productores van realitzar una o varies versions en anys posteriors.

El teatre *Eldorado*, situat igualment a la plaça de Catalunya, havia estat triat per oferir als barcelonins el primer espectacle d’imatges en moviment projectades damunt una pantalla. Pel 24 de maig de 1896 estava prevista la presentació de l’*animatographe*, aparell patentat pel britànic Robert-William Paul que l’empresa anunciava a la premsa com un “*maravilloso invento que está llamando la atención en las principales capitales del mundo, y que esta empresa, consecuente en dar a conocer las principales novedades del siglo, ha conseguido contratar por un cortísimo número de funciones*”<sup>218</sup>. Finalment, la sessió es va haver de suspendre definitivament degut a les deficiències tècniques detectades durant els assaigs previs<sup>219</sup>.

Les Rambles i el passeig de Gràcia -on es situaven els principals teatres de la ciutat- van ser els espais escollits per fer les següents exhibicions d’imatges animades<sup>220</sup>. El *kinetographe* fou, finalment, el primer aparell de projeccions presentat a Barcelona, a començaments de juny de 1896, al saló de descans del teatre Principal, on va romandre des del dia 4 fins al 20, aproximadament. S’ignora la procedència -probablement francesa- d’aquesta màquina, una de les moltes que es van

<sup>217</sup> De fet, la primera demostració pública del *kinetoscope* va tenir lloc el 9 de maig de 1893, formant part d’una conferència de George Hopkins en el *Brooklyn Institute of Arts and Sciences*, on estava a càrrec del departament de física. David Robinson. *From Peep Show to Palace. The Birth of American Film*. New York: Columbia University Press, 1996, pàg. 39-40. També els germans Lumière, abans de la primera projecció pública oficial del 28 de desembre de 1895, van donar a conèixer el seu invent a través d’una sèrie d’espectacles, hàbilment planejats, generalment a societats científiques i erudites.

<sup>218</sup> *El Diluvio*, 24 de maig de 1896 (edició del matí).

<sup>219</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 58-74.

<sup>220</sup> Sobre els primers anys del cinematògraf a Barcelona, vegeu: Miquel Porter i Moix. *Història del cinema català*. Barcelona: Editorial Tàber, 1969 (amb Maria Teresa Ros Vilella); *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992, i Palmira González López. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Edicions 62, 1987. També Ramón de Baños. *Un pioner del cinema català a l’Amazònia*. Barcelona: Íxia Llibres, 1991, pàg. 15-25. El llibre ja citat de Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin analitza detalladament els primers tres anys del cinema a Catalunya.



patentar a partir de 1896. Es podria tractar d'un *kinetographe Werner*, un dels més difosos entre els pioners espanyols durant 1896<sup>221</sup>. A l'aristocràtic coliseu de la Rambla, el més antic de Barcelona, el preu d'una sessió que incloïa sis pel·lícules era d'una pesseta, i els assistents podien entretenir l'espera entre sessió i sessió escoltant el fonògraf instal·lat al vestíbul. Coneixem el títol de les pel·lícules que es van poder veure el dia de l'estrena en sessió privada, així com la impressió que van causar als representants de la premsa, que tenien l'oportunitat de comparar-les amb les dels anteriors aparells presentats a Barcelona; la majoria destacava l'interès de l'espectacle sobretot per la seva capacitat de reproduir amb exactitud els moviments de persones i vehicles, encara que gairebé totes les ressenyes coincidien en denunciar la molesta trepidació de les imatges. Algunes, fins i tot, demostren un cert coneixement dels experiments que s'estaven portant a terme per proporcionar un major realisme al nou invent i són una mostra de l'expectació que existia a la ciutat davant la imminent arribada de les tant anunciades imatges en moviment:

*“En el salón de descanso del teatro Principal presentóse anoche ante regular número de invitados el «Kinetographe», una serie de fotografías animadas en las que se reproduce con exactitud el natural.*

*Seis vistas: La rue d'Havre (París), Escena cómica, Estación ferroviaria de Vincennes, Carrousel infantil (Tío Vivo), Boulevard de la Magdalena (París) y Baile franco-español (en colores).*

*Fueron proyectadas sobre una tela blanca rectangular.*

*Hace algún tiempo que, en pequeño, fue exhibido el invento en la plaza de Cataluña, llamando la atención de cuantos le visitaron. Este ofrecía la ventaja de que trepidaban menos las vistas, pero en cambio solo podía verlas un espectador.*

*Sin haber llegado el invento á su más alto grado de perfección es interesantísimo y merece verse. De seguro que en esta capital obtendrá el mismo éxito que ha alcanzado en París y en cuantas poblaciones se ha exhibido.*

*Edison hace años que trabaja en el invento para aplicarle el fonógrafo con el objeto de hacer completo el espectáculo, tanto por lo que respecta al movimiento como á los diferentes ruidos y sonidos que se producen en la naturaleza.*

---

<sup>221</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 75-82.

*Lumiere, de Lyon, después de Edison, es quien ha obtenido hasta el presente mejores resultados*”<sup>222</sup>.

A finals de novembre del mateix any 1896 es va exhibir un nou aparell projector, anunciat com a *cinematógrafo perfeccionado*, al teatre *Novedades* del carrer de Casp, prop del passeig de Gràcia. La seva vida va ser encara més efímera que l'anterior ja que només va funcionar durant quatre dies, com a complement de les darreres funcions de la companyia de Miguel Cepillo. Les sis pel·lícules de què constava el programa estaven incloses en el preu habitual de l'espectacle (50 cèntims l'entrada general i 1,50 pessetes entrada i butaca) i es projectaven després de les representacions. Entre les vistes exhibides, la premsa destaca la famosa i de gran èxit *Entrada de los zares en París*, que recollia un fet d'actualitat que fou filmat per moltes cases productores, i la inevitable *Llegada de un tren en una estación*, potser el tema més característic d'aquestes primeres exhibicions cinematogràfiques<sup>223</sup>.

És possible que aquestes sessions es plantegessin únicament com una mena de regal dels que era freqüent oferir al públic quan s'acabava una temporada teatral d'èxit, encara que tampoc s'ha de descartar que fos una iniciativa per fer més atractives les darreres funcions i atraure més espectadors. El més probable és que es tractés de totes dues coses alhora. Pel que sembla, aquestes primeres temptatives no van aconseguir cridar especialment l'atenció dels barcelonins degut a les imperfeccions tècniques dels aparells.

Una troballa recent em porta a aventurar la hipòtesi que en aquestes dues primeres experiències cinematogràfiques barcelonines va intervenir la mateixa persona: l'actor i empresari teatral Miguel Cepillo. Es dona la circumstància que el 18 de maig de 1896, els administradors de l'Hospital de la Santa Creu, propietari del teatre Principal, declaren haver rebut de Miguel Cepillo la quantitat de 500 pessetes “*por el alquiler de un mes, del vestíbulo, escalera principal y salón del piso segundo (...) al objeto de exhibir [sic] unas vistas de Fantasmagoria; cuyo mes empezará el día veinte y seis del corriente y concluirá en igual día de Junio próximo, sin perjuicio de*

<sup>222</sup> *La Publicidad*, 5 de juny de 1896 (edició del matí), pàg. 2.

<sup>223</sup> *La Publicidad*, 27 d'octubre de 1896 (edició de la nit).

*prorogar [sic] el contrato á voluntad de las dos partes contratantes*”<sup>224</sup>. Malgrat que semblaria una sol·licitud per exhibir vistes de llanterna màgica, podria molt bé tractar-se del *kinetographe* que va començar a funcionar en el saló de descans a partir del 4 de juny, acompanyat d’audicions de fonògraf al vestíbul. Potser la confusió era deguda a la identificació que molts contemporanis establien entre els primers espectacles cinematogràfics i les sessions de llanterna. El 25 de maig el teatre Principal tancà la temporada teatral amb la darrera funció de la companyia de Maria A. Tubau, dirigida per Ceferino Palencia. Cepillo, que actuaria probablement en la seva condició d’empresari, associat en aquesta ocasió amb algun exhibidor ambulant, es proposava iniciar la temporada d’estiu el 26 amb un espectacle ja conegut però finalment va aplaçar l’estrena per problemes tècnics o per poder incorporar una nova màquina que proporcionés més novetat a l’empresa i assegurés un millor negoci. No oblidem que els barcelonins més informats devien estar expectants després de l’intent fracassat de l’*animatographe* al teatre *Eldorado*, només uns dies abans, i davant les notícies de l’èxit assolit pel cinematògraf Lumière a Madrid aquell mateix mes de maig.



Imatge núm. 26. Miguel Cepillo caracteritzat pel seu personatge de Briquet a *Los dos pilletes*, l’any 1897. Fotografia d’Antoni Esplugas. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l’Institut del Teatre de Barcelona.

A l’estiu minvava l’activitat teatral i era època de gires i de dissolució temporal de moltes companyies, com la de Miguel Cepillo. Aquesta seria una

<sup>224</sup> Arxiu Històric de l’Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.8.

possible resposta per explicar el fet que un conegut empresari teatral llogués el teatre Principal per a realitzar una altra mena d'espectacles, una pràctica que segurament estava molt estesa. Un altre tema és el de la identitat de l'operador. Letamendi i Seguin proposen la hipòtesi que es tractés de Manuel Galindo, que uns mesos més tard, durant l'agost, viatjava amb un espectacle de *kinetògraf*, fonògraf i vistes fixes i tenia dins el seu repertori algunes de les pel·lícules projectades al Principal<sup>225</sup>. Molts pioners de l'exhibició cinematogràfica, encara que en la majoria dels casos eren empresaris autònoms, sovint eren contractats a preu fix per particulars o per empreses teatrals, la qual cosa els assegurava uns ingressos i els evitava els riscos ocasionats per una infraestructura deficient, com sembla que va ser el cas del teatre Principal.

No sembla que les sessions de *kinetographe* es mantinguessin fins al 26 de juny, tal com es preveia al contracte, perquè les al·lusions a la premsa desapareixen uns quants dies abans. Aquest fracàs, com a conseqüència de la mala qualitat de les imatges, podria explicar perquè a finals de novembre, quan Cepillo afegeix projeccions a les darreres representacions de la seva companyia al teatre *Novedades*, els anuncis parlen d'un cinematògraf perfeccionat, intentant desvincular aquest aparell de l'anterior i utilitzant com a reclam el nom de la màquina que estava donant millors resultats allà on s'havia presentat: el cinematògraf Lumière. En aquest cas també desconeixem la identitat de l'exhibidor però no dona la impressió que fos Galindo, ja que el pioner aragonès era per aquestes dates a Madrid amb el seu espectacle *Eliseo Express* on exhibia un diorama i un fonògraf, però no el seu defectuós *kinetògraf*<sup>226</sup>.

Més enllà dels dubtes que envolten aquestes primeres exhibicions cinematogràfiques a Barcelona, pel que fa als noms de les persones encarregades de fer-les realitat, a la procedència de les màquines o als títols de les pel·lícules, el que és evident són les estretes relacions que des del primer moment es van establir entre cinema i teatre, seguint el camí obert molts anys abans per altres espectacles com la

<sup>225</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 79-82. Entre les pel·lícules exhibides per Galindo durant els seus viatges, aquests autors citen *Boulevard de la Magdalena (Paris)*, *Una escena còmica*, *Un baile franco español* en color i *Un carousel*, totes elles projectades també pel *kinetographe* que es va poder veure al Principal.

<sup>226</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 248-249.

llanterna màgica. Els pioners, quan no eren ells mateixos representants destacats del món de l'espectacle, buscaven la complicitat de personalitats reconegudes en aquest ambient que els obrissin les portes dels teatres més importants. És el cas, per exemple, d'Adolfo Arrengo, associat amb el famós imitador Charles Lamas, o de l'actor portuguès Alexandre Azevedo, qui a l'abril de 1897 recorria Galícia acompanyat de César Marques com a projeccionista<sup>227</sup>, i podria ser també el dels exhibidors que van col·laborar amb Miguel Cepillo.

#### 2.4.2. El Cinematògraf Lumière

La primera projecció pública del *Cinematographe Lumière* a Barcelona va tenir lloc el 14 de desembre de 1896 a l'estudi que els prestigiosos fotògrafs Antonio i Emilio Fernández, coneguts amb el nom de *Napoleón*, tenien als números 15 i 17 de la Rambla de Santa Mònica<sup>228</sup>. L'entrada costava també una pesseta, una quantitat considerable només a l'abast del públic que freqüentava assíduament aquest local<sup>229</sup>. L'elecció d'establiments elegants i l'elevat preu de l'entrada serà el més habitual durant els primers mesos d'exhibició del cinematògraf. És evident que, tant en la ubicació com en el preu, els exhibidors s'adreçaven a un espectador d'una situació social i econòmica privilegiada, ja que el taller de fotografia de la firma *A. y E. dits Napoleón* era un dels més importants de la ciutat i entre els seus clients hi havia membres destacats de l'exèrcit, la política i l'aristocràcia. Davant aquest públic les primeres pel·lícules de la casa Lumière, entre les quals abundaven les escenes de contingut militar, tenien l'èxit gairebé garantit. Altres estratègies publicitàries, com la sessió privada que era costum oferir als representants de la premsa i a les autoritats uns dies abans de la presentació pública, o les funcions especials dedicades a institucions benèfiques, culturals o militars, anaven en la mateixa direcció d'assegurar la presència d'uns espectadors distingits que donessin prestigi a un negoci que tot just començava. Actuant en llocs cèntrics i luxosos gaudien també d'un major ressò i de

<sup>227</sup> José M<sup>a</sup> Folgar de la Calle, *Aproximación a la historia del cinematógrafo en Galicia, (1896-1920)*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1987, pàg. 20-31.

<sup>228</sup> Quatre dies abans, el 10 de desembre, es va celebrar una sessió privada al mateix local. L'estudi estava situat al pis principal i el cinematògraf es va instal·lar a la planta baixa.

<sup>229</sup> Preu únic de la sessió inaugural a benefici dels soldats ferits a Cuba i Filipines. El preu es fixarà posteriorment en una pesseta les butaques de primera classe i 50 cèntims les de segona. *La Publicidad*, 20 de desembre de 1896.

més atenció per part de la premsa, ja que aquests locals s'anunciaven assíduament en els principals diaris de la ciutat. L'empresa Lumière fou la que utilitzà més abastament aquestes pràctiques, buscant sempre la proximitat i el recolzament de la reialesa europea i del poder establert, i aprofitant el prestigi del qual gaudien a tota Europa i en moltes altres zones del món les seves plaques fotogràfiques.

Per comercialitzar el seu invent els Lumière van adoptar un sistema de concessions sota el control de la firma francesa. El concessionari comprava els drets per explotar el cinematògraf en una regió o ciutat determinada i estava obligat a contractar operadors de l'empresa, els únics autoritzats per manipular els aparells. Aquesta estratègia comercial es va mantenir entre febrer de 1896 i finals d'abril de 1897, quan, davant les dificultats per continuar amb un sistema tan rígid com poc rendible, van decidir vendre la maquinària i el seu catàleg de pel·lícules, que ja començava a ser important, a tot el públic en general. Pel que sabem fins al moment, a Espanya l'empresa Lumière va explotar directament el negoci sense recórrer a les concessions, almenys durant els primers mesos, entre maig i octubre de 1896, període en què només es coneix l'existència del cinematògraf instal·lat a Madrid. En el cas de Barcelona tot sembla indicar que el responsable de l'aparell que funcionava a l'estudi dels Napoleón era l'operador i empleat de la casa francesa, Jean Claude Villemagne, i que els fotògrafs barcelonins no eren els concessionaris sinó que es limitaven a llogar el local, probablement per un percentatge dels beneficis<sup>230</sup>.

Les primeres reaccions del públic de classe alta davant el cinematògraf Lumière van ser entusiastes. Es destacava, sobretot, la seva major qualitat respecte altres màquines exhibides anteriorment a Barcelona, així com el realisme i la naturalitat que transmetien les imatges. Els comentaris periodístics ressaltaven el poder de suggestió del nou invent i alguns, avançant esdeveniments, preveïen les crítiques que sorgiran molt aviat entre els sectors més conservadors. Però en aquests moments inicials, també l'elit artística va rebre amb interès una innovació que més endavant, quan va deixar de ser una curiositat científica per esdevenir un entreteniment a l'abast de tothom, rebutjarà de forma gairebé unànime:

---

<sup>230</sup> Més detalls sobre el sistema Lumière i l'activitat del cinematògraf instal·lat al taller dels fotògrafs Napoleón, a Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 102-147.

*“La empresa del Cinematógrafo Lumière obsequió anteanoche con una velada especial á los miembros del Círculo Artístico y á la prensa. El aparato dejó maravillada á la pléyade de nuestros principales artistas, y no es para menos. Se hicieron repetir varios cuadros que por lo sorprendentes y bien combinados no se concibe haya más en su especie. Tras uno en el que había llamado mucho la atención el imponderable naturalismo de los movimientos de una aldeana, Soler y Rovirosa, que pedía al par de todos la repetición, exclamó, refiriéndose á la aldeana: «Tal vez ahora no se mueva tan perfectamente». Nada como esa ingeniosa ironía pudiera expresar la maravillosa ilusión que causa aquel mecanismo. No quepa duda; ni el mismo arte de brujería del marqués de Villena podría llegar al punto de encantamiento á que lleva á los espectadores el maravilloso Cinematógrafo. Por eso hay que apresurarse á ver semejante portento; no sea que subiera Nocedal, y entonces... ¿qué duda cabe que la nueva Inquisición lo haría trizas?»<sup>231</sup>.*

Del cinematògraf, els primers espectadors, escollits entre el bo i millor de la societat barcelonina, valoraven sobretot les seves possibilitats educatives, les aplicacions del nou invent a la creació artística i a la ciència. Fou acollit com un perfeccionament de la tècnica fotogràfica que permetia captar el moviment i podia servir als artistes per assolir l'ideal, la reproducció de la realitat. Així ho expressava, per exemple, Francesc Miquel i Badia, el crític d'art del *Diario de Barcelona*, representant del gust acadèmic, pocs dies després de la seva presentació:

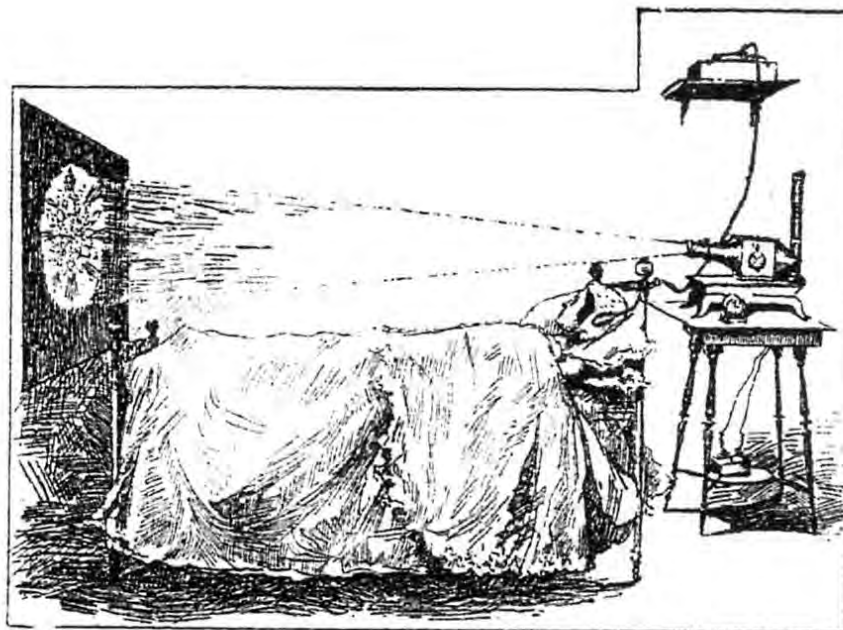
*“¿Y qué adelanto en el arte, preguntará acaso alguien, puede haber introducido el Cinematógrafo, citado en los principios de este artículo? (...) aquel vocablo significa “pintar ó presentar el movimiento”. Esto es lo que se ve con perfección admirable en el que exhiben los hermanos Lumière, en el establecimiento Napoleón, apareciendo en él con exactitud pasmosa escenas sacadas directamente de la realidad. Aquel desfile del regimiento de lanceros de la Reina toma cuerpo de verdad, y aunque mudo el cuadro le parece al espectador escuchar el toque de las cornetas, el relinchar de los caballos, y el rumor que los escuadrones producen en su marcha. Agua de verdad es la que se levanta en espuma en el cuadro de las montañas rusas náuticas y agua también aquella con que el manguero remoja al pilluelo en castigo de su treta, lo propio que la del río que pasan á nado caballos y jinetes. Todo esto entretiene y encanta á quien lo mira, mas en este mismo espectáculo creemos nosotros encontrar elementos de enseñanza. Merced á aquellas fugaces imágenes que van*

---

<sup>231</sup> *El Diluvio*, 10 de gener de 1897 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 11. Ramón Nocedal (Madrid 1846-1907) era un periodista, polític i diputat conservador, anti-liberal i clerical a ultrança.

*desfilando por ante el reflector, aplicación perfeccionada del juguete denominado zootropos, el artista que contempla el cuadro sorprende acaso rasgos, detalles, pormenores que no hubiera encontrado con la sola contemplación del natural (...)*<sup>232</sup>.

Ben aviat també es van trobar aplicacions del cinematògraf en l'àmbit científic, com anteriorment s'havien intentat buscar a la llanterna o al fonògraf. En una època d'autèntica fascinació pel progrés associat a les novetats tecnològiques i a l'electricitat, els diaris i, sobretot, moltes revistes il·lustrades dedicaven un espai important a comentar els experiments, més o menys sorprenents, que s'estaven realitzant arreu del món en els camps de la física, la mecànica, la fotografia o la medicina. A tall d'exemple, la imatge número 27 il·lustra un sistema per a produir somnis agradables i tranquils en persones amb problemes mentals i nerviosos mitjançant l'aplicació del fonògraf i la llanterna màgica, una mena d'antecedent de la televisió, si hem de fer cas dels efectes que aconseguia: *“poco á poco, por medio de esta combinación de sonidos y colores, se produce cansancio en el cerebro del enfermo, y éste no tarda en caer en un sueño reparador”*<sup>233</sup>.



EL TRATAMIENTO DE CORNING

Imatge núm. 27. Aplicació mèdica de la llanterna màgica i el fonògraf. *Alrededor del mundo*, núm. 8 (28 de juliol de 1899)

<sup>232</sup> F. Miquel y Badia, “De Daguerre al «Cinematógrafo»”, *Diario de Barcelona*, 22 de desembre de 1896 (edició del matí), pàg. 15147-15149.

<sup>233</sup> “Nuevas curas raras”, *Alrededor del mundo*, núm. 8 (28 de juliol de 1899), pàg. 8-9.



L'any 1898 ja s'estaven explotant les possibilitats didàctiques de les imatges cinematogràfiques en el camp de la medicina, tal i com havia succeït abans amb la fotografia. El cas més famós, per les seves repercussions, va ser el del cirurgià Eugène-Louis Doyen qui feia filmar les seves operacions amb la finalitat de facilitar als seus alumnes l'aprenentatge de les tècniques quirúrgiques. La premsa ràpidament es feia ressò d'aquests avenços i els rebia com una alternativa a l'ús recreatiu, que ja s'estava imposant:

*“El cinematógrafo se halla en vías de conquistar los honores científicos. Hasta ahora no estábamos acostumbrados á ver en el estimable aparato mas que una ingeniosa invención, apta para enriquecer nuestras ordinarias distracciones con un «número» inédito. Parecianos destinado á mostrarnos hasta en los tiempos más remotos la sempiterna escena de «los bañistas en el mar», la invariable «llegada del tren á la estación», o «el paso de los bomberos de Liverpool». Mas he aquí que, de súbito, se estiende [sic] y se eleva considerablemente la aplicación de este aparato.*

*Algunos sabios pensaron que era lástima no utilizar una invención tan hermosa -y nada despreciable- en beneficio de la ciencia. Entre ellos, contábanse dos eminencias médicas, el doctor Doyen, el reputado y valioso cirujano rival y sucesor de Pean, y el doctor Leon Bonnet, sabio vulgarizador de la radioscopia en la medicina.*

*Este opera en enfermos cuyos movimientos exteriores [sic] pueden servir de guía para establecer un diagnóstico razonado. Los atáxicos, los alcohólicos, los coreicos, los epilépticos, desfilan ante su objetivo (...) El doctor Doyen, por su parte, usa en igual sentido el cinematógrafo en el dominio de la cirugía, y uno de estos últimos días, en el local de las Societés savantes, puso de manifiesto por vez primera en público -si bien en público reducido- cómo puede facilitarse la enseñanza de la ciencia operatoria con el ausilio [sic] de las proyecciones cinematográficas. Sobre un fondo blanco, análogo al que vemos en las habituales y comúnmente groseras exposiciones del maravilloso invento, aparecen sucesivamente las diversas fases de la operación quirúrgica (...)»<sup>234</sup>.*

Paradoxalment, algunes de les pel·lícules d'operacions del doctor Doyen van arribar a les sales cinematogràfiques i es van convertir en un espectacle de gran èxit, en una gran atracció, com totes aquelles escenes que es citen al començament de

<sup>234</sup> Leon Marchès, “Five o'clock bistouri”, *Diario de Barcelona*, 12 de novembre de 1898 (edició de la tarda), pàg. 12315. Article traduït, publicat originàriament al diari de París *L'Événement*.

l'article, o com les curses de braus i tants altres temes sensacionals que predominaven en aquest període dels orígens i amb els quals els productors i els exhibidors només pretenien desvetllar la curiositat del públic per a fer més rendible el negoci.

### PROJECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA (1895-1896)

#### 1895

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
<b>1</b>	<b>SALÓN EDISON</b> Plaça Catalunya	<i>Kinetoscope</i>		2 maig – c. 11 juny	fonògraf	

#### 1896

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	TEATRE ELDORADO Rbla. Catalunya	<i>Animatographe</i>		24 de maig Anul·lat		75 cèntims 2º pis, 50
<b>2</b>	<b>TEATRE PRINCIPAL</b> (Saló de descans)	<i>Kinetographe</i>	Miguel Cepillo Manuel Galindo? Alberto Durán?	5-20 juny	fonògraf (vestíbul)	1 pesseta
<b>3</b>	<b>TEATRE NOVEDADES</b>	“Cinematógrafo perfeccionado”	Miguel Cepillo Alberto Durán?	26-29 novembre	juntament amb la companyia de Miguel Cepillo	
<b>4</b>	<b>FOTOGRAFÍA NAPOLEÓN</b> Rbla. Sta. Mònica	<i>Cinematographe Lumière</i>		A partir del 14 de desembre		1ª classe, 1 pta. 2ª classe, 50 cts.

### 2.4.3. 1897: Cafès, salons i teatres

Durant els primers mesos de 1897, després de la inauguració del cinematògraf Lumière a la Rambla de Santa Mònica, diversos locals de la ciutat, situats també prop de les Rambles, van acollir projeccions realitzades, segurament, per exhibidors ambulants. Des del 21 de gener de 1897 el *Café Colón*, situat al número 36 de la Rambla del Centre, oferia sessions de *cronofotògraf*, aparell construït per George Demeny i patentat per la Gaumont a finals de desembre. Les projeccions van durar, almenys, fins a principis de març. El programa el composaven les vistes *Gran carro* (i la seva versió invertida, *Carruaje hacia atrás*), *Playa del Havre*, *Guerra en Filipinas*, *Gran baile*, *Fiesta popular en el barrio de Tronnes*, *Entrada del czar en París*, *Una juerga valenciana* i *La muerte de Maceo por la columna Cirujeda* i incloïa algunes de les primeres actualitats reconstruïdes que es coneixen al món, corresponents a les guerres colonials a Cuba i Filipines<sup>235</sup>. Els operadors cinematogràfics, igual que els fotògrafs de les revistes il·lustrades, no dubtaven a recórrer a aquestes manipulacions informatives, que recreaven els moments culminants dels successos d'actualitat, per tal d'oferir les imatges espectaculars que el públic demanava.

Al *Café Colón* els aparells de projecció es canviaven periòdicament per incloure les darreres novetats i no avorrir els clients més assidus: primer un *kinematògraf* exhibit pel conegut fotògraf Wolf Polak, que tenia el seu estudi a la Ronda de Sant Antoni, i finalment, a partir del mes de maig, un cinematògraf, segurament algun dels nombrosos models que es van comercialitzar en aquests primers anys intentant imitar la màquina dels Lumière.

El 26 de gener s'instal·là al *Salón de Ventas*, situat als baixos del número 8 del carrer Portaferrissa, pròxim a la Rambla, un *Cinematògraf Leroy* que va funcionar només fins a principis de febrer. Es tractava d'un local dedicat a la venda de quadres i objectes d'art on, amb anterioritat, ja s'havien ofert audicions de fonògraf<sup>236</sup>. Com

<sup>235</sup> *El Diluvio*, 24 de febrer de 1897 (edició del matí) i *Diario de Barcelona*, 24 de febrer de 1897 (edició del matí).

<sup>236</sup> *El Diluvio*, 16 d'abril de 1896 (edició del matí), pàg. 23.

succeïa al *Café Colón*, les estades dels diferents exhibidors no solien ser massa llargues, ja fos perquè el repertori de vistes era limitat, perquè un cop passada la novetat l'interès del públic dequeïa o bé perquè la qualitat dels aparells era escassa. Així, a mitjan de març, i coincidint amb una exposició de pintura, s'inaugurà un nou cinematògraf de marca desconeguda, presentat com “*el más reformado, el que menos se agita*” i que oferia “*cada 15 minutos ocho notables cuadros con fotografías animadas, sólo por 0,50 pesetas la entrada en preferencia*”<sup>237</sup>. A més, l'entrada donava dret a deu números per a participar en el sorteig d'un objecte d'art. De la mateixa manera que havia passat abans amb el fonògraf, el cinema s'utilitzava aquí com a reclam publicitari per atreure més públic a l'exposició, i la pràctica d'oferir regals al públic era habitual en aquest tipus de negoci però també en els espectacles de panorames i diorames que recorrien les fires, i fins i tot, en determinades funcions teatrals. A finals de setembre, durant les festes de la Mercè, s'hi va poder veure un altre cinematògraf de procedència desconeguda a 25 cèntims l'entrada. Gairebé totes les projeccions anaven acompanyades d'audicions de fonògraf. La utilització d'aquesta mena de locals per a realitzar projeccions de cinema no és excepcional; cal recordar, per exemple, que Eduardo Gimeno havia donat les seves primeres sessions amb el seu *kinetògraf* en un saló de subhastes de Bilbao l'agost de 1896<sup>238</sup>.

Als teatres, el pas dels exhibidors era encara molt més fugaç i, en alguns casos, només s'hi estaven un parell o tres de dies. El teatre Principal va acollir dues úniques sessions de cinema el diumenge 31 de gener, realitzades pel pioner Alberto Durán i per un tal José Domingo, personatge que encara no hem pogut identificar. Aquesta afirmació es recolza en el contracte d'arrendament, signat el dia 25, i en el qual s'especifica que la intenció és “*dar tres funciones del Cinemathographe [sic] Lumiere, alternando con el Orfeón Catalán, los días treinta y treinta y uno del presente mes*”, encara que una nota inclosa en el mateix document rectifica aquesta informació: “*en el párrafo primero que dice se harán tres funciones alternando con el Orfeón catalán debe decir que se harán dos funciones alternando con artistas*

<sup>237</sup> *El Diluvio*, 14 de març de 1897 (edició del matí).

<sup>238</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *La cuna fantasma del cine español*. Barcelona: CIMS, 1998, pàg. 185-196.

*catalanes el día treinta y uno del presente mes tarde y noche*”<sup>239</sup>. La qual cosa coincideix exactament amb l’anunci que va publicar la premsa un dia abans de l’estrena:

“*TEATRO PRINCIPAL. Domingo 31 Enero de 1897.- Dos grandes funciones.- Tarde, á las 3 y media. Noche, á las 8 y media: Espectáculo fin de siglo. ¡Gran sensación! Arte y ciencia. Concurso de artistas catalanes: A. de Balagué, V. Cortés, Cab. Felip, Mauri, Cinematógrafo perfeccionado con vistas de colores, Miss Fuller.- Detalles: programas y carteles*”<sup>240</sup>.

Aquest mateix espectacle, que barrejava el cinema amb altres atraccions (un prestidigitador, un endevinador del pensament o un ventríloc), el va oferir dos dies després a Mataró, també en dues úniques sessions als dos teatres de la ciutat. És força improbable que, en aquestes dates, Durán portés realment un cinematògraf Lumière; de fet sabem que viatjava amb un *kinematògraf*, un dels molts models que l’imitaven, però l’al·lusió en el contracte s’explica fàcilment perquè aquest era l’aparell que estava triomfant al local dels Napoleón i el nom genèric que començaven a utilitzar tots els operadors per denominar les seves màquines.

Alguns dels col·laboradors de Durán en aquestes funcions eren personalitats conegudes als ambients teatrals de Barcelona: el ventríloc Caballero Felip actuava assíduament a diversos locals i cafès de la ciutat i V. Cortés era, amb tota probabilitat, Vicenç Cortés (1878-1915), membre de la primera gran generació de mags catalans i especialista en endevinació i transmissió del pensament. Amb els anys, Cortés va arribar a actuar als principals teatres de Barcelona, també com a empresari, produint i costejant els espectacles que hi feia<sup>241</sup>; les seves vinculacions amb el món de l’exhibició cinematogràfica semblen haver perdurat en el temps, ja que a finals de juny de 1903 el trobem al teatre Principal -convertit en *Salón de Variedades* durant els mesos d’estiu- formant part d’uns espectacles consistents en “*sesiones de*

<sup>239</sup> Arxiu Històric de l’Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

<sup>240</sup> *El Diluvio*, 30 de gener de 1897 (edició del matí).

<sup>241</sup> Alain Montilla i Castellsaguer i Núria Sadurn i Puigbó. *Mags i màgia a Catalunya. Una visió històrica*, pàg. 57-59 i 78.

*Cinematógrafo, Ventrilogía [sic] y Alta magia por los Sres. Llovet y Cortés, variadas películas y hermosas vistas fijas*<sup>242</sup>. Segons algunes fonts, Cortés era l'únic mag espanyol de la seva època que es dedicava a la construcció d'aparells de jocs de l'anomenada "gran màgia", circumstància que contribueix a reforçar encara més la nostra hipòtesi<sup>243</sup>. Del ventríloc que l'acompanyava, anomenat Llovet, no en sabem gaire res, com tampoc sabem qui era l'encarregat de les projeccions. Però casos com aquest -que s'afegeix a d'altres més coneguts i dels que parlaré més endavant, com el del prestidigitador barceloní Joaquim Partagás- deixen constància de l'important paper que jugava el cinema en molts espectacles de màgia.

Disposem de molt poques dades d'Alberto Durán, un dels introductors del cinema a moltes poblacions catalanes. Les primeres el situen a Londres, l'agost de 1896, realitzant projeccions en dos *music-halls* de la capital anglesa, i abans d'acabar l'any ja es trobava a la península, primer a Pamplona, Vitoria i Logroño i posteriorment, al desembre, a Catalunya, on es perd la seva pista a partir de març de 1897. Algunes característiques de les seves exhibicions, entre les quals predominen les actuacions en teatres emblemàtics durant molts pocs dies i, en moltes ocasions, contractat juntament amb companyies teatrals (sense oblidar el seu pas per Londres), el diferencien de la major part dels pioners espanyols d'aquests primers mesos i porten els investigadors a suposar que no es tractava del típic firaire. Pels comentaris i les conferències de caràcter tècnic amb què complementava a vegades els seus espectacles, es sospita que podria tenir una professió relacionada amb la mecànica o, més probablement, amb la fotografia, però de moment, tot són només conjectures<sup>244</sup>. Sabem també, per les referències hemerogràfiques ara confirmades gràcies al contracte signat amb el teatre Principal, que normalment anava acompanyat d'algun soci o empleat, un fet força habitual entre els pioners, com ja hem vist en el cas de l'actor Miguel Cepillo l'any 1896. Precisament, Letamendi i Seguin no descarten la possibilitat de què aquest cinematògraf perfeccionat fos el mateix que dos mesos abans, a finals de novembre de 1896, havia acompanyat les darreres funcions de la

---

<sup>242</sup> *La Publicidad*, 7 de juliol de 1903 (edició del matí).

<sup>243</sup> Alain Montilla i Castellsaguer i Núria Sadurn i Puigbó. *Mags i màgia a Catalunya. Una visió històrica*, pàg. 78.

<sup>244</sup> Sobre la figura d'Alberto Durán, les hipòtesis sobre la seva identitat, i el seu periple per Catalunya, vegeu Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 147-193.

companyia de Miguel Cepillo al teatre *Novedades*<sup>245</sup>. Si aquesta hipòtesi fos certa podríem afirmar que es tractava, en tots dos casos, d'Alberto Durán.

Malauradament no sabem quan costava l'entrada a les dues funcions que Alberto Durán va oferir al teatre Principal, ni si va ser molta l'afluència de públic que hi va assistir, però sí coneixem les condicions i l'import del lloguer del local: anaven al seu càrrec tots els salaris del personal del teatre (8 porters, 7 acomodadors, un zelador, un empleat de guarda-roba, un taquiller, un conserge, un porter de dia i un altre de nit, l'interventor i els encarregats de la maquinària, la neteja i els lavabos; en total, 70,75 pessetes per funció). A més, també havia de pagar l'enllumenat i els impostos. Apart d'això, l'Hospital de la Santa Creu, propietari del teatre, es quedava en concepte de lloguer, un 10% de la quantitat recaptada, sense cap reducció. L'administració de l'Hospital es reservava quatre butaques i les llotges de costum: la seva, la de l'Ajuntament, la del capità general i la del governador civil, així com altres dependències del teatre que també donaven rendiment, com el quiosc de venda de diaris i dolços o les taquilles on s'expedien les entrades pels toros i el frontó. L'arrendatari havia de dipositar 200 pessetes de fiança que li eren retornades en finalitzar el contracte, un cop complertes totes les condicions. A la vista del contracte, i en no disposar de dades de la recaptació, ens queda el dubte de si realment era un bon negoci per a l'exhibidor o si, més aviat, aquestes condicions van poder influir en la decisió de reduir les pretensions i el nombre de funcions. La nul·la repercussió en la premsa local i els problemes tècnics que va patir en la següent exhibició a Mataró, ens indiquen que l'aparell que portava Durán difícilment podia competir amb el cinematògraf Lumière en un teatre de la magnitud del Principal; segurament, el pioner era conscient d'aquestes limitacions i això explicaria una estada tan fugaç.

---

<sup>245</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 102 i 196.

Continuant el recorregut pels locals que oferien cinema a principis de 1897, trobem el *Salón New London*, un magatzem de confeccions situat al pis principal del número 8 de la Rambla de les Flors<sup>246</sup>. En aquest establiment, un dels tallers de

**CASA DE CONFECCIÓN**  
 PARA  
**SEÑORAS Y NIÑOS**  
 «NEW-LONDON»  
 MODELOS en vestidos, trajes á la inglesa, manteletas, chaquetas, blusas, cubre-pelvos, smockens, chals, etc., etc.  
 (HECHURAS PRECIOS MODICOS)  
 RAMBLA DEL CENTRO, 37, (FRENTE AL TEATRO PRINCIPAL)  
 Exposición domingo y lunes de Pascua

Imatge núm. 28. Anunci del *New London* de la Rambla del Centre. *La Vanguardia*, 12 de maig de 1894.

sastreria que Carlos Casamitjana tenia repartits per les Rambles<sup>247</sup>, es van exhibir també dos aparells diferents de manera successiva: primer, al mes de març, un *animatògraf* a 50

cèntims l'entrada general i una pesseta la de preferència, i més endavant, entre el 25 d'abril i el 12 de maig, un cinematògraf que alternava amb audicions fonogràfiques, al preu de 50 cèntims<sup>248</sup>.

**MODISTO**  
 Corte especial para chaquetas y trajes ingleses. Especialidad en trajes para calle, teatro, baile y demás trajes fantasía.  
 AVISO.—Se confeccionan en 24 horas trajes luto y cuantos encargos convegan.  
 RAMBLA CATALUÑA, 92, PRAL.—NEW LONDON

Imatge núm. 29. Anunci del *New London* de la Rambla de Catalunya. *La Vanguardia*, 23 de setembre de 1897.

Els propietaris de comerços com el *Salón de Ventas* o el *New London*, llogaven una dependència del seu establiment per realitzar projeccions cinematogràfiques amb la doble intenció d'obtenir uns ingressos extrems i, alhora, de poder augmentar la seva clientela, ja que la novetat despertava la curiositat dels compradors habituals i aconseguia també cridar l'atenció d'una altra mena de públic;

<sup>246</sup> A la premsa es fa referència a l'indret com “*almacenes del New London*” (*La Publicidad*, 10 de març 1897, edició del matí, pàg. 2) i per aquestes mateixes dates es parla també de la “*casa de confecciones El New London*”, la qual publicava una revista il·lustrada de moda, literatura, ciències i arts anomenada *El Bello Sexo*, que no hem pogut localitzar (*La Publicidad*, 5 d'abril 1897, edició del matí, pàg. 3)

<sup>247</sup> Carlos Casamitjana figurava a les guies comercials com a “*modisto de confecciones para señora, Rambla S. José, 8, 1ª*” o com a “*novedades para señora y niños*”. Vegeu, per exemple, *Anuario Riera*, anys 1896 i 1897. Apart d'aquest local a la Rambla de les Flors (o de Sant Josep, que era el seu nom oficial), tenia, almenys, dos tallers més: un a la Rambla del Centre, 37, i un altre a la Rambla de Catalunya, 92.

<sup>248</sup> *El Diluvio*, 25 d'abril de 1897 (edició del matí).



en tots dos casos, els assistents s'hi estaven molta més estona i s'ampliaven les possibilitats de venda. Era el mateix sistema que s'estava utilitzant als grans magatzems *Dufayel* de París, on s'oferia cinema gratuït com a obsequi als clients des de 1896<sup>249</sup> i, amb poques diferències, és el mateix criteri que hi ha al darrera dels actuals complexes lúdics i comercials. Pels exhibidors, aquests locals reunien dos dels requisits indispensables per promocionar un nou producte en aquella època, almenys a Barcelona: el seu emplaçament era cèntric i els articles de luxe que oferien només els podia adquirir un comprador d'un alt nivell adquisitiu. Aquest era el públic que devia acudir al *Salón New London* i que pagava entre 50 cèntims i una pesseta, un preu força alt.

Algunes de les pel·lícules exhibides en el *Café Colón*, *Salón de Ventas* i *Salón New London* devien tenir un caràcter més o menys atrevit, pel que es dedueix de títols com *Noche picante*, projectada pel *kinematògraf* de Polak al *Café Colón*, que és possiblement la mateixa *Noche de novios* que s'oferia, amb gran èxit, al *Salón de Ventas*<sup>250</sup>, o la *Noche de boda* “*presentada en colores y de verdadera novedad*” que es podia veure abans al *New London*<sup>251</sup>. L'erotisme acompanyava el cinema des del seu naixement, ja que algunes de les primeres filmacions per al *kinestoscopi* d'Edison o per l'*animatògraf*, mostraven l'actuació d'artistes -en tots els casos es tractava d'imitadores- que s'havien fet cèlebres amb els seus balls sensuals, com la *Bella Chiquita* i la seva dansa del ventre, també exhibida per Polak al *Café Colón*.

Aquestes vistes, utilitzades pels exhibidors com a reclam publicitari, devien de tenir molt d'èxit i segurament van suposar una forta competència pel *cinematògraf Lumière* de la Rambla de Santa Mònica. Els responsables d'aquest respectable establiment van haver de sortir al pas ràpidament, reclamant per a si mateixos una seriositat que mancava a la resta de locals i, sobretot, anunciant una altra novetat per

<sup>249</sup> Richard Abel. *The Ciné Goes to Town. French Cinema, 1896-1914*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press. 1994, pàg. 15.

<sup>250</sup> Tots dos anuncis a *El Diluvio*, 11 d'abril de 1897 (edició del matí).

<sup>251</sup> *La Publicidad*, 3 de març de 1897 (edició de la nit), pàg. 3. Es tractava, probablement, de *Le Coucher de la mariée*, filmada per Eugène Pirou i que es basava en un espectacle del mateix títol que havia triomfat a l'Olympia de París interpretat per Louise Willy. Una altra d'aquestes pel·lícules picants del mateix Pirou, *El baño de una parisien (Le Bain de la Parisienne)* també estava inclosa en el programa d'alguns pioners espanyols. Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 405-407.

poder retenir el públic que se n'anava mogut per la curiositat: la propera estrena d'una vista presa durant una *corrida* a la plaça de toros de Barcelona, la primera de la qual es té constància, inclosa al catàleg Lumière amb el títol *Espagne: Courses de Taureaux, II*<sup>252</sup>. La premsa conservadora va donar suport a l'empresa inserint el següent anunci en forma de gasetilla:

*“El cinematógrafo Lumière sigue viéndose muy visitado por el público. Por una parte los representantes de aquella casa procuran que haya variedad y novedad en las vistas y por otra no acuden á medios poco lícitos para el reclamo, que en definitiva resultan contraproducentes. Esto da al espectáculo un carácter de seriedad que el público aplaude con su asistencia. Uno de estos días se presentará una corrida de toros en la plaza de esta ciudad, que fue tomada en una de las verificadas últimamente. La representación comprenderá todas las suertes del espectáculo”*<sup>253</sup>.

El 4 de maig de 1897 es va produir a París un gran incendi al *Bazar de la Charité*, una fira de beneficència organitzada per l'aristocràcia parisenca. El succés va ser molt comentat a la premsa per la gran quantitat de víctimes (127 morts i més de 300 ferits) i per la seva notorietat. Les notícies es van convertir en una mena de crònica de societat on abundaven, sobretot, els detalls més macabres i sensacionals: l'acumulació dels cadàvers calcinats de les persones que no havien aconseguit trobar la sortida, preses pel pànic, l'actuació poc cavallerosa dels joves de la bona societat, etc. Tot descrit amb una minuciositat que la premsa actual no es permetria per no ferir sensibilitats. El foc es va originar en inflamar-se la làmpada de petroli a l'edifici on estava instal·lat un aparell cinematogràfic. La premsa barcelonina va informar ràpidament que tots els cinematògrafs de Barcelona funcionaven amb l'electricitat i, per tant, era impossible que passés un incident similar<sup>254</sup>. L'empresa del cinematògraf Lumière de la Rambla de Santa Mònica també va inserir un anunci recordant que *“su iluminación se hace por medio de la luz eléctrica exclusivamente [sic], no empleándose las lámparas ni las combinaciones químicas que en el extranjero [sic] han ocasionado incendios y desgracias en la exhibición de algunos*

<sup>252</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin, *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 455-463.

<sup>253</sup> *Diario de Barcelona*, 12 d'abril de 1897 (edició del matí), pàg. 4364.

<sup>254</sup> *La Publicidad*, 7 de maig de 1897 (edició del matí), “El incendio de París”, pàg. 2.

*cinematògrafs*”<sup>255</sup>. D’entrada, pot semblar una data molt primerenca perquè tots els cinematògrafs funcionessin amb energia elèctrica però, tenint en compte que a Barcelona la introducció de l’electricitat estava bàsicament en mans privades i que van ser els propietaris de fàbriques, cafès i comerços freqüentats per les classes altes els primers a aplicar als seus negocis la nova font d’energia, no és tan estrany que establiments de la importància de l’estudi dels fotògrafs Napoleón, el *Salón de Ventas*, el *Salón New London* o el *Café Colón* (a on funcionaven els únics cinemes que tenim localitzats en aquestes dates) disposessin d’instal·lació elèctrica. De fet, el *Café Colón* tenia enllumenat elèctric permanent des del 1882<sup>256</sup>.

La premsa va aprofitar la desgràcia del *Bazar de la Charité* per tornar a denunciar els abusos d’algunes empreses teatrals que, sobretot els dies festius a la tarda, venien més entrades de les disponibles, amb el perill que això comportava en cas d’alarma o incendi, o que no complien l’ordre de substituir la llum de gas per l’enllumenat elèctric ni feien cas del reglament pel que fa al nombre de portes de sortida<sup>257</sup>. Però apart d’aquestes observacions, no sembla que es generés gaire pànic entre els barcelonins en relació als cinematògrafs, la qual cosa contradiu el tòpic, tantes vegades repetit, que la catàstrofe ocorreguda a París va allunyar les classes altes d’aquest espectacle. Els mesos de juny i juliol de 1897 al luxós teatre Líric del carrer Mallorca, es feien projeccions durant els intermedis de les representacions que oferia la companyia del *Teatro Lara* de Madrid. El cinema -una màquina Lumière, la segona que s’instal·lava a la ciutat- funcionava en una dependència del teatre, era de franc pels assistents a les funcions i la resta del públic pagava 25 cèntims<sup>258</sup>. Entre el 12 de juny i l’1 d’agost es va celebrar al Palau de Belles Arts, al parc de la Ciutadella, una “*Exposición de Industrias creadas, introducidas y desarrolladas al amparo del vigente Arancel*” organitzada pel *Fomento del Trabajo Nacional*, la societat que representava la classe patronal catalana. Dins el recinte de l’exposició sembla que va funcionar un cinematògraf, encara que les notícies no són massa precises i només

<sup>255</sup> *Diario de Barcelona*, 11 de juny de 1897 (edició del matí), pàg. 6895.

<sup>256</sup> Joan Carles Alayo i Manubens. *L’electricitat a Catalunya. De 1875 a 1935*. Lleida: Pagès editors, 2007, pàg. 60.

<sup>257</sup> *Diario de Barcelona*, 8 de maig de 1897 (edició del matí), pàg. 5445.

<sup>258</sup> Ramón de Baños. *Un pioner del cinema català a l’Amazònia*, pàg. 21. Als abonats, l’empresa els regalava un carnet que els donava dret a accedir a les projeccions. També a *La Publicidad*, 9 de maig de 1897 (edició del matí).

coincideixen amb moments concrets com, per exemple, la revetlla de Sant Joan; amb motiu d'aquesta festivitat s'organitzaven concerts, focs d'artifici, elevació de globus aerostàtics i “*durante toda la noche estarán abiertos el restaurant y el Cinematógrafo*”<sup>259</sup>. Potser únicament funcionava uns dies determinats, els festius per exemple, però per la poca rellevància que el periodista dóna a la notícia, no sembla que sigui una cosa excepcional sinó, més aviat, una de les atraccions habituals de l'exposició, encara que no hem trobat cap més comentari. També podria ser que les reticències del públic burgès que hi assistia, provocades pel record de l'incendi de París, obligués a retirar-lo. Però el més probable és que no s'hi fes referència perquè el cinema ja era un element indispensable en una mostra de tipus industrial, justament per la seva condició de producte tecnològic; aquest era, d'altra banda, l'aspecte més valorat pel públic de classe alta, l'únic que fins aquest moment havia tingut l'oportunitat de gaudir del nou espectacle.

Els teatres continuaven sent un dels llocs predilectes per mostrar imatges en moviment. Al teatre *Eldorado* l'1 de desembre va debutar el famós transformista italià Leopoldo Frégoli, contractat només per deu dies. Venia acompanyat per un *animatògraf* amb el qual oferia 15 vistes per tancar les funcions, entre elles “*una corrida de toros y la que representa á Fregoli entre bastidores mientras representa «La medalla»*”<sup>260</sup>. També al teatre Romea es va provar d'alternar les fotografies animades amb les representacions teatrals, pels volts de Nadal de 1897, contractant només per tres dies el “*famoso invento heliocinógrafo de Boussuet (fotografías animadas), espectáculo de grande éxito en Londres y Nueva York*”<sup>261</sup>. Se suposa que es tractava d'un *héliocinégraphe*, aparell ideat pels fotògrafs d'Agen Fernand Perret i Joseph Lacroix, patentat el juny de 1896 i força popular al sud de França, però no es té cap referència del misteriós Boussuet que li donava nom al teatre Romea<sup>262</sup>. Seria possible que la denominació comercial amb què s'anunciava a Barcelona no correspongués al cognom de l'inventor sinó al de l'autor del cartell, Félix Bouisset, mal transcrit, com era freqüent a la premsa barcelonina de l'època. És probable que el

<sup>259</sup> *La Publicidad*, 23 de juny de 1897 (edició del matí), “Crònica general”, pàg. 2.

<sup>260</sup> *El Diluvio*, 3 de desembre de 1897 (edició del matí) i *La Publicidad*, 4 de desembre de 1897 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>261</sup> *El Diluvio*, 21 de desembre de 1897 (edició del matí).

<sup>262</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 306-307 i 316-318.

cartell (imatge número 30), imprès a Montauban, ciutat relativament propera a Agen, lloc de procedència dels inventors, acompanyés les exhibicions de l'*héliocinégraphe* al teatre Romea i que la inclusió de la firma de l'autor originés la confusió<sup>263</sup>. Tampoc coneixem la identitat de la persona encarregada de realitzar les projeccions, un tal M. Arres que alguns autors relacionen amb el fotògraf Frederic Ballell, el qual va exhibir un *héliocinégraphe* per diferents poblacions de la costa barcelonina i gironina per aquestes mateixes dates, entre juliol de 1897 i març de 1898, acompanyat d'un soci de qui només sabem que es deia Serra<sup>264</sup>. En qualsevol



Imatge núm. 30. Cartell publicitari de l'*Héliocynégraphe*, imprès a l'Imprimerie J. Guillau de Montauban. Litografia original de Félix Bouisset. Reproducció moderna, col·lecció de l'autora.

cas, no sembla que l'experiment de les fotografies animades tingués gaire èxit entre el públic peculiar d'aquest teatre, menys elitista que els de la Rambla o el passeig de Gràcia, perquè no es té notícia que es tornés a repetir.

A mitjan de desembre es va inaugurar un altre cinematògraf Lumière -el tercer- al carrer del Paral·lel, al costat del *Circo Español*. Segons alguns autors, es podria tractar d'un aparell oficial del qual estava encarregat un empleat de la casa francesa, ja que la seva obertura va coincidir amb la desaparició de tota referència a l'empresa de Lyon en el local de la Rambla de Santa Mònica, que passà a denominar-se únicament Cinematògraf Napoleón<sup>265</sup>. Sobre aquest primer cinema conegut al

<sup>263</sup> François-Félix Bouisset era germà de Firmin Bouisset, il·lustrador, litògraf i cartellista francès (Moissac, 1859-Paris, 1925), famós per les seves il·lustracions a nombrosos llibres i àlbums per a nens i, sobretot, pels seus cartells publicitaris, especialment per a les marques de xocolata Meunier i de galetes LU.

<sup>264</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 302-318.

<sup>265</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 141-147 i 232-233. El cinematògraf instal·lat a l'estudi fotogràfic dels Napoleón era fins llavors l'únic aparell oficial Lumière a la ciutat, si exceptuem el que es va poder veure durant uns mesos al teatre Líric. Inicialment, els Napoleón es van limitar a llogar el local a l'enviat de l'empresa francesa, Jean Claude Villemagne, el

Paral·lel, atribuït també per Juan Antonio Cabero als firaires Enric Farrús i Estanislao Bravo, tindrem oportunitat de tractar en un altre capítol. El que ara ens interessa remarcar és que després de gairebé dos anys al centre de la ciutat i desapareguda ja la novetat, els empresaris de cinema s'endinsaven en nous territoris a la recerca d'un altre tipus de públic que els hi permetés ampliar les possibilitats de negoci.

---

rastre del qual a Barcelona desapareix el mes de juny de 1897, poc abans de l'obertura del nou cinematògraf Lumière del Paral·lel i coincidint amb el canvi de nom al local de la Rambla. Pel que sembla, a partir d'aquest moment els mateixos Fernández van continuar l'explotació del negoci, incorporant vistes d'altres empreses.

**PROJECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1897**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					
	TEATRE PRINCIPAL	“Cinematógrafo perfeccionado”	Alberto Durán José Domingo	31 gener	prestidigitació, endevinació del pensament, ventrilòquia, etc.	
5	CAFÉ COLÓN Rbla. Centre, 36	Cronofotògraf Gaumont		gener-febrer	fonògraf	general, 50 cts.
		Kinematògraf Polak	Wolf Polak	març-maig	fonògraf	general, 50 cts.
		Cinematògraf	Polak?	maig	<i>graphophone</i>	25 cts.
6	SALÓN DE VENTAS C/ Portaferrissa, 8	Cinematògraf Leroy		gener-febrer		1ª classe, 25 cts. (3 vistes) Dia de Moda, 50 (8 vistes)
		“Nuevo cinematógrafo”		març-maig	exposició de quadres fonògraf : 10 cts.	entrada de preferència i opció a un regal, 50 cts.
		“Fotografía viviente (último invento de Lumière)”		setembre	exposició artística	entrada i seient, 25 cts.
7	SALÓN NEW LONDON Rbla. Flors, 8	Animatògraf		març		general, 50 cts. preferència, 1 pta.
		“Nuevo cinematógrafo”		abril-maig	fonògraf	50 cts.
8	PALAU DE BELLES ARTS			juny-agost?		
9	TEATRE LÍRICO	Cinematògraf Lumière		juny-juliol	companyia del Teatro Lara de Madrid	25 cts. (gratis pels assistents a les funcions)
10	TEATRE ELDORADO	“Animatògraf Frégoli”		3-12 desembre	espectacle del transformista Leopoldo Frégoli	
11	Al costat del Circo Español	Cinematògraf Lumière	Estanislao Bravo i Enric Farrús	a partir de desembre		
12	TEATRE ROMEA	“Heliocinógrafo de Boussuet”	Ballell i Serra?	21-23 desembre	juntament amb la companyia teatral	1 pta. 2on pis, 50 cts.

#### 2.4.4. 1898-1900: Explorant nous territoris

El cinematògraf Lumière s'anava imposant degut a la seva senzillesa i versatilitat (podia filmar, revelar i projectar) i, sobretot, a la seva major qualitat respecte el gran nombre de màquines que van aparèixer a l'època, moltes de les quals utilitzaven el nom de cinematògraf com a reclam, per aprofitar el prestigi de la marca de Lyon, encara que en la major part dels casos es tractava d'altres aparells. També era més econòmic, sobretot a partir de l'1 de maig de 1897, quan els Lumière van decidir abandonar el seu sistema d'explotació basat en concessions o en el lloguer de locals que depenien directament de la mateixa empresa (com era el cas de la fotografia Napoleón) i van posar a la venda de manera oficial el seu cinematògraf. Així, a principis de 1898, l'*Alcázar Español* del carrer Unió, el cafè concert més antic de Barcelona i un dels més elegants de la ciutat, situat molt a prop de la Rambla, anunciava “*el incompatible [sic] Cinematógrafo Lumiere*” juntament amb “*variadas funciones de zarzuela, verso y concierto por la célebre tiple española Encarnación de la Torre y la incomparable Zurita y demás artistas. El torniquete y trapecio por los aplaudidos hermanos Estrellinos. Bailes españoles por la aplaudida pareja Ausina y Morenilla*”<sup>266</sup>. El cinema de l'*Alcázar Español* es va mantenir almenys fins a finals d'abril, però no serà l'última vegada que aquest cafè concert ofereixi espectacle cinematogràfic, ja que entre novembre de 1898 i abril de 1899 s'hi va instal·lar l'anomenat *Cinematógrafo Farrusini*, propietat d'Enric Farrús, conegut exhibidor d'espectacles ambulants.

El cinema va anar baixant des de les Rambles, i els carrers que hi conflueixen, fins al port, on va ser acollit en locals menys elegants i a un preu força més econòmic. Des d'allà, el cinema s'endinsà al Paral·lel, on s'anaven establint els espectacles itinerants que arribaven a Barcelona, i pujà després fins a l'Eixample, estenent-se ràpidament per tota la ciutat. La incorporació del cinema a les barraques ambulants i al circuit de fires contribuirà a rebaixar els preus i a popularitzar l'espectacle.

---

<sup>266</sup> *El Diluvio*, 5 de febrer de 1898 (edició del matí).



#### 2.4.4.1. Les barraques de la família Belio i d'Estanislao Bravo al Portal de la Pau i el *Beliograff* del teatre Principal

A començament de juny de 1898, amb motiu de la celebració d'una fira agrícola que va tenir lloc del 5 de maig al 27 de juliol (i coincidint també amb la IV Exposició de Belles Arts, del 23 d'abril al 10 de juliol), s'instal·là al Portal de la Pau, davant el quarter de les Drassanes a la zona portuària, una barraca destinada a cinematògraf, la qual s'anunciava també amb el nom dels Lumière i oferia sessions cada 15 minuts, a 10 cèntims l'entrada general i 20 les cadires de preferència<sup>267</sup>. Just al seu davant hi havia el pavelló de figures de cera de la família Belio, destruït per un incendi pocs dies després, la matinada del 15 d'aquest mateix mes de juny<sup>268</sup>. Aquest foc, originat en una instal·lació ambulant i no en un dels locals estables on fins aquell moment s'havia mostrat el cinematògraf, sí va portar la premsa a alertar sobre els perills que suposava aquest espectacle dins edificacions provisionals que, en moltes ocasions, arribaven a ser gairebé permanents, doncs podien romandre en un mateix lloc mesos i, fins i tot, anys:

*“El incendio ocurrido esta madrugada en el barracón de la plaza de la Paz (...) debe servir de prudente aviso á las autoridades que conceden autorización para espectáculos públicos en locales que no reúnen ni con mucho las condiciones exigidas por la ley (...)*

*Horroriza pensar lo que hubiera ocurrido á hallarse el local ocupado por el público: la catástrofe del Bazar de la Caridad en París debió servir de lección (...) Precisamente frente al barracón incendiado se ha erigido otro destinado á Cinematógrafo: por lo que hemos podido ver exteriormente, el edificio, hecho de madera y tela no tiene más que una puerta de ingreso, y en caso de un incendio, dado lo fácilmente combustible de los materiales que lo forman, nadie de los que se hallaran en el interior podría ganar fácilmente la salida (...)*<sup>269</sup>.

<sup>267</sup> *El Diluvio*, 22 de juny de 1898 (edició del matí).

<sup>268</sup> És possible que el gabinet de figures de cera dels Belio, inaugurat el 19 de maig, s'establís també a la ciutat aprofitant els dies de la fira. Mariano Belio y Gonzalbo era un conegut exhibidor de figures de cera aragonès, que solia viatjar acompanyat de la seva dona Victoria Gracia Gracia i dels seus fills Mariano, Dolores i Manuel Belio Gracia. Josep del Castillo i López, “Els germans Belio Gracia i el Belio-graff”, *Cinematògraf*, segona època, núm. 1 (1992), pàg. 85-97.

<sup>269</sup> *La Publicidad*, 15 de juny de 1898 (edició de la nit), pàg. 2.

Immediatament després de l'incendi, Mariano Belio (de fet, la seva dona Victoria Gracia) va sol·licitar permís per construir al mateix lloc una altra barraca, aquesta vegada destinada a cinematògraf, barraca que finalment va inaugurar el 25 de setembre, coincidint amb les festes de la Mercè, malgrat les reiterades respostes negatives de l'Administració. Les notícies aclareixen tots els dubtes sobre la identitat del propietari d'aquesta instal·lació que es composava de cinematògraf i fonògraf i, fins i tot, ens informen del títol d'una de les pel·lícules exhibides durant els primers dies, la famosa cursa de braus protagonitzada per Luís Mazzantini i Antonio Reverte a les arenes de Nîmes, que tant d'èxit havia assolit arran de la seva estrena al cinema Lumière dels Napoleón a finals de juny:

*“En un espacioso barracón que ha levantado en la plaza de la Paz, frente al cuartel de Atarazanas, el dueño del museo de figuras de cera que se incendió el 15 de junio, exhibe desde el domingo un fonógrafo modelo. Después de las audiciones de fonógrafo se presenta un cinematógrafo con curiosas vistas y entre ellas actualmente una corrida de toros en las arenas de Nimes”*<sup>270</sup>.

Aquest i altres comentaris periodístics ens permeten assegurar que aquesta seria la primera instal·lació cinematogràfica de la família Belio a Barcelona, en contra del que mantenen Letamendi i Seguin: *“En cuanto a los Belio, lo único cierto es que la primera instalación cinematográfica que se les conoce, el primer Beliograff, data de mucho más tarde, concretamente su debut se produjo el 12 de septiembre de 1900 en el Teatro Principal”*<sup>271</sup>. Perquè la barraca de figures de cera era, sense cap mena de dubte, propietat d'aquests firaires, com ho confirmen les notícies aparegudes després de l'incendi: *“El fuego fué en el Panorama de Figuras de Cera que D. Mariano Belio tenía establecido en la plaza de la Paz, y se originó á las dos y media, cuando el encargado de la exposición, Martín del Olmo y Barbero, fué á apagar la luz eléctrica”*<sup>272</sup>.

<sup>270</sup> *Diario de Barcelona*, 28 de setembre de 1898 (edició del matí), pàg. 10505-10506.

<sup>271</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 491-492.

<sup>272</sup> *La Publicidad*, 15 de juny de 1898 (edició de la nit), “El incendio de esta madrugada”, pàg. 3.

Aquesta mateixa ressenya ens dona altres informacions valuoses, com el nom de tres dels empleats que treballaven a la barraca: Martín del Olmo, que serà amb els anys, durant la primera dècada del segle XX, un important exhibidor de cinema i propietari d'una empresa de distribució cinematogràfica amb seu al carrer Conde del Asalto, i els més desconeguts Estanislao Abril i Blas Mateo.



Imatge núm. 31. Façana de la barraca de figures de cera de la família Belio l'any 1892, segons projecte de l'arquitecte Juan B<sup>a</sup> Feu. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 4744.

Encara que tradicionalment s'ha afirmat (no sé per quina raó) que van ser els Napoleón els qui van cedir un dels seus projectors a la família Belio perquè s'iniciessin en el negoci cinematogràfic<sup>273</sup>, en el temps transcorregut entre l'incendi i l'obertura del seu nou pavelló, mentre realitzaven les gestions per obtenir l'autorització, els Belio podrien haver adquirit la màquina que va posar a la venda el seu veí, abans de donar la darrera funció el 21 d'agost, i que s'anunciava així als diaris:

<sup>273</sup> Vegeu, per exemple, Joan Francesc de Lasa. *El món de Fructuós Gelabert*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1988, pàg. 54-55 i Palmira González, "La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900)", *D'Art*, revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, núm. 21 (1996), pàg. 44-45.

*“El Mejor espectáculo del mundo se exhibe en la puerta de la Paz, beneficio del público, todos los días no festivos se darán 14 cuadros en vez de 10 los más escogidos del repertorio, últimos días que terminarán el domingo 21 de agosto.- Sesiones desde las 4 de la tarde cada 15 minutos.- Entrada general, 10 céntimos.- Sillas de preferencia 20. Nota.- Se vende la máquina del Cinematógrafo mil pesetas más barata que en fábrica”<sup>274</sup>.*

És només una hipòtesi, però no seria res estrany, donada la coincidència d'interessos dels dos firaires, que havien competit durant alguns dies i potser es coneixien d'altres ocasions. En aquests casos, no resulta difícil arribar a un acord. El que està clar és que els Belio, experimentats empresaris ambulants, havien pogut comprovar que el cinematògraf era millor negoci que les figures de cera i s'haurien acabat de convèncer a Barcelona, com ho demostra la seva ràpida reacció, demanant reedificar el pavelló per destinar-lo a cinematògraf només quatre o cinc dies després que quedés completament destruït. Aquest detall va haver d'aixecar certes suspicàcies sobre la naturalesa de l'incendi, ja que Mariano Belio es va veure obligat a donar explicacions a través de la premsa:

*“El propietario del Museo de figuras de cera que estuvo en la plaza de la Paz nos ruega hagamos público que no lo tenían asegurado; que ignora como fué el incendio, y que el cinematógrafo que está en la misma plaza no es de su propiedad”<sup>275</sup>.*

Sobre la identitat del propietari d'aquest primer cinematògraf conegut a la plaça de la Pau (que molt sovint s'ha confós amb el dels firaires aragonesos), existeix la possibilitat de què es tractés d'Estanislao Bravo. Segons Juan Antonio Cabero, Bravo, un cop dissolta la seva societat amb Farrús al local del Paral·lel, adquirí un aparell Lumière i muntà una barraca en aquest emplaçament<sup>276</sup>. De fet, podem afirmar que aquest exhibidor ambulante madrileny estava a Barcelona durant l'estiu amb la seva pròpia instal·lació, en la qual va organitzar unes quantes sessions benèfiques que van quedar reflectides als diaris: *“En la suscripción abierta por la Cruz Roja, para el sostenimiento de su Sanatorio, han ingresado las siguientes cantidades: (...) Don*

<sup>274</sup> *La Publicidad*, 15 d'agost de 1898 (edició del matí).

<sup>275</sup> *La Publicidad*, 22 de juny de 1898 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>276</sup> Juan Antonio Cabero. *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*. Madrid: Gráficas Cinema, 1949, pàg. 48-49.

*Estanislao Bravo, producto de dos días de entradas en el Cinematógrafo de su propiedad, 567,25 id. [pessetes]*<sup>277</sup>. Aquestes sessions eren, molt probablement, les que van tenir lloc en el cinematògraf de la plaça de la Pau el dissabte 11 i el diumenge 12 de juny, pocs dies després de la seva inauguració: “*El dueño del barracón construido en la plaza de la Paz, frente a la puerta principal del cuartel de Atarazanas, nos participa que el importe íntegro de lo que recaude por entradas hoy y mañana lo destina a la suscripción para el sostenimiento del Sanatorio de la Cruz Roja*”<sup>278</sup>. Aquesta notícia, a més de facilitar-nos la identificació del propietari de la barraca, ens proporciona una informació, molt poc freqüent, sobre la recaptació dels primers cinematògrafs ambulants; evidentment, no hi ha dubte que eren un bon negoci, sobretot si estaven situats en llocs estratègics i molt transitats com era la plaça del Portal de la Pau de Barcelona. Sempre segons Cabero, en no aconseguir la renovació de la llicència per part de l’Ajuntament, Estanislao Bravo va marxar a França, on va romandre cinc anys i d’on va tornar per a instal·lar-se a Madrid. Efectivament, l’any 1901 el trobem a la fira de Perpinyà on, un cop passades les festes que tenien lloc a principis de novembre, tornava a anunciar la venda del seu cinematògraf, també als diaris barcelonins: “*Ocasión para un buen negocio. Un cinematógrafo tipo Lumière, que costó 6.000 francos, se vende por 2.000 con 100 vistas, todo casi nuevo. Dirigirse á Bravo Cinematographe Foire Perpignan*”<sup>279</sup>.

Pel que fa als Belio, el 14 de setembre de 1898 Victoria Gracia va aconseguir el permís per a instal·lar el pavelló cinematogràfic de la família durant un mes, encara que hi va romandre fins l’octubre de 1900, després d’haver obtingut diverses prorrogues. La barraca ocupava una superfície de 28 metres de longitud per 10 metres d’amplada a canvi de 50 pessetes mensuals<sup>280</sup>. En aquest període de temps, durant l’any 1899, va morir Mariano Belio y Gonzalbo i es van fer càrrec del negoci la seva dona i els fills<sup>281</sup>. Davant la insistència dels responsables municipals perquè enderroqués la instal·lació, l’agost de 1900 la propietària va esgotar tots els recursos de què disposava per tal d’allargar la seva activitat, almenys, fins passada la festa

<sup>277</sup> *La Vanguardia*, 24 de juliol de 1898, pàg. 2.

<sup>278</sup> *La Publicidad*, 11 de juny de 1898 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>279</sup> *La Publicidad*, 21 de novembre de 1901 (edició del matí), pàg. 4.

<sup>280</sup> *Diario de Barcelona*, 18 de setembre de 1900 (edició del matí), pàg. 10662.

<sup>281</sup> Josep del Castillo i López, “Els germans Belio Gracia i el Belio-graff”, pàg. 92-93.

major, però no va poder evitar que, finalment, el pavelló fos desmuntat per les brigades municipals, amb un cost de 125 pessetes que va haver d'abonar a l'Ajuntament<sup>282</sup>.

Durant aquests dos anys, la família Belio va fer tot el possible per involucrar-se a la vida de la ciutat, com feien tradicionalment tots els industrials ambulants de l'espectacle, realitzant activitats altruistes que tenien una clara finalitat publicitària i alhora servien per a fer-se perdonar, davant les autoritats, totes les irregularitats burocràtiques comeses. Així, organitzaven les típiques sessions a benefici de la Creu Roja, però també funcions especials per als asilats de les institucions benèfiques de la ciutat, activitats que sempre trobaven un comentari elogiós a les planes dels diaris:

*“D. Mariano Belio, propietario del cinematógrafo y fonógrafo establecido en la Puerta de la Paz, ha invitado á todos los asilados de las casas benéficas de esta ciudad para que puedan presenciar una función del referido espectáculo.*

*Ayer visitaron el Pabellón del señor Belio los niños de la Casa de Caridad, que salieron satisfechísimos de la función.*

*Mucho agradecería el público que este ejemplo cundiera entre los empresarios de espectáculos públicos, puesto que es de aplaudir siempre todo acto caritativo”*<sup>283</sup>.

Els Belio van tenir l'oportunitat de col·laborar, juntament amb d'altres empresaris de la ciutat, en un episodi important de la història de Barcelona com va ser l'arribada dels soldats procedents de Cuba després de la guerra amb els Estats Units. El seu pavelló fou utilitzat per acollir i assistir d'urgència el primer contingent de 1.077 repatriats que va desembarcar al port de Barcelona el 10 de novembre de 1898, una iniciativa molt valorada i comentada per la premsa, ja que es tractava d'un esdeveniment que va commoure profundament els barcelonins, per les condicions deplorables en què es trobaven bona part dels soldats:

<sup>282</sup> *Diario de Barcelona*, 30 d'octubre de 1900 (edició del matí), pàg. 12345.

<sup>283</sup> *La Publicidad*, 29 d'octubre de 1898 (edició del matí), pàg. 2.

“Más allá del monumento á Colón y frente al cuartel de Atarazanas, en la construcción donde se exhibe un cinematógrafo, gracias á la amabilidad de los dueños del local, instalóse una dependencia provisional de primeros auxilios y distribución de vituallas.

Grande fué, y lo consignamos con satisfacción, el servicio que prestó aquella modesta tienda hecha con cuatro tablas para un espectáculo público, que ayer convirtiéndose en escena de sucesos tristísimos (...) Bien satisfechos pueden estar los dueños del Cinematógrafo por su buena obra de hospitalidad, como puede estarlo el dueño del Gran Hotel, antes Cuatro Naciones, el señor don Hércules Durio, quien mandó servir á los repatriados más de mil tazas de succulento caldo, que con sendas copas de vino generoso servidas por la Cruz Roja, confortaron algo á los demacrados soldados expedicionarios (...)”<sup>284</sup>.



Imatges núm. 32, 33 i 34. Arribada de repatriats al port de Barcelona i trasllat dels malalts. Fotografies de Fernando Rus. *La Esquilla de la Torratxa*, núm. 1036 (18 de novembre de 1898)

Aquest episodi deixa constància de la voluntat de la

família Belio d'obtenir el reconeixement de les autoritats i dels habitants de Barcelona, per a ells, però també per al seu negoci, així com de la intenció de

<sup>284</sup> *La Vanguardia*, 11 de novembre de 1898, pàg. 4-5.

permanència en una ciutat on era coneguda la seva presència almenys des de 1892<sup>285</sup>. De ben segur que l'actitud caritativa dels empresaris aragonesos degué influir en la decisió dels tècnics municipals de permetre una estada tant llarga del seu cinematògraf a la plaça de la Pau, cosa que no havia aconseguit, per exemple, Estanislao Bravo, industrial molt més modest en aquella època.

A partir de la mort de Mariano Belio y Gonzalbo, l'any 1899, la seva vídua i els seus fills, Mariano i Manuel, van ser els responsables de les successives instal·lacions cinematogràfiques de la família a Barcelona. De fet, entre juny i octubre de 1900, mentre encara estava en funcionament la seva barraca de la plaça de la Pau, es van fer càrrec de les exhibicions estiuenques al teatre Principal i foren, possiblement, els responsables d'unes quantes projeccions al *Circo Español* del Paral·lel, fet que confirma la importància d'aquests pioners de la indústria cinematogràfica espanyola. És al Principal, al mes de juny de 1900 (i no al setembre com afirmen Letamendi i Seguin), quan tenim constància del primer *Beliograff*. La inauguració va tenir lloc la revetlla de Sant Joan, encara que el primer anunci no apareix a la cartellera fins al 15 de juliol, amb motiu de l'exhibició d'una vista local (la *corrida* d'inauguració de la nova plaça de toros, celebrada el 29 de juny)<sup>286</sup>. El 13 de juny Manuel Belio Gracia s'adreçava a l'Ajuntament exposant “*que habiendo arrendado por un plazo de cuatro meses el local sito en la Plaza del Teatro llamado “Teatro Principal”, al objeto de dar sesiones de cinematógrafo y siéndole indispensable para el objeto de adorno colocar en la fachada cuatro carteles anunciadores con marco madera, uno de 4 metros 50 centímetros, 2 de 3,50 y 1 de 1 metro alto por 6 de largo*” i demanant el corresponent permís. Tot i les denúncies per haver instal·lat “*un rótulo de 13 m. de largo en el antepecho del balcón del primer piso y tres carteles de los cuales dos laterales y uno central de mayor altura; este es de cuatro metros de ancho y los otros dos, uno de 4 metros y el otro 2,30*”, ocupant molt més espai del sol·licitat, l'arquitecte municipal va atorgar la llicència en considerar que els esmentats anuncis només havien de romandre uns pocs mesos i que formaven “*un conjunto decorativo que no desmerece el buen gusto que requiere la*

<sup>285</sup> A l'Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona es conserva una instància de 1892 de Manuel Belio y Gonzalbo demanant permís per instal·lar un pavelló de figures de cera a la cantonada del passeig de Gràcia amb el carrer de València. Expedient 4744 (1892).

<sup>286</sup> *La Publicidad*, 15 de juliol de 1900 (edició del matí).



*importancia de la ciudad con respecto al ornato público*”<sup>287</sup>. No podem afirmar que els Belio tinguessin un tracte de favor per part de les autoritats municipals, però segurament s’havien guanyat un cert prestigi gràcies a la seva llarga trajectòria en el món de l’espectacle, que els havia permès disposar d’una capacitat econòmica suficient per mantenir diverses instal·lacions cinematogràfiques alhora i llogar durant quatre mesos un teatre tan emblemàtic com el Principal.

Aquest cinematògraf era el primer que s’exhibia durant un període tan prolongat (tota la temporada d’estiu) i de manera continuada al pati de butaques del Principal. Anteriorment, es reservaven per al cinema el vestíbul o el saló de descans i només s’utilitzava la sala del teatre en ocasions puntuals. La premsa proporciona alguns detalls de la posada en escena el dia de la inauguració, que venen a demostrar les pretensions de l’espectacle i són una de les poques descripcions de la conversió d’un espai teatral en un lloc per a exhibicions cinematogràfiques:

*“Anteanoche se inauguró en el teatro Principal un cinematógrafo especial que ha visitado estos días numeroso público. El espectáculo se exhibe en el mismo teatro, ocupando el público las butacas y palcos de la platea y los del piso principal. Del tragaluz central del teatro pende una vela de color rojo y amarillo que está sujeta á la altura de los palcos del segundo piso formando como un inmenso globo aerostático pendiente sobre la platea. Las butacas del teatro han sido destinadas á la entrada general y á preferencia un estrado levantado cerca de la puerta central de ingreso á la sala. La tela donde se fijan las vistas ocupa toda la boca del escenario. El espectáculo dura más de media hora*”<sup>288</sup>.

La transformació del Principal en una mena de circ ambulat, amb el seu envelat inclòs, no degué plaure gaire els espectadors més assidus al coliseu de les Rambles, i va ser interpretada com un símptoma més (potser el definitiu) de la situació de decrepitud que afectava des de feia uns anys el més antic dels teatres barcelonins. Perquè una cosa era mostrar el cinematògraf en una sala annexa, com una distracció complementària, i una altra ben diferent penetrar dins la sala i profanar el seu escenari sense més acompanyament, ja que -pel que sembla- en aquesta ocasió,

<sup>287</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 2457 (1899-1900).

<sup>288</sup> *Diario de Barcelona*, 25 de juny de 1900 (edició de la tarda), pàg. 7536.

a diferència de les dues funcions d'Alberto Durán a començament de 1897, les pel·lícules s'oferien com a espectacle únic<sup>289</sup>. Els cronistes de *La Esquella de la Torratxa* expressaven aquest malestar aportant algun detall més a la descripció de les sessions com, per exemple, l'existència d'acompanyament musical en directe:

*“¡Pobre Teatro Principal, quina manera de caure! El més antich de Barcelona, el que té una historia més gloriosa, el que sigué únich en la ciutat avans del periodo constitucional que proclamà la llibertat escènica, després de anar durant molt temps á tomballóns, serveix avuy pera l'exhibició de un cinematógrafo!*

*Un asmátich piano acompaña l'espectacle, que per altra part se veu ben poch concorregut, com si fos un pecat posar els peus dintre de aquella casa, que sigué un temps el punt de reunió predilecte de las familias més distingidas de Barcelona!”*<sup>290</sup>.

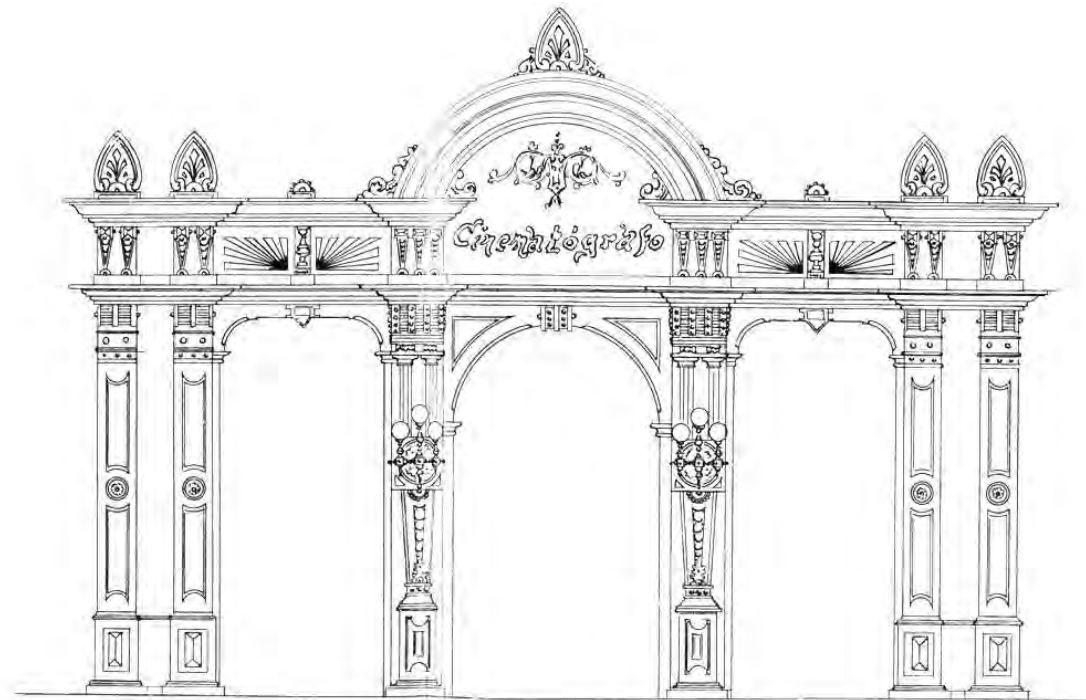
Sembla que el cinema resultava més acceptable per al gust de l'espectador de l'època quan es presentava acompanyat d'altres espectacles perquè, possiblement, no es considerava que tingués prou entitat com per omplir un programa per si sol, sobretot un cop passat el primer moment de curiositat. La companyia de disciplines teatrals amb més tradició contribuïa a divulgar i a donar una dimensió artística a una manifestació de la tècnica, igual que havia passat abans amb el fonògraf. Precisament per aquest motiu el més habitual era complementar les projeccions de cinema i les audicions de fonògraf amb vistes de llanterna, números de prestidigitació o atraccions, amb la qual cosa s'aconseguia confeccionar unes sessions més completes i variades que podien atreure l'interès de diferents tipus de públic. Des d'aquest punt de vista, el Bellograff del teatre Principal era una excepció, encara que no l'única, ja que també la sala Napoleón ofería únicament cinema des dels seus inicis i fins a 1898, quan s'hi van afegir projeccions de vistes fixes.

La família de firaires aragonesos va marxar del teatre Principal a mitjan octubre de 1900 per deixar pas a la temporada dramàtica, i el seu pavelló a la plaça de la Pau fou enderrocat aquell mateix mes. Tot sembla indicar que per aquestes dates ja

<sup>289</sup> Així ho confirma també Ramón de Baños a les seves memòries: “*El primer local definitivament habilitat per a cinema fou el Principal, on s'exhibien les pel·lícules com a espectacle únic al mes de juny de 1900 (...)*”, *Un pioner del cinema català a l'Amazònia*, pàg. 24.

<sup>290</sup> *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1123 (20 de juliol de 1900), pàg. 459.

estaven instal·lats definitivament a Barcelona, encara que no havien abandonat del tot la seva faceta d'exhibidors ambulants. El 5 d'agost de 1902 els germans Belio van presentar una sol·licitud per muntar un pavelló de fusta de 413 m<sup>2</sup> (29,50 x 14 m) destinat a exhibicions cinematogràfiques en aquest mateix indret de la plaça de la Pau, durant les festes de la Mercè de 1902, amb la intenció -segons feien constar a la instància- que la mencionada instal·lació “*coadyuve al éxito de aquellas y al mayor movimiento de la población*”. Afegien que per tal de poder recuperar la inversió realitzada -que consistia en la construcció del “*artístico y elegante pabellón (...) con todos los adelantos*”, l'adquisició de totes les màquines, pel·lícules i accessoris, així com la confecció dels plànols o projecte de la instal·lació, i el pagament dels impostos municipals en el cas d'obtenir la llicència-, el termini de la concessió no podia ser inferior a tres anys<sup>291</sup>.



Imatge núm. 35. Façana del pavelló que els Belio pretenien instal·lar a la plaça de la Pau l'any 1902, segons projecte de l'arquitecte José Artigas. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 3532.

La sol·licitud va obtenir el dictamen favorable de la Comissió de Foment de l'Ajuntament, encara que finalment es va desestimar (juntament amb dues instàncies presentades posteriorment per unes altres persones), per considerar que “*los espectáculos relativos á la exhibición de un cinematógrafo en la vía pública no*

<sup>291</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 3532.

*ofrecen actualmente novedad ni revisten importancia de ninguna clase, pues es frecuente hallarlos instalados en distintos edificios particulares de Barcelona” i perquè el lloc triat per aixecar el pavelló “es uno de los más concurridos de la Ciudad, por su proximidad al Puerto, a la nueva Aduana y al Paseo de Colón en su cruce con las Ramblas, en el que se realiza un tránsito de vehículos y peatones de la mayor importancia”. El fet va ser molt comentat a la premsa i, davant la possibilitat de què es deixés instal·lar la barraca, els periodistes d’*El Diluvio* expressaven el seu desacord adduint, a més de tota mena de perjudicis per la circulació i la seguretat, una consideració d’ordre moral, com era “el concepto que formarán de la ciudad los forasteros que la visiten al ver instalado en uno de los puntos más céntricos de la ciudad un barracón por el estilo de los instalados en la calle del Paralelo”<sup>292</sup>.*

Aquest incident és interessant per vàries raons: d’una banda, perquè posa de manifest la voluntat de permanència dels Belio a Barcelona, alhora que demostra que alguns pavellons cinematogràfics estaven ja pensats per a estades més llargues que les primitives barraques, iniciant un camí cap a la estabilització de l’espectacle cinematogràfic; d’una altra, perquè confirma l’existència d’una forta competència per a instal·lar-se als llocs més concorreguts, especialment durant els períodes festius. Però, sobretot, la resposta de les autoritats municipals i el comentari periodístic ens indiquen quina era la percepció que els barcelonins (o almenys alguns barcelonins) tenien del cinema l’any 1902 com un espectacle consolidat però no ben acceptat en totes les seves presentacions, ja que si bé es tolerava als locals estables dels barris més cèntrics, es menyspreava quan s’exhibia a barraques itinerants, cada vegada més identificades amb el Paral·lel. És evident que es tractava d’una distinció en funció de la classe social del públic al qual anaven destinades les diferents propostes.

La voluntat dels Belio d’establir-se definitivament a Barcelona queda demostrada igualment per l’oferta que uns mesos abans, el 21 de maig de 1902, va presentar Manuel Belio Gracia per a llogar el teatre Principal també durant tres anys, a canvi de donar als administradors el 15% de la recaptació, amb un mínim de 16.000 pessetes per temporada. Es comprometia a donar, com a mínim, cent funcions durant cadascuna de les tres temporades còmiques en què es dividia l’any teatral, i es

<sup>292</sup> *El Diluvio*, 27 d’agost de 1902 (edició del matí), “Obstáculos en la vía pública”, pàg. 5-6. ”.

reservava els mesos d'estiu per a explotar el que era realment el seu negoci: “(...) *En los cinco meses á contar desde primero de Junio próximo del corriente año hasta el treinta y uno de Octubre deberá cederse el Teatro al infrascrito para instalar un Cinematógrafo, mediante el abono de tres mil setecientas cincuenta pesetas pagaderas por mitad en dos plazos, uno el día primero de Junio próximo y el otro el día quince de Agosto siguiente. Al finalizar las temporadas cómicas de los siguientes años del arriendo podrá el arrendatario dar las funciones de Cinematógrafo que halle por conveniente, pagando tan solo á la Administración del Hospital el importe íntegro de un beneficio mensual (...)*”<sup>293</sup>. Finalment, entre totes les propostes presentades, els responsables del Principal van optar per la del dramaturg i empresari teatral Ceferino Palencia, director de la companyia encapçalada per l'actriu Maria Tubau, el qual oferia el 10% per cinc anys, amb un mínim de 20.000 pessetes per cada temporada. Aquesta opció assegurava uns majors ingressos fixes i garantia una estada més llarga però també resultava molt més sòlida als ulls dels administradors perquè provenia d'un prestigiós home de teatre i no d'un exhibidor de cinematògraf. La companyia de Ceferino Palencia havia actuat amb èxit al Principal en moltes ocasions i assegurava una programació més del gust del públic d'aquest teatre; en canvi els Belio, tot i que no eren desconeguts perquè ja havien estat llargues temporades a Barcelona -i al mateix teatre Principal durant l'estiu de 1900- no podien oferir un espectacle de la mateixa categoria, segons el criteri dels arrendadors. La família Belio haurà d'esperar l'any 1904 per aconseguir un local estable a Barcelona: el *Beliograff* que van obrir a la Rambla del Centre, al mateix indret on havia estat l'antic *Café Colón*.

Des de 1902 i fins a 1904 no sabem gaire de les activitats dels Belio a Barcelona. Alguns historiadors els han atribuït la propietat del *Gran Cinematógrafo Colón* que va romandre durant les festes de la Mercè de 1902 als baixos del número 12 de la Rambla de Santa Mònica, segurament, a causa de la proximitat del lloc a la plaça de la Pau. No es pot descartar tal possibilitat, encara que es fa estranya una estada tan curta si, pel que sembla, la família ja havia fixat la seva residència a Barcelona i estava buscant la manera de muntar una instal·lació estable a la ciutat. En

---

<sup>293</sup> Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

qualsevol cas, l'existència d'aquest darrer local ha contribuït a augmentar encara més la confusió i el desgavell de dates i dades que envolta els primers anys del cinema a Barcelona. Palmira González ha plantejat els interrogants entorn a aquest episodi en algun dels seus articles sense obtenir, però, una resposta massa satisfactòria:

*“¿El pabellón dedicado a cine en la Puerta de la Paz era de los Belio o de los Napoleón? ¿Era el que se llamó «Belio-Graff» o el llamado «Cinematógrafo Lumière» o el «Cinematógrafo Colón»? ¿Era el mismo museo de las Figuras de Cera de los Belio? La hipótesis más plausible, a mi entender, es la siguiente: Aquel cine podía haber sido montado por los Napoleón, pero regido (no sabemos en qué condiciones) por los Belio (...) El nombre del barracón destinado a cine no fue ni «Belio-Graff» ni «Cinematógrafo Lumière» (...) sino «Cinematógrafo Colón»*

*¿Cuándo fue construido el Cinematógrafo Colón en la entrada del puerto barcelonés y cuánto tiempo estuvo funcionando como cine? También aquí los datos publicados hasta hoy se contradicen: se suele decir que se instaló en junio de 1898 y que se incendió poco después (...) A mi entender, la contradicción deriva de haber confundido una nota de prensa en que se habla del incendio del «Pabellón de Figuras de Cera» de los Belio (...) con un supuesto incendio del pabellón de cine que se encontraba a unos pasos de aquél y que también fue regido por los Belio (...)*

*Parece también seguro que a partir de este incendio del Museo de Cera, los Belio se dedicaron a la explotación del cine: nos consta que, cinco días más tarde, solicitaron un permiso a las autoridades para construir un cine en el local incendiado (...) pero les fue denegado; sin duda, fue entonces cuando pasaron a hacerse cargo del Cinematógrafo Colón, que estaba delante del local mencionado y había pertenecido hasta entonces a los fotógrafos Napoleón (...)*<sup>294</sup>.

Aquest apartat dedicat als primers locals de cinema documentats a la plaça de la Pau ens ha donat la possibilitat de desmuntar algunes de les afirmacions que tradicionalment s'han fet respecte a la presència dels Belio a la ciutat de Barcelona, originades sens dubte per la confusió que l'existència de tres barraques d'espectacles en un mateix lloc ha provocat entre els historiadors. Algunes d'aquestes informacions han estat tan repetides que resulta difícil esbrinar el seu origen; unes altres, com la

---

<sup>294</sup> Palmira González, “La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900)”, pàg. 45.

que els Napoleón estaven al darrera del primer cinema que els empresaris aragonesos van muntar en aquest emplaçament, resulten difícil de demostrar perquè de moment no disposem de cap dada, per insignificant que sigui, que ens pugui induir a donar per certa aquesta atribució. Com a conclusió -i a manera de resum-, podem afirmar que la primera instal·lació va ser el pavelló de figures de cera de la família Belio; la segona era un cinema Lumière que, segons la nostra hipòtesi, no el van muntar els Napoleón sinó Estanislao Bravo, i la tercera fou el cinematògraf que els Belio van edificar després de l'incendi del seu museu de figures de cera. Es tractava sempre de barraques provisionals i no de locals estables, encara que algunes podien arribar a romandre en un mateix lloc durant anys. Pel que fa al primer *Beliograff* del qual tenim constància, es va poder veure al teatre Principal entre juny i octubre de 1900. I, finalment, el *Cinematógrafo Colón* era una instal·lació provisional (de propietari fins al moment desconegut) que va funcionar a la Rambla de Santa Mònica coincidint amb les festes de la Mercè de 1902.

#### 2.4.4.2. Altres aparells durant l'any 1898

Només tres dies abans de què els Belio obrissin al públic el seu primer pavelló cinematogràfic, s'havia inaugurat al Paral·lel el segon cinema que es coneix en aquest carrer, el *Gran Éxito*. Anunciat com a “*Nuevo y gran salón del Cinematógrafo Lumière*”, estava situat molt a prop de l'anterior, a la mateixa illa del *Circo Español*<sup>295</sup>. La zona propera al port es començava a convertir en un focus d'atracció important pels exhibidors ambulants de cinema, com ja ho era per altres empresaris d'espectacles. Una mica més lluny, però també a prop dels molls, a la plaça d'Antonio López, es va inaugurar, el 24 de desembre de 1898, un cinematògraf on per 15 cèntims l'entrada general i 25 la de preferència, es podia assistir també a projeccions de llanterna i audicions de fonògraf. El pioner barceloní Fructuós Gelabert, a les seves memòries publicades a la revista *Primer Plano* durant els anys 40, atribueix la direcció d'aquest barracot a l'electricista Josep Ubach<sup>296</sup>.

<sup>295</sup> *El Diluvio*, 15 de setembre de 1898 (edició del matí).

<sup>296</sup> Fructuoso Gelabert, “Aportación a la historia de la cinematografía española”, *Primer Plano*, núm. 1 (20 d'octubre de 1940).

El cinema, malgrat la seva difusió per diferents zones de Barcelona i la consegüent diversificació d'establiments i de preus, no va abandonar els barris burgesos ni els locals més cèntrics. Abans d'acabar el segle es va provar d'introduir el cinema -alguns dels models patentats que circulaven en aquests anys-, als teatres *Tívoli* i *Nuevo Retiro*, però sempre de manera ocasional i al preu de 50 cèntims per a tot l'espectacle. El 17 d'octubre de 1898, el teatre *Tívoli*, convertit en Circ Equèstre, anunciava, a més dels clowns, la pantomima i els exercicis gimnàstics habituals, l'estrena del "*Biograph, presentado por Mr. Wargroff, la novedad más grande del siglo*"<sup>297</sup>. Només cinc dies després, el 22, el *Nuevo Retiro* presentava "*la primera exhibición del maravilloso Wargraph, dirigido por Mr. Henry Leonard*", alternant amb les actuacions de la companyia de sarsuela còmica encapçalada per Josep Bergés, Blanca Matrás i Joaquín Montero. El programa es desenvolupava de la següent manera: "*1º La marcha de Cádiz.- 2º Las figuras de cera.- 3º Presentación del Wargraph. Sorprendentes y admirables vistas. Estreno de una Corrida de toros completa, estando la dirección de la plaza a cargo del primer espada Luis Mazzantini con su correspondiente cuadrilla.- Novedades. Atracciones.- 4º Los Novicios (nueva, de gran éxito)*"<sup>298</sup>. A més de la famosa cursa de braus de Mazzantini i Reverte a Nîmes, que es passava, com hem anat veient, a tots els cinemes de Barcelona, entre les pel·lícules exhibides la premsa destacava "*Una vista panorámica y un tren en marcha, Un combate entre caballería española é insurrecta y la Despedida de dos enamorados*"<sup>299</sup>. Aquesta darrera podria ser una de les vistes de tema picaresc que gairebé tots els exhibidors ambulants portaven als seus programes, i que sabem que també es van poder veure al *Nuevo Retiro*:

"*Alcanzó el favor popular el espectáculo Wargraph que se presentó anoche por primera vez en el teatro Nuevo Retiro. Las vistas llamaron la atención por la limpieza con que aparecen, siendo todas aplaudidas y especialmente las de asunto picaresco. La empresa ha hecho una buena adquisición*"<sup>300</sup>.

<sup>297</sup> *El Diluvio*, 17 d'octubre de 1898 (edició del matí). El *biograph* era un aparell de projecció americà, patentat a principis de 1896 per l'*American Mutoscope Company* (després *Biograph*), companyia fundada per W. K. L. Dickson, antic col·laborador d'Edison, Herman Casler, Elias Koopman i Henry Marvin, i que esdevindria la principal competidora comercial d'Edison als Estats Units. Veure, per exemple, David Robinson. *From Peep Show to Palace*, pàg. 52-66.

<sup>298</sup> *El Diluvio*, 22 d'octubre de 1898 (edició del matí)

<sup>299</sup> *La Publicidad*, 23 d'octubre de 1898 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>300</sup> *La Publicidad*, 23 d'octubre de 1898 (edició del matí), pàg. 2.



Però no tothom va acceptar tant bé aquestes pel·lícules, ja que el mateix diari recollia uns dies després les protestes d'alguns espectadors poc informats: “*Se nos quejaron ayer varios jefes de familia de que, habiendo asistido la noche anterior al Nuevo Retiro con sus esposas é hijas, atraídos por el anuncio de un nuevo cinematógrafo, se encontraron con que algunos de los cuadros allí presentados constituían un espectáculo, no ya pornográfico, sino indecente, y dijeron, con razón, que ya que el Sr. Gobernador tolera tales exhibiciones públicas, debiera anunciarse en los carteles como espectáculo para hombres solos y mujeres perdidas*”<sup>301</sup>. Aquesta opinió no era la majoritària, perquè les projeccions es van allargar uns quants dies més del previst, fins al 2 de novembre, gràcies a la bona resposta del públic i no sembla que provoquessin més crítiques moralistes.

Sobre la procedència d'aquests dos aparells, que van desaparèixer més o menys alhora, de la mateixa manera que van aparèixer, només sabem que tots dos venien precedits per l'èxit obtingut a Madrid. En qualsevol cas, i malgrat que era molt comú a la publicitat de l'època l'acumulació de noms estrangers transcrits incorrectament i molt sovint inventats, és curiosa la coincidència del nom del suposat exhibidor del *Tívoli*, Mr. Wargroff, amb el de l'aparell que es va presentar al *Nuevo Retiro* només amb tres dies de diferència. El *Biograph* era “*una especie de cinematógrafo que, sin ofrecer ninguna novedad extraordinaria, entretuvo agradablemente á la concurrencia*”<sup>302</sup>, mentre que del *Wargraph* es destacava la bona qualitat i la netedat de les imatges. El terme *Wargraph* va ser utilitzat per diversos exhibidors ambulants americans per designar les seves màquines -independentment de la seva marca- durant la temporada 1898-1899, en plena eufòria patriòtica derivada de la guerra entre Espanya i els Estats Units. D'aquesta manera, explotaven publicitàriament l'interès que generaven entre el públic nord-americà les pel·lícules al·lusives al conflicte que es van filmar en aquest període i que en un principi, van estar monopolitzades per la *Biograph Company*<sup>303</sup>. Tot i que a Espanya en general

<sup>301</sup> *La Publicidad*, 25 d'octubre de 1898 (edició del matí), pàg. 3.

<sup>302</sup> *La Publicidad*, 18 d'octubre de 1898 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>303</sup> Charles Musser. *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1991, pàg. 126-137. Sobre la utilització del *Wargraph* pels exhibidors ambulants, vegeu, del mateix autor (en col·laboració amb Carol Nelson), *High-class Moving Pictures, Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991, pàg. 86-93.

aquestes pel·lícules no van tenir massa repercussió, sabem que al *Circo Parish* de Madrid, durant els mesos de juliol i agost, aquest mateix aparell va projectar vistes de la guerra de Cuba<sup>304</sup>. A Barcelona no disposem del detall de la programació, però l'única referència d'una possible vinculació del *Wargraph* a les imatges de la guerra contra els Estats Units és el títol *Un combate entre caballería española é insurrecta*. A la capital catalana no sembla que desvetllessin massa entusiasme les imatges d'una guerra que ja estava perduda i el que més va cridar l'atenció del públic i de la premsa van ser les pel·lícules d'assumpte picaresc.

El *Wargraph* es va acomiadar el 2 de novembre i fou substituït el dia següent -i només fins al 13- per un “*maravilloso y sorprendente Newgraph, dirigido por mister Mikfihal*”<sup>305</sup>. El cinema era ja una atracció habitual als teatres, fins al punt que els mateixos membres de la companyia es permetien fer paròdies com la que va protagonitzar el primer actor còmic del *Nuevo Retiro*, Joaquín Montero, el dia del seu benefici, incloent, per finalitzar la funció, “*la exhibición del sorprendente Monterograph*”<sup>306</sup>. No sabem en què consistia aquest espectacle, però potser era un experiment similar al que va presentar la següent temporada al teatre Principal, també en una funció corresponent al seu benefici, on va fer una lectura de l'obra d'Albert Llanas *La resurrección de los muertos* acompanyada de “*cuadros estereoscópicos que se presentan en un lienzo siguiendo la relación escrita*” i consistents en projeccions de dibuixos del pintor Antonio Utrillo, segurament, mitjançant una llanterna màgica<sup>307</sup>. Montero mantindrà posteriorment aquesta afició a introduir imatges projectades a les representacions teatrals. Durant la dècada dels anys 10 esdevindrà un dels actors i autors teatrals més populars del Paral·lel i un dels seus majors èxits serà, precisament, la sèrie de revistes -tres en total-, titulades *Monterograff*, en les quals s'intercalaven projeccions cinematogràfiques.

<sup>304</sup> Stephen Bottomore, “La guerra hispano-norteamericana en las pantallas del mundo”, *Secuencias*, núm. 26 (segon semestre de 2007), pàg. 46-47.

<sup>305</sup> *El Diluvio*, 3 de novembre de 1898 (edició del matí).

<sup>306</sup> *Diario de Barcelona*, 10 de novembre de 1898 (edició del matí).

<sup>307</sup> *Diario de Barcelona*, 22 de desembre de 1899 (edició de la tarda), pàg. 14214, i *La Publicidad*, 22 de desembre de 1899 (edició de la nit), pàg. 3.

### 2.4.4.3. Enric Farrús a l'*Alcázar Español* i al Paral·lel

L'any 1898 l'únic cinematògraf estable de la ciutat continuava sent el dels fotògrafs Napoleón. La resta, com la barraca dels Belio a la plaça de la Pau o els que funcionaven al Paral·lel, eren instal·lacions provisionals que es mantenien durant molts mesos gràcies a les contínues pròrrogues obtingudes o simplement perquè els seus propietaris no feien cas de les ordres de desallotjament emeses per l'Ajuntament. Però la majoria de les projeccions es feien encara als teatres, de la mà d'exhibidors contractats per un període de temps molt curt. L'excepció podria ser l'*Alcázar Español*, que no era pròpiament un teatre sinó un cafè concert on es feia sarsuela i *varietés*; en aquest local, Enric Farrús va mostrar el seu *Cinematógrafo Farrusini* ininterrompudament durant cinc mesos. Abans del 1890, aquest artista de circ i empresari d'espectacles ambulants ja viatjava per tot el territori espanyol acompanyat de la seva dona, la italiana Carmen Pisano, exhibint atraccions circenses i pseudocientífiques i, segons tots els indicis, va començar la seva carrera com a exhibidor cinematogràfic l'any 1898, amb una càmera Lumière, amb la qual va arribar a Barcelona per instal·lar-se al Paral·lel, segons alguns historiadors, el 5 de novembre de 1898, data precisa que no hem pogut comprovar<sup>308</sup>. Però si atribuïm a Farrús i a Estanislao Bravo la primera barraca coneguda al Paral·lel, la seva presència a Barcelona dataria de desembre de 1897. El que sí es pot assegurar és que el dia 3 de novembre de 1898 Farrús va debutar a l'*Alcázar Español* i que abans del 23 ja existia el seu establiment del Paral·lel, tal com s'afirma a l'expedient municipal relatiu "*á la infracción cometida por D. Enrique Farrús colocando sin permiso tres focos eléctricos en la fachada de la casa sin número de la calle Marqués del Duero*", un cobert que, segons la denúncia, estava "*destinado á exhibición de un cinematógrafo*"<sup>309</sup>.

<sup>308</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros*. Bilbao: Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia, 1998, pàg. 258. Altres el situen en aquest carrer una mica abans i li atribueixen la propietat del cinematògraf Lumière *Gran Éxito*, que es va inaugurar al Paral·lel l'11 de setembre de 1898. Agustín Sánchez Vidal. *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, pàg. 172.

<sup>309</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 1551 (1898-1899).

La presència de Farrús en dos locals alhora seria possible gràcies a la participació de la seva dona qui, com hem comentat, l'acompanyava en els seus viatges; de fet, no seria cap novetat ja que, durant les festes d'agost a Bilbao, tots dos van realitzar projeccions amb un cinematògraf Lumière cadascun, en dues barraques independents<sup>310</sup>. Aquest cas és una mostra més de l'envergadura industrial i la potència econòmica d'alguns d'aquests exhibidors ambulants, els quals demostraven una visió comercial i un esperit empresarial adquirits al llarg de molts anys dedicats al negoci de l'espectacle. Els Jimeno, per exemple, podien tenir diverses barraques de figures de cera en diferents localitats alhora<sup>311</sup>. Hem vist amb anterioritat el cas dels Belio a Barcelona, els quals compaginaven la seva barraca a la porta de la Pau amb projeccions estiuenques al teatre Principal l'any 1900. Potser caldria investigar sobre el paper de les dones en aquests negocis familiars del món de l'espectacle itinerant, on tradicionalment tenien tasques més importants del que la història sol reconèixer.

Farrús, sens dubte, es trobava en aquest mateix grup d'empresaris. No sabem si la seva instal·lació al Paral·lel va ser definitiva o no però, en qualsevol cas, no va deixar de banda la seva activitat itinerant, perquè es té constància de la seva presència a les fires de tota Espanya durant els anys posteriors. A Barcelona, el pioner diversificava l'oferta establint-se en dos espais ben diferents: en un cafè concert del centre de la ciutat, on era conegut per la seva faceta d'artista de circ, i en una barraca dels afores, on podia accedir a una altra mena de públic, més semblant al que freqüentava les fires populars; en un indret, el cinema s'introduïa en un programa de *variétés*, com un número més, i en un altre s'exhibia encara com una curiositat, al costat d'una altra barraca on es mostraven animals monstruosos:

*“El doble toro vivo. El fenómeno más grande del mundo, el Doble toro vivo, queda instalado desde hoy, en la calle del Marqués del Duero, número 11, junto al Cinematógrafo del Sr. Farrús, para que todo el público barcelonés pueda admirar el ejemplar más grande del día, el cual viene siendo la admiración de todos los públicos”*<sup>312</sup>.

<sup>310</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros*, pàg. 257.

<sup>311</sup> Agustín Sánchez Vidal. *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, pàg. 74.

<sup>312</sup> *El Diluvio*, 24 de febrer de 1899 (edició del matí).

**PROJECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1898**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	FOTOGRAFÍA NAPOLEÓN				fonògraf vistes fixes	
	Al costat del Circo Español Paral·lel, 9	Cinematògraf Lumière	Enric Farrús amb Estanislao Bravo fins al juny	fins c. 1904		
13	ALCÁZAR ESPAÑOL C/ Unió, 7	Cinematògraf Lumière		febrer-abril	sarsuela i varietats	
		“Cinematógrafo Farrusini” [Lumière]	Enric Farrús	novembre-abril 1899	sarsuela i varietats	30 cts.
14	Plaça de la Pau	Cinematògraf Lumière	Estanislao Bravo?	juny-agost		general, 10 cts. preferència, 20
15	Plaça de la Pau	Cinematògraf	Mariano Belio	setembre 1898- octubre 1900	fonògraf	
16	GRAN ÉXITO	Cinematògraf Lumière (Nuevo y gran salón)		setembre- c. 1904?		general, 10 cts. preferència, 20
17	TEATRE TÍVOLI	Biograph	Mr. Wargroff	octubre	circ i pantomima	50 cts.
18	TEATRE NUEVO RETIRO	Wargraph	Mr. Henry Leonard (o Mr. Parish)	20 octubre-2 novembre	sarsuela	50 cts.
		Newgraph	Mr. Mikfihal	novembre		
19	PALACIO ENCANTADO Pl. Antonio López		Josep Ubach?	a partir 24 desembre	llanterna, fonògraf, papallona elèctrica, guinyol, prestidigitació...	general, 15 cts. preferència, 25

#### 2.4.4.4. El cinema al Liceu i al Principal l'any 1899. Les primeres projeccions al restaurant Martin

Els teatres continuaven sent un dels espais escollits pels exhibidors cinematogràfics durant l'any 1899. Fins i tot al Liceu es va provar d'aplicar el cinematògraf a una representació de *La Walkyria* de Wagner, projectant l'escena de la cavalcada, que fou filmada expressament per a l'ocasió. Els decorats eren obra dels prestigiosos escenògrafs Francesc Soler i Rovirosa i Maurici Vilomara, mentre que de la part cinematogràfica, protagonitzada pels artistes de l'antic Circ Equestre de la plaça de Catalunya, s'encarregaven els fotògrafs Napoleón<sup>313</sup>. Segurament la decisió, pionera, d'utilitzar el cinematògraf en una representació operística va ser presa per raons econòmiques. Sobre el paper que van poder jugar els escenògrafs, només recordar que Soler i Rovirosa era entre els privilegiats que van assistir a les primeres projeccions a l'estudi dels Napoleón i va ser un dels artistes que va expressar un major entusiasme davant els efectes realistes de la nova tècnica fotogràfica<sup>314</sup>. Abans de l'estrena, que va tenir lloc el 25 de gener de 1899, la premsa donava a entendre que la participació dels responsables de l'escenografia s'estenia a tot el conjunt de l'obra:

*“Para la representación de «La Walkyria» están trabajando activamente en los talleres del Liceo los señores Soler y Rovirosa y Vilumara, quienes han colaborado en la decoración del primer acto, completamente nueva, y en la de los demás, que, aun no siéndolo será convenientemente adaptada á la acción del drama lírico. Además se han ocupado dichos escenógrafos, junto con la empresa y otros artistas en el modo de presentar la cabalgata de las Walkyrias, habiéndose hecho ensayos con los artistas de la compañía del Circo Ecuestre y puéstose en relación con empresas cinematográficas de Lion y París”<sup>315</sup>.*

L'experiment, però, va resultar un fracàs. Les crítiques foren unànimes i totes elles ressaltaven la pobresa de la posada en escena, impròpia d'un teatre de la categoria del Liceu: *“el decorado (...) no solo es indigno de un teatro de primer orden*

<sup>313</sup> La relació de l'equip artístic i tècnic que participà al muntatge de l'òpera es pot consultar a *Diario de Barcelona*, 24 de gener de 1899 (edició del matí).

<sup>314</sup> *El Diluvio*, 10 de gener de 1897 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 11.

<sup>315</sup> *Diario de Barcelona*, 18 de gener de 1899 (edició de la tarda), pàg. 706.

*como el Liceo, sino del último teatro de Barcelona, donde para una obra de género chico se gastan las empresas más dinero (...)*". Continuava el comentari restant responsabilitat als escenògrafs i culpant directament l'empresa dels escassos resultats artístics: *"Así comprendemos que los nombres de los reputados pintores que han intervenido en la obra no figuren en el cartel oficial del teatro. Sin duda no han querido autorizar ni remotamente tal desaguisado escénico"*. Del tercer acte destacaven sobretot la mala impressió que causava, especialment, el moment de la cavalcada: *"(...) Excepción hecha de la mentada cabalgata todo produjo gran efecto"*<sup>316</sup>. La introducció del cinematògraf dins les representacions teatrals no sorprenia tant com avui ens pot semblar, perquè ja anteriorment s'havien fet servir projeccions de llanterna; per tant, no es veia com una idea innovadora sinó, més aviat, com una solució barata difícil de justificar en una obra tan espectacular com aquesta:

*"(...) En cuanto al decorado, la Empresa ha tenido que proceder con una economía demasiado estrecha para que los cuadros resultaran algo semejantes á lo que el autor hubiera exigido. Son escenas que desafían el arte del tramoyista más experto, pero que cabía acercarse á la ilusión escénica mucho más de lo que se ha logrado en nuestro teatro, es cosa que nadie podrá poner en tela de juicio. El cinematógrafo [sic], tal como se empleó anoche, era de un efecto contraproducente (...)"*<sup>317</sup>.

El cinema era encara una tecnologia incipient que no havia assolit una competència tècnica equiparable a la que tenia la llanterna màgica ni podia igualar la capacitat il·lusionística que aconseguien els recursos escenogràfics més elaborats, com els que es va fer servir a Brussel·les o a París: *"En vez del cinematógrafo que aquí se usa para representar el paso por los aires de las walkyrias montadas en sus briosos corceles, se representa allí por un sistema ingenioso de montañas rusas, sobre las cuales pasan los caballos de madera bien confeccionados"*<sup>318</sup>.

Les representacions van acabar el 12 de febrer i poc després la sala Napoleón incloïa la pel·lícula dins la seva programació<sup>319</sup>. El 15 d'abril es tornava a estrenar al

<sup>316</sup> *La Publicidad*, 26 de gener de 1899 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>317</sup> *Diario de Barcelona*, 26 de gener de 1899 (edició de la tarda), pàg. 1042-1044.

<sup>318</sup> *La Música Ilustrada Hispano Americana*, any II, núm. 9 (25 d'abril de 1899), pàg. 10. El comentari es refereix a la representació al Teatre de la Moneda de Brussel·les.

<sup>319</sup> *El Diluvio*, 26 de febrer de 1899 (edició del matí).

Liceu la mateixa òpera a càrrec d'una altra companyia, amb el decorat renovat als actes segon i tercer i sense cap referència al cinema, la qual cosa fa pensar que va ser substituït per algun sistema més tradicional; possiblement, per projeccions de llanterna, segons es dedueix de les afirmacions de l'escriptor i arquitecte Bonaventura Bassegoda l'any 1902: “(...) *hay obras cuya índole especial no se presta á una fácil presentación en escena. La cabalgata de las Walkyrias por ejemplo. (...) compárese el recurso empleado en la Opera de París y en el Liceo. Allí si se hubiese suprimido el ruido de las montañas rusas el efecto hubiera sido casi perfecto; aquí, ni con el cinematógrafo ni con la linterna mágica se hizo otra cosa que una ridícula parodia*”<sup>320</sup>.

Si al Liceu el cinema no va ser ben acceptat (almenys per la crítica), al teatre Principal, durant la temporada d'estiu, eren molts els exhibidors que sol·licitaven llogar dependències auxiliars, especialment el vestíbul, per a realitzar projeccions o altre tipus d'espectacle *lleuger*, a la qual cosa els responsables de l'Hospital de la Santa Creu, institució de la qual depenia el Principal, accedien sense gaires inconvenients perquè era una manera de treure algun rendiment durant els mesos d'inactivitat teatral. A vegades es succeïen diversos empresaris durant una mateixa temporada; així, per exemple, el 17 de març de 1899 Luís Pomar demanava permís per instal·lar un cinematògraf al vestíbul a canvi de donar a l'Hospital un 20% sobre l'import brut de la recaptació o 10 pessetes (40 rals) diàries i una funció de benefici cada 15 dies<sup>321</sup>. Els administradors de l'Hospital, que sempre anaven sobre segur, van triar l'opció de les 10 pessetes diàries, a pagar en mensualitats anticipades. Potser desconfiaven una mica de l'èxit del cinematògraf. El que queda clar és que estaven avisats, segurament per experiències anteriors, del perill moral de l'espectacle, ja que feien signar al llogater el compromís de no exhibir “*ningún cuadro que ofenda á la moral o al decoro público*”<sup>322</sup>, un requisit que també havien de complir, d'altra banda, totes les companyies teatrals que hi actuaven i que era el primer que figurava a les

<sup>320</sup> Buenaventura Bassegoda, “Cuestiones artísticas. Un director de escena”, *Diario de Barcelona*, 12 de març de 1902 (edició del matí), pàg. 2972-2974.

<sup>321</sup> Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

<sup>322</sup> Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.8.



bases dels concursos públics per accedir a l'arrendament del teatre: “*El arrendatario deberá actuar en el Teatro Principal con compañías dignas de la importancia y prestigio del mismo, quedando terminantemente prohibida la representación de toda función ó espectáculo que lo sea por la autoridad eclesiástica y aquellas en que se ofenda á la moral, al pudor y á la Religión Católica ó cualquiera de sus institutos*”<sup>323</sup>. El contracte es va signar l'1 d'abril i al dia següent començaven les sessions de l'anomenat *Cinematógrafo Universal*, “*instalado en el elegante salón vestíbulo*”, i que projectava, diàriament, “*vistas de novedad y de colores*”, a 25 cèntims l'entrada general i 50 cèntims la de preferència<sup>324</sup>. Pocs dies després, el 12 d'abril, Pomar demanava traslladar la instal·lació del vestíbul a la platea i a l'escenari durant els dies festius, afegint la quantitat de 40 pessetes diàries al pagament estipulat. Evidentment, els propietaris van acceptar la proposta i a partir del 23 els diumenges i festius el cinematògraf funcionava a la platea del teatre “*para dar mayor lucidez á las sesiones y más comodidad para el público*”<sup>325</sup>.

Pel que sembla, el negoci devia funcionar prou bé perquè el 4 de maig Pomar va sol·licitar poder exhibir el seu cinematògraf a diari a la platea pagant 500 pessetes mensuals, a més de dues sessions a benefici de l'Hospital en dies laborables<sup>326</sup>. En aquesta ocasió no sembla que s'accedís a la demanda, més aviat al contrari, ja que a final de mes, el 31 de maig, es va fer càrrec de les sessions de cinematògraf un altre empresari, Jaime Ubach y Menta, el qual es comprometia a donar a l'Hospital 12 pessetes diàries per exhibir el cinematògraf al vestíbul els dies feiners, més 45 pessetes per mostrar-lo a la platea els diumenges i festius<sup>327</sup>. La competència era ferotge i els administradors de l'Hospital es decantaven sempre per l'aspirant que ofería millors condicions econòmiques, en aquest cas, Jaime Ubach, el cognom del qual ens permet llençar la hipòtesi d'una possible relació d'aquest personatge amb el responsable del cinema de la plaça d'Antonio López. Pel que fa a Luís Pomar, és molt

<sup>323</sup> Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

<sup>324</sup> *El Diluvio*, 1 d'abril de 1899 (edició del matí).

<sup>325</sup> *La Publicidad*, 23 d'abril de 1899 (edició del matí), pàg. 2.

<sup>326</sup> Aquestes dues instàncies es troben a l'Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

<sup>327</sup> Contracte signat el 30 de maig de 1899 i conservat a l'Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

probable que es tractés d'un dels "germans Pomar" que havien exhibit un cinematògraf Lumière als baixos d'una antiga fonda de Reus entre novembre de 1898 i gener de 1899<sup>328</sup>, i un dels "señores Pomar" que anteriorment, l'octubre de 1898, havien fet projeccions a Girona amb un Biógrafo Lumière durant les fires de Sant Narcís<sup>329</sup>.

Apart dels teatres, també alguns restaurants, cafès, tallers de fotògrafs, i altres locals d'usos diversos de la part més burgesa de la ciutat van ser utilitzats com a espais on oferir exhibicions cinematogràfiques de manera més o menys ocasional durant l'any 1899. A començament de febrer, per exemple, es van inaugurar, al restaurant Martin de la Rambla del Centre, al davant del Liceu, les sessions d'un desconegut *Cinematógrafo Catalá*, en combinació amb un fonògraf i muntades, segons els anuncis, "con arreglo á los últimos adelantos"<sup>330</sup>. Les projeccions -que van durar, pel que sembla, escassament un mes- tenien lloc en un dels menjadors situats a la planta baixa i el preu era l'habitual als llocs més aristocràtics: 25 cèntims l'entrada general i 50 la de preferència. No coneixem el nom de la persona responsable de les projeccions, però sí sabem que, un any després, al juny de 1900, es van tornar a organitzar sessions de cinema en aquest restaurant, realitzades en aquesta ocasió, pel pioner català Fructuós Gelabert.

#### **2.4.4.5. El *Cinematógrafo Martí* i la *Sociedad Cinemática Internacional*: Notes sobre el paper d'alguns fotògrafs locals en la indústria cinematogràfica**

En aquests primers mesos de 1899 les instal·lacions cinematogràfiques es succeïen, sobretot en les proximitats de les Rambles, la plaça de Catalunya i el passeig de Gràcia. El 13 d'abril de 1899 se'n van inaugurar dues: el *Motographe* (després Cinematògraf) *Martí* -a l'edifici que ocupava l'Acadèmia de Ciències, al número 9 de la Rambla dels Estudis, on tenia el seu estudi el fotògraf Joan Martí i on

<sup>328</sup> Maria del Pilar Mendoza Egea, Pedro Nogales Cárdenas i José Carlos Suárez Fernández, "L'arribada del cinema a les comarques meridionals de Catalunya". *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX* (actes del 2<sup>on</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2001, pàg. 93-107.

<sup>329</sup> José Grahit Grau. *El cine en Gerona*. [Barcelona: s.n], 1943 (Gráficas Fénix), pàg. 15.

<sup>330</sup> *La Publicidad*, 9 de febrer de 1899 (edició del matí).

a finals de 1906 obrirà el Poliorama<sup>331</sup>-, i la *Sociedad Cinemática Internacional*, a la sala que havia estat armeria Estruch, a la plaça de Catalunya. Ambdós locals anaven destinats a un públic selecte i exhibien també vistes fixes; la *Sociedad Cinemática Internacional* oferia, a més, audicions de fonògraf.

Joan Martí Centellas, un dels fotògrafs més destacats de Barcelona durant les darreres dècades del segle XIX, tenia el seu estudi al pis principal de l'edifici de l'Acadèmia de Ciències, a sobre d'un establiment balneari existent a la planta baixa i que donava a la part posterior de l'immoble. A començaments de gener de 1897, Silvino Thós y Codina, president de la *Real Academia de Ciencias y Artes*, demanava el permís per a restaurar el vestíbul i reformar “*la escalera de acceso al terrado del anexo, hoy destinado al establecimiento balneario, que se halla en el fondo del solar, cuyo cuerpo de edificio tiene ocho metros de altura, construyendo en dicho terrado un taller de fotografía*”<sup>332</sup>.

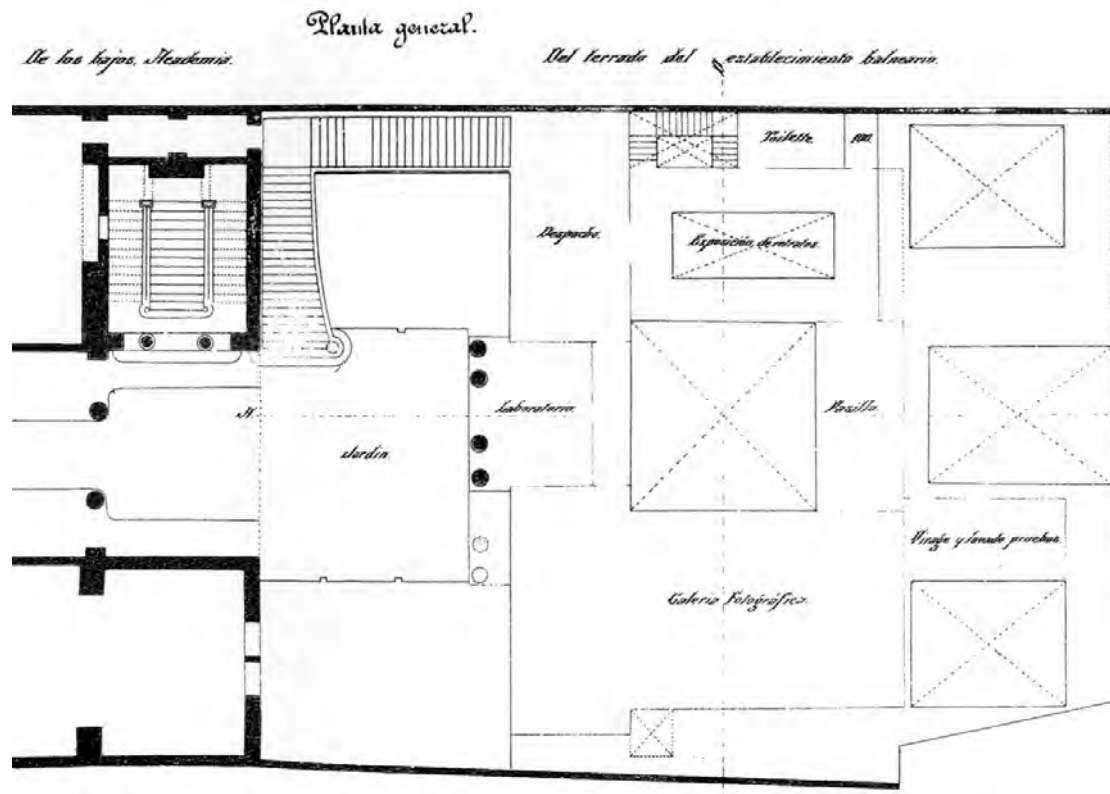
La fotografia era, des de la seva aparició, una activitat lligada a aquesta institució, que havia estat l'impulsora de les primeres demostracions públiques a la capital catalana l'any 1839<sup>333</sup>. En una de les sales d'aquest taller va instal·lar Martí el seu cinematògraf; segurament, i com molts altres fotògrafs de l'època, veia en el nou invent una més de les possibilitats de negoci relacionades amb el seu ofici. És curiós comprovar com en aquest edifici noble, situat en plena Rambla, s'unien d'una banda, una casa de banys -un servei necessari en una època on molts habitatges no disposaven de cambres higièniques- i, d'una altra, un taller de fotografia, dos tipus d'establiments als quals només podien accedir les classes benestants. Ben mirat, el lloc estava molt ben triat i qui va tenir la idea d'obrir aquí el seu estudi tenia també visió comercial, perquè la visita als banys podia ser un bon moment per anar a fer-se un retrat. De fet, aquesta mena de coincidències no són estranyes a la carrera professional de Joan Martí, qui havia tingut la seva anterior galeria fotogràfica a la

<sup>331</sup> El *motographe* era un aparell patentat a França l'any 1896 pel seu constructor Joseph Rous. Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 51 i 493-494.

<sup>332</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 729Y (1896-1897).

<sup>333</sup> Vegeu, per exemple, Pilar Vélez, “La introducció i difusió de la fotografia a Barcelona (1839-1925) a través de la col·lecció de Frederic Marès”. A.A.V.V. *Retrat del passat. La col·lecció fotogràfica del Museu Marès*. Barcelona: Quaderns del Museu Frederic Marès, 2003, pàg. 15-26.

Rambla dels Estudis número 5, sobre dels magatzems *El Siglo*, des de la seva inauguració l'any 1881<sup>334</sup>. Segurament fou l'ampliació dels magatzems el 1898 el fet que el va obligar a traslladar el seu negoci al número 9 del mateix carrer.



Imatge núm. 35. Plànol de la galeria fotogràfica de Joan Martí a la Rambla dels Estudis, número 9. Autor: Santiago Biosca, mestre d'obres. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 729Y.

Certs indicis fan sospitar que tant el cinematògraf Martí com la *Sociedad Cinemática Internacional*, apart de la producció procedent de l'exterior -especialment de França, que era la majoritària a tot arreu- podien haver projectat vistes locals, algunes de les quals haurien estat filmades per operadors residents a Barcelona. El *Motographe* Martí oferia “*los últimos adelantos de la fotografía animada, vistas coloridas locales y extranjeras*”<sup>335</sup>, encara que pràcticament mai anunciava als diaris els títols de les pel·lícules que exhibia, i quan ho feia es tractava sempre de pel·lícules estrangeres. Però la professió del propietari i l'estreta vinculació de fotografia i cinema durant aquests primers anys no fa gens improbable aquesta hipòtesi. A més, a

<sup>334</sup> Rafel Torrella, “Joan Martí, fotògraf de Belleses”. Catàleg de l'exposició *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic/Ajuntament de Barcelona, 2008, pàg. 32-33.

<sup>335</sup> *El Diluvio*, 5 d'abril de 1899 (edició del matí).

partir de 1902 sí exhibirà vistes locals amb freqüència, especialment actes protagonitzats per l'aristocràcia barcelonina, encara que la mort de Joan Martí el 21 de juliol de 1902 va posar fi a les notícies sobre cinema en aquest taller fotogràfic, el qual sembla que va seguir funcionant, potser sota la direcció del seu fill. A partir d'aquesta data i fins a l'obertura del Poliorama a finals de 1906 no tenim constància de l'existència de projeccions cinematogràfiques al número 9 de la Rambla dels Estudis.

A la *Sociedad Cinemática Internacional*, en canvi, sí que es pot demostrar la participació de fotògrafs de la ciutat en la filmació d'algunes de les vistes (fixes i de moviment) que s'hi projectaven. Aquest local, que a diferència del cinematògraf de Joan Martí, va tenir una vida curta -d'abril a desembre de 1899- anava adreçat a una clientela distingida i habituada a aquesta mena d'exhibicions, com es pot deduir dels anuncis que s'incloïen als diaris:

*“En el local de la Armería Estruch (Plaza de Cataluña), acaba de instalarse un Cinematógrafo y Grafófono, uno de los mejores del mundo. Sus propietarios, para corresponder á la buena sociedad aficionada á estos espectáculos, ofrecen abonos de preferencia por 30 funciones á 12 pesetas con opción á 40 vistas nuevas y 10 audiciones del grafófono, completamente originales”<sup>336</sup>.*

Durant la sessió inaugural per a persones convidades ja es va exhibir una pel·lícula de tema local que no hi ha constància que es veiés a cap més sala de Barcelona, raó per la qual, segurament, la premsa la destacava de manera especial. Es tractava d'una vista del Pla de la Boqueria, que fou molt ben rebuda pel públic, precisament pel seu caràcter local i per la seva originalitat respecte les pel·lícules programades a la resta de cinemes, però també per la sensació de realitat i dinamisme que provocaven les imatges:

*“(…) Las vistas que desfilaron con gran precisión ante los invitados, eran aplaudidas cada vez que aparecían, porque daban una impresión de realidad no lograda hasta ahora.*

---

<sup>336</sup> *Diario de Barcelona*, 13 d'abril de 1899 (edició del matí), pàg. 4257.

*Fue particularmente aplaudida la que representaba el Llano de la Boqueria en pleno movimiento y en pleno día: carruajes y personas desfilaban de un modo que era imposible no comprender el arte exquisito que ha presidido á la instalación y funcionamiento del Cinematógrafo. Se ha evitado en éste las tililaciones [sic] que hace que en otros aparezcan las vistas de un modo borroso (...)*<sup>337</sup>.

L'atractiu de la cinta, una escena urbana que devia recordar a moltes altres captades a ciutats de tot el món -tant característiques d'aquests inicis del cinema- residia en la proximitat del lloc representat, en la facilitat d'identificació dels espectadors amb l'objecte filmat. El tema principal de totes aquestes vistes urbanes, l'aspecte que més interessava als primers operadors i el que més meravellava als primers espectadors cinematogràfics, indiferentment del lloc geogràfic on havien estat filmades, era el moviment en si mateix, el tràfec incessant de persones i vehicles, el vertigen de la circulació als carrers de les grans ciutats. Contemplades des de la butaca del cinematògraf, les accions quotidianes adquirien una altra dimensió, ja que aquesta màquina tenia la facultat de convertir els fets més ordinaris en un espectacle. En aquest cas, la tria d'un lloc tan cèntric com el Pla de la Boqueria, just al davant del Liceu -és a dir, al cor de la vida comercial barcelonina- permetia al públic, suposadament de classe benestant, que tenia accés a aquesta sala, contemplar l'activitat frenètica que feia de Barcelona una ciutat moderna, similar a qualsevol altra gran metròpoli occidental. Una activitat de la qual el públic burgès gaudia encara més, ja que es podia sentir, en certa manera, responsable de la transformació que estava experimentant Barcelona gràcies al desenvolupament industrial.

Aquesta mateixa crònica (més aviat un anunci, com era habitual a l'època) a més d'insistir en la presència de "*distinguida concurrencia que llenaba por completo el local*", descriu la decoració de la sala i mostra les pretensions elitistes dels propietaris, els quals posaven a disposició dels clients una sèrie de comoditats per a fer més atractives les sessions:

*"(...) La instalación es espléndida y muy cómoda para el acceso del público en el salón, en el cual se ha abierto una puerta de salida que da á la plaza de Cataluña, se ha*

---

<sup>337</sup> *La Publicidad*, 14 d'abril de 1899 (edició de la nit), pàg. 3.

*colocado un gran ventilador eléctrico á doble corriente y se ha hecho una lujosa instalación de luz eléctrica, que al cegarse para la visión cinematográfica, conserva encendidas buen número de lamparillas de colores, que se esconden como flores de luz entre el ramaje de plantas tropicales que rodea el marco del plano de proyección (...)*”.

L'escassa informació sobre les condicions en què es produïen les projeccions cinematogràfiques a finals del XIX dóna a aquesta mena de notícies una gran importància. Durant aquests primers anys eren normalment els responsables dels locals més aristocràtics els que utilitzaven la qualitat de la instal·lació com a reclam publicitari. El cas més rellevant era, possiblement, el del cinematògraf dels Napoleón:

*“Los señores Napoleón han decorado con buen gusto el local donde tienen instalado el Cinematógrafo Lumière. A las paredes se les ha dado una entonación agradable, colocándose en ellas elegantes cornucopias. Se ven en el testero dos grandes cuadros con lujosos marcos, en los que se fijan en grandes caracteres las proyecciones que se exhiben durante la semana y las que se exhibirán en la próxima. Al cuadro en que se proyectan las vistas fijas y cinematográficas se le ha puesto también un rico marco esculpado (...)*”<sup>338</sup>.

A través d'aquestes breus ressenyes, podem arribar a tenir una idea de la decoració de les sales més luxoses, una decoració amb reminiscències pictòriques i teatrals, d'acord amb el gust del públic burgès que les freqüentava. Ens assabentem igualment de determinades pràctiques d'exhibició i, fins i tot, publicitàries. Sembla, per exemple, que igual com passava als teatres de més anomenada, era difícil mantenir una obscuritat absoluta dins la sala, entre d'altres raons perquè s'hi anava als espectacles a fer vida social i a gaudir del luxe que els envoltava. Per què romandre a les fosques si es disposava de llum elèctric i això per si sol ja podia constituir un espectacle? Quin sentit tenia posar cornucòpies a les parets si s'havien d'apagar els llums, com en una vulgar barraca? L'excusa de la moralitat, tantes vegades esgrimida per a criticar els cinematògrafs, no era la causa principal de la resistència a la foscor per part de les classes altes; el perill no era tant la promiscuïtat sexual com la barreja social i la pèrdua de les singularitats que distingien les formes de diversió més elevades.

---

<sup>338</sup> *Diario de Barcelona*, 10 de febrer de 1898 (edició del matí), pàg. 1709.

El públic de la *Sociedad Cinemática* potser no era el mateix que es feia retratar a l'aristocràtic estudi dels Napoleón, sinó, més aviat, el que freqüentava el d'altres fotògrafs prestigiosos de la ciutat, entre els quals destacava també l'Antoni Esplugas, sol·licitat retratista que comptava entre els seus clients amb membres destacats de la burgesia i, especialment, amb personalitats del món de l'espectacle. Precisament, d'Esplugas eren algunes de les fotografies exhibides a la *Sociedad Cinemática Internacional* reproduint les escenes de les obres teatrals de més èxit als escenaris barcelonins. Aquesta dada és rellevant perquè, encara que la pràctica més habitual als cinematògrafs de finals del segle XIX era alternar les pel·lícules amb la projecció d'imatges fixes, pràcticament mai coneixem la procedència d'aquestes fotografies. En aquest cas, almenys en una ocasió, es cita explícitament el nom de l'autor, justament per tractar-se d'un dels fotògrafs més coneguts de Barcelona:

“(…) Hoy, miércoles, verbena de San Pedro, grandes proyecciones de vistas nuevas de cinematógrafo y la preciosa colección de fotografías «El maestro de armas», obtenida por el señor Esplugas (...)”<sup>339</sup>.

Altres vegades, els anuncis de la secció d'espectacles estan redactats de manera confusa i no queda massa clar si aquestes imatges d'escena eren en realitat fotografies o pel·lícules:

“(…) Hoy, lunes, á beneficio del Asilo Naval, de 8 á 12 de la noche.- Exhibiciones de vistas nuevas, animadas y fijas, representando los «Dos pilletes».- Entrada general 1 real.- Preferencia, 2”<sup>340</sup>.

Tot sembla indicar que eren fotografies i que, molt possiblement, en tots els casos, encara que no es mencioni explícitament, eren obra d'Antoni Esplugas. D'alguna d'aquestes sèries podríem arribar a saber quan van ser preses, quins eren els protagonistes i en quin teatre es van representar. De *Los dos pilletes*, per exemple, es conserven unes fotografies d'Esplugas reproduint alguns moments d'aquest melodrama de gran èxit, estrenat a Barcelona la nit del 18 de novembre de 1897 al

<sup>339</sup> *Diario de Barcelona*, 28 de juny de 1899 (edició del matí).

<sup>340</sup> *Diario de Barcelona*, 26 de juny de 1899 (edició del matí).



teatre *Novedades* per la companyia de Miguel Cepillo, aquell actor i empresari teatral que va presentar un cinematògraf en aquest teatre a finals de 1896<sup>341</sup>.



La mateixa companyia va tornar a posar en escena aquesta obra, incorporada ja al seu repertori, just un any després, el novembre de 1898, de nou al teatre *Novedades*, on solia acudir cada any per les mateixes dates. Les fotografies exhibides al cinematògraf

podrien correspondre a qualsevol dels dos moments: l'any de l'estrena va ser quan es va crear més expectació, però el més probable és que fossin de la representació de 1898, perquè era més recent i, per tant, podia interessar més al públic.

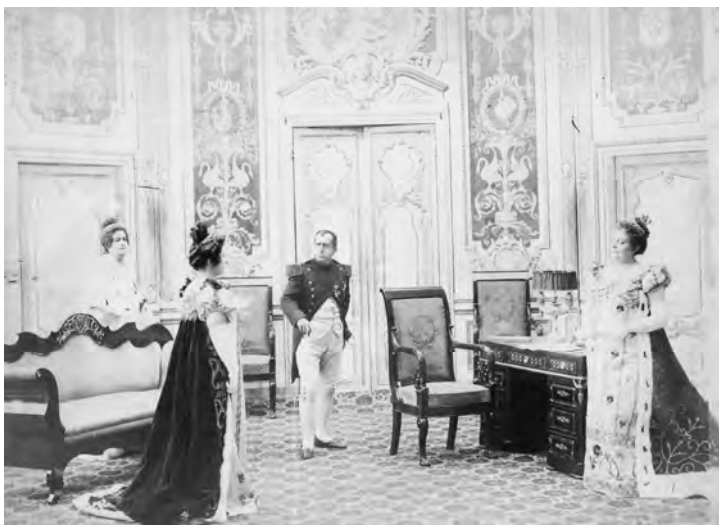


Imatges núm. 36 i 37. Escenes de *Los dos pilletes*. Fotografies d'Antoni Esplugas. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Només en una altra ocasió sabem quines imatges fixes es projectaven a la *Sociedad Cinemática*, i es tracta, una altra vegada, de fotografies d'escena d'autor desconegut però atribuïbles igualment a l'Antoni Esplugas, especialista en aquest gènere:

<sup>341</sup> Es tractava de l'adaptació a l'espanyol, realitzada per Juan Bautista Enseñat, de *Les deux gosses*, de Pierre Decourcelle, estrenada a París l'any 1896.

“En el cinematógrafo que tiene instalado en el edificio de la plaza de Cataluña, conocido por Armería Estruch, la Sociedad Cinemática Internacional, llama en extremo la atención del público las nuevas vistas que se exhiben, en especial las de las principales escenas del drama de Sardou “La Corte de Napoleón”, que con brillante éxito representó en Barcelona la compañía que dirigía la eminente actriz María Tubau”<sup>342</sup>.



Imatges núm. 38 i 39. Escenes de *La Corte de Napoleón*. Fotografies d'Antoni Esplugas. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre de Barcelona.

La companyia madrilenya dirigida per Ceferino Palencia i que tenia com a primera actriu a Maria Tubau va estrenar *La Corte de Napoleón* (adaptació espanyola de *Madame Sans Gêne*, de Victorien Sardou) el 18 de maig de 1898, al teatre Líric del carrer Mallorca i l'obra es convertí ràpidament en un dels èxits teatrals de la temporada. Es dona la circumstància que també es conserven algunes fotografies d'aquesta obra, signades per Antoni Esplugas i que formaven part de la sèrie que fou reproduïda a *l'Almanach de La Esquella de la Torratxa* per a l'any 1899<sup>343</sup>.

<sup>342</sup> *La Publicidad*, 10 de juny de 1899 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>343</sup> *Almanach de La Esquella de la Torratxa per a 1899*, pàg. 98-104.

L'existència d'aquestes fotografies em permet atribuir a Esplugas l'autoria de les escenes d'*Els dos pilletes* i de *La Corte de Napoleón* que, juntament amb les d'*El maestro de armas* i potser moltes més, es van projectar a l'antiga armeria Estruch. Però, més enllà d'aquest fet, les fotografies revelen el gust de l'espectador a qui s'adreçaven els propietaris d'aquest local, un espectador de bona posició, interessat pel teatre i, de manera especial, pels drames històrics ambientats en palaus luxosos i pels melodrames burgesos; segurament es tractava d'aquell mateix públic burgès a qui tant criticaven els intel·lectuals modernistes perquè es deixava enlluernar pel luxe i la riquesa de vestuari de les més prestigioses companyies arribades de Madrid, i del públic de classe mitjana que s'emocionava amb una obra com *Los dos pilletes*, un melodrama amb tots els ingredients del gènere, en el qual, com deien les crítiques, “*se suceden sin interrupción episodios de robos, secuestros, asaltos, escenas nocturnas, espionajes, asesinatos, etc.*”<sup>344</sup>. Mirant les fotografies ens venen a la memòria també les escenes de moltes pel·lícules que es van començar a filmar durant la primera dècada del segle XX a partir de peces teatrals com aquestes, amb la voluntat d'atreure als cinemes un públic que havia estat el primer a gaudir de l'espectacle cinematogràfic però que se n'havia allunyat, cansat del predomini creixent de les pel·lícules còmiques i de trucs.

El mateix nom de l'empresa i la vinculació d'alguns fotògrafs de Barcelona amb la *Sociedad Cinemática Internacional*, fa suposar que es podria tractar d'una mena d'associació d'aficionats i professionals de la fotografia, que incloïen el cinematògraf entre les seves activitats per considerar-lo una prolongació de la seva professió. De fet, el d'Esplugas no és l'únic nom relacionat amb aquesta sala. La demostració definitiva de la participació activa d'un fotògraf barceloní en la filmació de vistes cinematogràfiques per a la *Sociedad Cinemática Internacional* es produeix en la figura de Fernando Rus, col·laborador de diverses publicacions il·lustrades i autor de moltes de les pel·lícules i vistes fixes que es projectaven en aquest local, especialment reportatges d'actualitat, com el que recollia l'arribada de l'esquadra francesa a Barcelona, el 16 de juliol de 1899, un esdeveniment que va generar una gran expectació entre els barcelonins i fou objecte de l'atenció especial de la premsa i de nombrosos fotògrafs de la ciutat:

---

<sup>344</sup> *Diario de Barcelona*, 19 de novembre de 1897 (edició de la tarda), pàg. 13428.

“Con motivo de la estancia en nuestras aguas de la escuadra francesa son en número extraordinario los fotógrafos y aficionados que desde las escolleras, desde el muelle, desde barquitas, sacan vistas parciales o de conjunto de la potente flota.

La entrada en el puerto de los avisos y torpederos fué acechada -si vale la frase- por una legión de fotógrafos, dispuestos estratégicamente para tomar vistas de la operación. Entre otros, el inteligente aficionado D. Fernando Rus tomó varias para el cinematógrafo instalado en lo que fué armería Estruch, de la plaza de Cataluña, que dan una acabada idea de la magestuosa [sic] entrada del Galilée seguido de los torpederos entre las aclamaciones de la multitud congregada en el muelle de Barcelona”<sup>345</sup>.



Imatges núm. 40 i 41. Els vaixells de l'esquadra francesa al port de Barcelona. Fotografies de Fernando Rus. *La Esquilla de la Torratxa*, núm. 1071 (21 de juliol de 1899)

L'estada durant vuit dies al port de Barcelona de vint-i-dos vaixells de la Marina francesa era un succés important per tota l'activitat creada al seu voltant, com succeïa cada vegada que es produïa un fet d'aquesta magnitud: recepcions de les autoritats, banquets oferts als oficials, funcions teatrals especials, festes organitzades per les societats esportives, curses de braus, etc. Fins i tot, alguna manifestació republicana com la que va tenir lloc al teatre *Tívoli*, en ser xiulada la *Marcha Real*. I, encara més important, tot i no obtenir tant de ressò per part de la premsa, devia ser el negoci que suposava la marineria a les tavernes, prostíbuls, comerços i locals de lleure en general de la zona portuària.

<sup>345</sup> *La Publicidad*, 17 de juliol de 1899 (edició de la nit), pàg. 2.

A començament d'agost s'estrenaven les pel·lícules i les fotografies de l'esquadra francesa a l'antiga armeria Estruch, juntament amb altres pel·lícules de tema local atribuïdes també per la premsa, indistintament, a la casa D. Fernando Rus, Viuda de Fernando Rus o, simplement, casa Rus. El programa del dia de l'estrena (que coneixem en la seva totalitat) incloïa també dues pel·lícules de l'enterrament a Madrid d'Emilio Castelar, mort el 25 de maig, i unes escenes agrícoles filmades a la propera població de Cabrils, fet que confirma a Fernando Rus com un operador amb un àmbit d'acció majoritàriament barceloní però amb una projecció que excedia els límits de la capital catalana:

*“Desde esta noche, el Cinematógrafo instalado en el local que fué armería Estruch, plaza de Cataluña, se exhibirán las siguientes notabilísimas películas impresionadas exprofeso para la Sociedad Cinemática Internacional por la casa Viuda de Fernando Rus:*

*Entierro de D. Emilio Castelar*

*El pueblo de Madrid desfilando ante el cadáver de Castelar.*

*Torpederos franceses en el puerto de Barcelona.*

*Aguardando la llegada de la escuadra.*

*Repartición de rancho.*

*Herraje de caballos.*

*Domingo de Ramos en Barcelona.*

*Corrida toros en Barcelona.*

*Escenas agrícolas en Cabrils.*

*La carne de mañana (en el Matadero).*

*Además se proyectarán diez vistas fijas representando la llegada de la potente flota francesa en la rada y puerto de Barcelona.*

*Dada la novedad y la perfección de los trabajos ejecutados por la casa Rius [sic], auguramos á la Sociedad Cinemática el éxito más lisongero [sic] por parte del numeroso público que asiste al referido local. Las sesiones darán principio todas las noches desde las ocho y media; jueves y festivos desde las cuatro de la tarde”<sup>346</sup>.*

Aquestes pel·lícules, igual com la del Pla de la Boqueria del dia de la inauguració, no s'anunciaven a cap altre cinema, la qual cosa devia significar que les explotava en exclusiva la *Sociedad Cinemática*, empresa que havia encarregat la seva

<sup>346</sup> *La Publicidad*, 3 d'agost de 1899 (edició del matí), pàg. 2.

filmació. L'escena taurina provoca una sèrie de dubtes, ja que es podria tractar de la mateixa "Gran corrida de toros, compuesta de 7 vistas (nuevas)" que anunciava el cinematògraf Napoleón a mitjans de juliol<sup>347</sup>, encara que resulta estrany que aquest darrer no fes cap menció al lloc on s'havia dut a terme l'espectacle; per tant, si veritablement era una pel·lícula realitzada expressament per aquesta sala, el dubte és saber quin va ser l'esdeveniment filmat. Per la proximitat en el temps, per tractar-se d'una data assenyalada, i per la importància del cartell (Guerra, Conejito i Bombita), una possibilitat és que fos la *corrida* de Beneficència que es va celebrar a la plaça de la Barceloneta la diada de Sant Joan, presidida per la comtessa de Caspe en representació de la reina regent. Totes aquestes circumstàncies donaven a la celebració la rellevància necessària per convertir-se en un fet atractiu pel cinematògraf, en especial, per al públic selecte que acudia a aquest local.

En qualsevol cas, aquest programa és una excepció, ja que no és habitual trobar a la premsa d'aquests anys una informació tan completa. De fet, en cap més ocasió tenim notícia de la programació d'aquest cinema, encara que la vinculació amb Fernando Rus es manté fins al canvi d'empresa, que es produeix al setembre, coincidint amb les festes de la Mercè, quan es passa a denominar *Teatro Guignol y Cinematógrafo* i, a banda de les imatges fixes i de moviment, inclou sessions de putxinell·lis "á cargo del célebre "putxinellista" D. Carlos Sáez"<sup>348</sup>. A partir de llavors el nom d'aquest fotògraf desapareix de les ressenyes publicitàries del cinema de l'antiga armeria Estruch, però el continuem trobant prenent vistes (no sabem si també pel·lícules) d'esdeveniments d'actualitat com, per exemple, l'arribada al port de Barcelona, l'1 de setembre de 1899, dels 32 supervivents del destacament de Baler, els soldats que durant 337 dies havien defensat aquesta posició de l'exèrcit espanyol a Filipines:

"Varios fotógrafos sacaron instantáneas del grupo formado por los soldados, entre ellos los Sres. Rus y Fernández que como de costumbre fueron los primeros en sorprender el conjunto que ofrecían los defensores de Baler"<sup>349</sup>.

<sup>347</sup> *Diario de Barcelona*, 16 de juliol de 1899 (edició del matí).

<sup>348</sup> *Diario de Barcelona*, 23 de setembre de 1899 (edició del matí).

<sup>349</sup> *La Publicidad*, 2 de setembre de 1899 (edició del matí), pàg. 2.

O l'arribada a l'estació de França del diputat republicà Juan Sol y Ortega, membre de la comissió de diputats catalans i presidents de societats que van anar a Madrid a gestionar la resolució del problema dels industrials detinguts per negar-se a pagar la contribució com a protesta pel projecte de pressupostos del Govern, el conflicte conegut com a "tancament de caixes" que va provocar la suspensió de garanties a Barcelona durant gairebé quatre mesos. La rebuda va ser multitudinària i, lògicament, va cridar l'atenció de nombrosos fotògrafs:

*“A las diez menos cuarto, hora en que debía llegar el tren en el andén de la estación no podía darse un paso: los allí reunidos se extendían desde el cobertizo de la nave de mercancías hasta la última farola eléctrica colocada casi debajo del puente que une el parque de la Ciudadela con la sección Marítima. Varios fotógrafos y aficionados, entre ellos nuestros particulares amigos los Sres. Rus y Fernández, tomaban «instantáneas» de los grupos que daban aproximada idea de la animación, concurrencia y entusiasmo que allí reinaba”*<sup>350</sup>.

Un altre fenomen que reunia tots els ingredients per desvetllar l'interès del públic i dels fotògrafs fou l'eclipsi parcial de sol anunciat pel 28 de maig de 1900 i que es va poder veure des de diferents indrets de la península. A Barcelona, els mateixos Fernando Rus y Federico Fernández van fotografiar les successives fases de l'eclipsi:

*“Muchas personas provistas de aparatos astronómicos y fotografías iban tomando notas y vistas de las diversas fases del fenómeno. Los lectores de LA PUBLICIDAD, gracias á la amabilidad del conocido aficionado D. Fernando Rus, quien acompañado del inteligente fotógrafo Sr. Fernández ha tomado diversas fotografías del eclipse, podrán apreciar las diferentes fases de este, pues fueron en gran número las placas impresionadas, tomadas con un aparato de los mejores, sino el mejor que se haya utilizado para el objeto en Barcelona. Conocida la competencia de los Sres. Rus y Fernández, podemos asegurar que las vistas tomadas serán excelentes y podrán servir para el completo estudio del fenómeno en esta región”*<sup>351</sup>.

<sup>350</sup> *La Publicidad*, 12 de novembre de 1899 (edició de la nit), pàg. 2.

<sup>351</sup> *La Publicidad*, 28 de maig de 1900 (edició de la nit), pàg. 2.

Cinc de les esmentades fotografies foren publicades a *La Publicidad* dos dies després, formant una mena de seqüència cinematogràfica que il·lustrava perfectament tot el fenomen; anaven acompanyades d'un text explicatiu de cadascuna de les fases de l'eclipsi, en el qual es tornava a insistir de nou en l'amistat que unia els dos personatges amb la redacció del diari, així com en les característiques tècniques dels aparells utilitzats, el procés de filmació i la qualitat de les imatges obtingudes:

*“Al relatar el eclipse parcial de sol, que durante un rato suspendió la vida laboriosa de Barcelona, noticiamos á nuestros lectores que los Sres. Fernando Rus y don Federico Fernández sacaban vistas fotográficas sucesivas del sorprendente fenómeno (...) Para lograr este magnífico resultado, difícil de superar, los fotógrafos hubieron de inventarse el modus operandi (...) Disponían los fotógrafos de un magnífico y costoso tele-objetivo de 80 centímetros de foco, arreglado exprofeso, y de las mejores placas Monckhoven, preparadas de manera que no revelan las claridades difusas de halos y aureolas, y suficientemente sensibles para impresionarse en 1,25° de segundo que daba el obturador (...)”<sup>352</sup>.*

També abans de l'obertura de la *Sociedad Cinemática*, el nom de Fernando Rus apareixia a la premsa quan es produïa una notícia local destacada, citat, per exemple, entre els molts fotògrafs que recollien amb les seves càmeres el desembarcament de tropes procedents de Manila, transportades en el transatlàntic francès *Cachemire*, i arribades al port de Barcelona el 18 de gener de 1899. En aquella ocasió, la ressenya era molt breu i no aclaria gaire en què consistien aquestes vistes; únicament es deia que *“varios fotógrafos sacaban vistas de las operaciones del desembarco, entre ellos el conocido aficionado D. Fernando Rus que tomó varias muy interesantes”<sup>353</sup>*. Però uns mesos després, el 9 d'abril, pocs dies abans d'inaugurar el cinema de l'antiga armeria Estruch, la premsa confirmava que les imatges preses durant la celebració d'una desfilada ciclista organitzada per la redacció del setmanari *Los Deportes* anaven destinades a l'exhibició en un cinematògraf del qual no es diu el nom però que, a la vista de totes les informacions posteriors, no podia ser un altre que la *Sociedad Cinemática*, confirmant la relació de Rus amb aquest local des del primer moment:

<sup>352</sup> *La Publicidad*, 30 de maig de 1900 (edició del matí), pàg. 1.

<sup>353</sup> *La Publicidad*, 18 de gener de 1899 (edició de la nit), pàg. 3.



*“Esta mañana se ha realizado la anunciada manifestación ciclista.*

*Junto á la desembocadura del Llobregat se han reunido unos 3000 ciclistas, quienes en correcta formación han desfilado después por la Granvía (...) Junto á la carretera de Port el fotógrafo Sr. Rus ha sacado varios clichés de la comitiva, que se exhibirán en un cinematógrafo próximo á inaugurarse en esta capital”<sup>354</sup>.*

La desfilada va ser filmada també en altres punts del recorregut, especialment al seu pas per la Gran Via de les Corts Catalanes a l'encreuament amb la Rambla de Catalunya o el passeig de Gràcia, els llocs més concorreguts. El 23 d'abril el cinema *Gran Éxito* del Paral·lel projectava “*vistas de la capital hechas por la misma casa*”, entre les quals “*el desfile de ciclistas del domingo 9 del corriente en la Gran-Vía; entrada de la procesión en la iglesia de Santa Madrona el Viernes Santo próximo pasado, y el tren de Sarriá en el apeadero de la calle de Provenza, y otros variados cuadros*”<sup>355</sup>. Enlloc es parla explícitament de pel·lícules cinematogràfiques, però hem de tenir en compte que a l'època es feia servir el terme *vista* indistintament tant per a les fotografies com per a les pel·lícules, i que la pràctica més habitual als cinematògrafs era la d'exhibir conjuntament imatges fixes i animades. Això ens fa suposar que es van haver de realitzar tant fotografies com filmacions cinematogràfiques. Aquest darrer punt el confirma la premsa esportiva, a la vegada que informa sobre l'existència d'una pel·lícula rodada al mes de febrer durant la celebració d'un festival ciclista al Parc de la Ciutadella, també exhibida al cinema *Gran Éxito*:

*“En el cinematógrafo Gran Éxito de la calle Marqués del Duero, muy frecuentado en estos días por ciclistas, se reproducen las vistas tomadas al paso de los excursionistas que acudieron al almuerzo de LOS DEPORTES por la estatua de Güell, y las del festival celebrado el carnaval último en el Parque.*

*Ambas reproducciones cinematográficas están muy bien hechas, y á la par de las diferentes que se exhiben, gustan mucho al numeroso público que acude al mencionado cinematógrafo”<sup>356</sup>.*

<sup>354</sup> *La Publicidad*, 9 d'abril de 1899 (edició de la nit), pàg. 3. El nombre de 3000 ciclistes sembla excessiu fins i tot per als organitzadors de la desfilada, els quals calculaven que “*pasarian de quinientos*”: *Los Deportes*, any III, núm. 8 (15 d'abril de 1899), pàg. 124.

<sup>355</sup> *El Diluvio*, 23 de abril de 1899 (edició del matí).

<sup>356</sup> *Los Deportes*, any III, núm. 9 (1 de maig de 1899), pàg. 150.

No tenim constància que s'estreuessin a la *Sociedad Cinemática* les imatges atribuïdes a Rus, però sí podem afirmar que algunes d'elles eren pel·lícules. Semblaria, doncs, que les fotografies i les pel·lícules destinades al cinema de la plaça de Catalunya i les exhibides al local del Paral·lel sobre la desfilada ciclista no eren les mateixes; podien haver estat filmades per dos operadors que, segurament, treballaven per a empreses diferents. Al nom de Fernando Rus s'afegeix, en aquesta ocasió, el de un tal Ansió, que podria ser qui va filmar les vistes destinades al *Gran Éxito*:

“(…) Después del almuerzo se impresionaron por los Sres. Rus y Ansió varias películas cinematográficas y se sacaron varias fotografías de distintos grupos empezando el desfile”<sup>357</sup>.

Desconeixem la identitat del misteriós Ansió però el relacionem amb Juan Ausió Sanjenís, personatge que l'any 1895 va fer construir una barraca destinada a galeria fotogràfica dins un solar al costat del teatre *Circo Español* i on també estava ubicat el cinema *Gran Éxito*<sup>358</sup>. A la documentació administrativa trobem el seu cognom escrit Aució o Oció, però, evidentment, es refereixen sempre a la mateixa persona; es tractava d'un cognom poc habitual -potser d'origen francès- que cadascun transcrivia com podia. Era Ausió el propietari del *Gran Éxito* o, si més no, l'operador que filmava els reportatges d'actualitat local? De moment no ho podem assegurar, però si aquesta hipòtesi fos certa confirmaria el que ja intuïem: el paper destacat que van tenir els fotògrafs en la incipient cinematografia barcelonina, molt més enllà dels Napoleón. A més, la vinculació d'aquest personatge amb la indústria del cinema sembla mantenir-se al llarg dels anys, ja que el 1902 un tal Aussió figura entre els fundadors de l'empresa Diorama<sup>359</sup> i, posteriorment, el 1906, de la seva successora Films Barcelona, juntament amb Josep M. Bosch, Narcís Bordàs i Domènec Batlló<sup>360</sup>.

Pel que fa a Fernando Rus, no ha estat possible esbrinar, fins al moment, la seva relació exacta amb la *Sociedad Cinemática Internacional*; es desconeix si formava part de l'empresa o si era simplement l'operador encarregat de fer funcionar

<sup>357</sup> *Los Deportes*, any III, núm. 8 (15 d'abril de 1899), pàg. 124.

<sup>358</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 5995 (1894-1895).

<sup>359</sup> Joan Francesc de Lasa. *El món de Fructuós Gelabert*, pàg. 107.

<sup>360</sup> Palmira González López. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, pàg. 68.

el cinematògraf i proporcionar material d'actualitat. Tampoc queda massa clar, a la vista de les ressenyes periodístiques, si era realment ell qui filmava les imatges o si aquesta tasca li corresponia a Federico Fernández, de qui, fins al moment, només sabem que, a més d'un vell aficionat a la fotografia, l'any 1903 era soci fundador de la raó social Fernández y Carbonell, propietària de l'empresa *Cosmos Fotográfico*, dedicada a la venda d'articles fotogràfics i establerta al número 1 de la Rambla de Canaletes<sup>361</sup>. Però la veritat és que els diaris es refereixen sempre a Rus com a aficionat, mai com a professional de la fotografia. Aquesta distinció, així com el concepte d'autoria, era motiu de discussió a les revistes especialitzades, ja que no sempre estaven clars els límits entre les dues categories. Així, per exemple, per als redactors de *La Fotografía práctica*, luxosa revista editada a Barcelona, el fotògraf aficionat autèntic era aquell que, a diferència del professional que comptava amb ajudants al seu taller, es feia càrrec personalment de totes les operacions necessàries per a obtenir una fotografia, entenent com a tal la còpia positiva: “*el aficionado que por tal se tenga, al entregar una obra firmada, no debe olvidar que con su firma responde de que aquello es suyo*”<sup>362</sup>. D'acord amb aquesta definició, Rus, com a reconegut *amateur*, seria el responsable de la tria del tema, de la presa de vistes, del revelat, dels retocs i de l'obtenció de les còpies positives de les seves fotografies i, per extensió, de les seves pel·lícules.

Si ignorem moltes coses sobre l'activitat de Fernando Rus com a fotògraf i, encara més, com a operador cinematogràfic, el que sí sabem és que la seva família era propietària de l'establiment *Viuda de Fernando Rus*, una drogueria instal·lada al número 68 del carrer de Sant Pau que disposava d'una secció d'articles de fotografia, almenys des de 1881. Així s'anunciava als anuaris comercials l'any 1896:

“*RUS, Arte Fotográfico. Material completo para la fotografía. También almacén de drogas y gran fábrica de barnices y colores. Viuda de Fernando Rus, San Pablo, 68 y Espalter, 10. Despacho: C/ de Barberá, 35. (...) La casa Viuda de Fernando Rus de*

<sup>361</sup> Vegeu anunci de l'empresa *Cosmos Fotográfico* a *La Fotografía práctica*, núm. 115 (gener de 1903) i informació sobre Federico Fernández, “*conocido aficionado, uno de los que podríamos llamar veteranos de la fotografía, y al mismo tiempo socio fundador y director del establecimiento industrial «Cosmos Fotográfico» de Barcelona*”, a la mateixa publicació, núm. 122 (agost de 1903), pàg. 250.

<sup>362</sup> “*Profesionales y Aficionados. El autor fotógrafo*”, *La Fotografía práctica*, núm. 107 (maig de 1902), pàg. 136-139.

*Barcelona, es la más importante de cuantas en España se dedican á la venta de Aparatos, Artículos y Productos para la Fotografía*<sup>363</sup>.

En aquesta botiga es realitzaven sessions pràctiques per mostrar les aplicacions lúdiques i científiques dels aparells que s'exposaven a la venda, a les quals acudien membres de la bona societat barcelonina i aficionats a les novetats tecnològiques. Un exemple podria ser la sorprenent "sessió de radiografia" que va tenir lloc el dia dels Innocents de 1897:

*“Una curiosísima aplicación de los Rayos X se ha hecho hoy en esta ciudad de la cual daremos sucinta cuenta por no poseer aún todos los detalles referentes á tan notable hecho. Desde el establecimiento de objetos para fotografía que D. Fernando Rus posee en la calle de San Pablo esquina á la de Espalter, se ha conseguido fotografiar, mediante una fuerte corriente eléctrica algunos objetos expuestos en la farmacia del Dr. Sol, situada en punto tan distante como la Plaza Nueva.*

*Hasta las dos de esta tarde han durado los experimentos habiéndose sacado notabilísimas radiografías en las cuales se distinguen perfectamente la instalación de la farmacia citada y el sitio donde tenían lugar los experimentos: durante el mismo se han podido apreciar por medio de un proyector, el rostro de los asistentes al curiosísimo ensayo de fotografía á distancia, entre los cuales se hallaban los Sres. Rusinyol, Rus, Casasa, Fernández, Romeu (D. Pedro) y García (don Mariano y D. Calixto)*<sup>364</sup>.

Es tractés d'una sessió real o d'una innocentada periodística, aquesta notícia reflecteix la fascinació que existia en aquest final de segle per la ciència i la fe absoluta en les possibilitats de coneixement a través de les imatges, ja fossin fotogràfiques, radiogràfiques o cinematogràfiques. De fet, aquí es tractava d'una demostració de les infinites aplicacions del raigs X -una invenció contemporània del cinematògraf que omplia planes i més planes als diaris-, però recorda l'ambient de curiositat científica que va envoltar les primeres audicions de fonògraf o les primeres exhibicions d'imatges en moviment. En totes aquestes presentacions, clarament influïdes pel concepte d'exposició industrial tan característic del segle XIX, la tecnologia es mostrava com a espectacle, a vegades amb un important component

<sup>363</sup> *Anuario Riera. Guía General de Cataluña*. Barcelona: Librería Española, any 1896, pàg. 271.

<sup>364</sup> *La Publicidad*, 28 de desembre de 1897 (edició de la nit), pàg. 3.

màgic. El cinematògraf, a diferència dels raigs X els quals perdran amb el temps la seva qualitat d'atracció espectacular, trobarà ràpidament el seu lloc entre les diversions i les activitats d'oci dels habitants de les grans ciutats i, per tant, no resulta estrany que Fernando Rus, venedor d'articles de fotografia i fotògraf aficionat, el veiés com una continuació de la seva feina i, sobretot, com una font de negoci molt important, i no dubtés a incorporar-lo a la seva empresa i a dedicar-s'hi com a operador i qui sap si també com a exhibidor, amb la col·laboració d'amics fotògrafs, com Esplugas, Fernández, Ausió o altres que desconeixem.

Podríem dir que per a Rus, com per a molts fotògrafs, els límits entre fotografia i cinema eren, en aquests primers moments, força imprecisos; pràcticament eren la mateixa cosa. Aquesta continuïtat es fa evident en la temàtica de la seva obra (tant fotogràfica com cinematogràfica), formada gairebé exclusivament per vistes d'indrets característics de Barcelona i reportatges d'actualitat local. Eren els mateixos assumptes que recollia la premsa i les revistes il·lustrades, amb les quals col·laborava també Fernando Rus. En concret, les seves fotografies es reproduïen habitualment a *La Esquella de la Torratxa* i altres publicacions editades per Antonio López com, per exemple, l'àlbum *Barcelona á la vista*, la primera sèrie del qual fou publicada entre l'agost de 1896 i el juliol de 1897<sup>365</sup>.

Avui ens pot resultar sorprenent que el nom d'un fotògraf que va publicar les seves obres a setmanaris tan populars com *La Esquella* no figuri gairebé en cap llibre sobre la història de la fotografia a la ciutat de Barcelona, però hem de tenir present que estem parlant d'un dels iniciadors del fotoperiodisme a casa nostra, i que en aquella època aquesta activitat no gaudia encara de la consideració que tindria només uns quants anys després<sup>366</sup>. A finals del XIX eren els fotògrafs de retrats, els que treballaven a l'estudi, els únics que podien passar a la història; la premsa il·lustrada

<sup>365</sup> *Barcelona á la vista. Álbum de fotografías de la capital y sus alrededores*. Fotografies de Fernando Rus, gravats de Pedro Bonet i text de Julio Francisco Guibernau. Barcelona: Antonio López, editor (Librería Española).

<sup>366</sup> Rafel Torrella, "Fotoperiodisme a l'inici del segle XX: Frederic Ballell Maymí i *Il·lustració Catalana*". Catàleg de l'exposició *Frederic Ballell fotoperiodista*, Barcelona: Renart Edicions/Institut de Cultura de Barcelona/Arxiu Fotogràfic de l'AHCB, 2000, pàg. 10-11. L'autor situa l'aparició a Catalunya de les primeres il·lustracions fotogràfiques amb un cert esperit periodístic cap als anys 1897 o 1898, a *La Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*, i cita explícitament el nom de Fernando Rus entre els anomenats *capdavaners del fotoperiodisme*.

tot just començava i, de la mateixa manera que el cinema, oferia un ventall de possibilitats immens a aquests primers reporters gràfics, tot i que encara no els podia proporcionar gaire notorietat.



Imatge núm. 42. La Rambla de les Flors al Pla de la Boqueria. Fotografia de Fernando Rus a *Barcelona a la vista* (primera sèrie)

El fet que pràcticament totes les notícies relatives a Fernando Rus les hem trobat a *La Publicidad*, diari amb el qual semblava tenir també alguna relació, ens fa sospitar que moltes d'aquestes informacions responien a una voluntat propagandística potser deguda a una afinitat ideològica del personatge amb la línia editorial del diari. *La Publicidad* era, abans de 1901, any de l'arribada d'Alejandro Lerroux a Barcelona, l'òrgan dels republicans més moderats, de tendència possibilista (nom amb què es coneixia la política d'Emilio Castelar, consistent en renunciar en part a una ideologia o programa per tal d'assolir uns objectius parcials però immediats). En aquest diari col·laborava el grup més selecte del republicanisme barceloní i en la seva redacció participava un sector de la intel·lectualitat que es movia fora dels dominis del catalanisme. Una cosa semblant, malgrat les diferències de matisos que caracteritzaven el moviment republicà, succeïa al setmanari humorístic *La Esquella de la Torratxa*, una altra institució periodística de la ciutat.

També la temàtica d'alguna de les vistes, especialment les dedicades a l'enterrament de Castelar i a la rebuda a Barcelona de Juan Sol y Ortega, contribueix a reforçar la hipòtesi d'una possible vinculació de Fernando Rus amb el republicanisme barceloní. És veritat que es tractava d'esdeveniments importants i d'actes multitudinaris que sempre atreïen l'atenció de periodistes, fotògrafs i operadors cinematogràfics, perquè podien interessar a un públic molt divers i molt ampli, però resulta curiós que els protagonistes fossin dues personalitats destacades de la política republicana a nivell nacional i local, respectivament; el primer, Castelar, un dels líders nacionals del moviment; el segon, Sol y Ortega, l'únic diputat republicà que va sortir elegit a la província de Barcelona el 16 d'abril de 1899. Evidentment, les notícies sobre la programació de la *Sociedad Cinemática* devien ser anuncis pagats, però no així altres informacions, sobretot les que fan referència a la presa de vistes i a les filmacions, amb la sospitosa insistència en ressaltar el nom de Rus entre tots els fotògrafs que devien assistir a aquests actes. Potser el públic potencial de les activitats professionals de Fernando Rus (com de l'Antoni Esplugas, l'altre fotògraf a qui podem relacionar, ni que sigui indirectament, amb la *Sociedad Cinemática*) es trobava més entre la petita burgesia, la classe mitjana o la intel·lectualitat republicana dintre d'un ordre que llegia *La Publicidad*, que entre els lectors conservadors i clericals del *Diario de Barcelona* o els republicans més eixelebrats d'*El Diluvio*. També és significatiu el fet que les referències a Fernando Rus s'esvaeixen de *La Publicidad* arran del gir cap al lerroxisme que experimenta el diari a partir de 1901, mentre continuen, per exemple, a *La Esquella de la Torratxa*.

La vida de la *Sociedad Cinemática Internacional* i la carrera cinematogràfica de Fernando Rus acaben, aparentment, al setembre de 1899, cinc mesos després del seu inici. Fou un període de temps molt curt però d'una intensitat remarcable, pel que es dedueix de les referències que acabem d'exposar i que ens han permès descobrir una part de la història dels primers anys del cinema a Barcelona que fins aquest moment ignoràvem. La nova empresa que s'instal·là a l'antiga armeria Estruch coincidint amb les festes de la Mercè, sota el nom de *Teatro Guignol y Cinematógrafo*, estava formada pel senyor Gasset fill<sup>367</sup> i per Conrado Soriano<sup>368</sup> i

---

<sup>367</sup> *La Publicidad*, 13 de desembre de 1899 (edició del matí), pàg. 2.

<sup>368</sup> *Diario de Barcelona*, 16 de desembre de 1899 (edició del matí), pàg. 13912.

només va poder funcionar fins al desembre, quan l'Ajuntament decretà el desallotjament del local per procedir a enderrocar l'edifici, afectat pel projecte d'urbanització de la plaça de Catalunya.

De les activitats posteriors de Fernando Rus només sabem, fins al moment, que va obrir la seva pròpia botiga de material fotogràfic a la Ronda de la Universitat l'any 1902, i que a partir de llavors són més escasses les seves fotografies a *La Esquella de la Torratxa*. Curiosament, a cap dels anuncis que es publicaven als diaris es feia menció de la venda d'aparells ni d'altres articles per al cinema, com tampoc als de la primitiva botiga familiar, circumstància força estranya perquè una de les motivacions de l'activitat cinematogràfica de Rus podria haver estat la de donar publicitat a nous productes dels que tenia a la venda als seus establiments. Per això, a falta de més dades, ens inclinem a pensar que la seva tasca com a operador cinematogràfic estava més lligada a la seva faceta de fotògraf aficionat i de reporter gràfic que a la -més rendible- de venedor, raó que explicaria una aventura tan fugaç.

#### **2.4.4.6. El Cinematògraf anunciador del *Café Colón***

Abans de finalitzar aquest recorregut pels cinemes barcelonins de finals del XIX, no voldríem deixar d'esmentar una curiosa iniciativa que no va resultar massa reeixida però que mereix l'atenció dels historiadors per ser absolutament desconeguda: ens referim a les proves de cinema publicitari realitzades al *Café Colón* durant l'estiu de 1899.

El 26 de maig de 1897 Arturo Vilaseca va obrir el nou *Café Colón* al passeig de Gràcia, cantonada a la ronda de la Universitat, un local amb capacitat per a 1500 persones, amb 27 taules de billar, acadèmia de billar i restaurant, obra de l'arquitecte Francesc Rogent. El conegut empresari va traslladar el seu negoci de la tradicional Rambla al modern passeig de Gràcia, el nou centre de l'activitat social de la burgesia. El 4 de juny de 1899 estava prevista la inauguració d'un cinematògraf anunciador que, com el seu propi nom indica, projectava una sèrie d'anuncis publicitaris de diferents cases comercials barcelonines:



*“Cinematógrafo Anunciador del Café Colón.- Verificadas las pruebas con buen éxito se inaugurará dicho espectáculo mañana domingo, á las 9 de la noche.- A petición de varios anunciantes se repetirán los anuncios de tres á cuatro veces en diferentes horas, con objeto de ser menor el tiempo de exposición de un mismo cuadro y más variable para el público”<sup>369</sup>.*

Gràcies a les notícies aparegudes a la premsa es dedueix que entre les imatges projectades possiblement hi havia fotografies però també pel·lícules, que van ser precisament les que van provocar més problemes tècnics. Perquè, malgrat el que deien els diaris, les proves no van resultar del tot satisfactòries i es van haver de tornar a filmar algunes de les pel·lícules, la qual cosa va obligar a ajornar la inauguració uns quants dies més. Els productes anunciats eren articles de luxe com bicicletes, cotxes o vins, com corresponia a un establiment de les característiques del *Café Colón*, freqüentat per les classes altes:

*“Cinematógrafo Anunciador del Café Colón.- Habiendo resultado inservibles algunas películas para anuncios de movimiento, entre ellas las de los Sres. Comas, Roigé, Santasusana y Coches automóviles, que se están repitiendo, se suspenden los espectáculos, hasta el sábado ó domingo próximos”<sup>370</sup>.*

La inauguració, però, no va tenir lloc fins al 9 de juliol. Malauradament, la informació és molt escassa i desapareix finalitzat l'estiu; no sabem fins quan es van allargar aquestes projeccions, però el mes d'octubre es reprenien els concerts amb els quals solia obsequiar Vilaseca els seus clients. Possiblement va ser un experiment que només va durar aquests mesos i que no va donar massa bon resultat, ja que, de moment, no hi ha constància que es tornés a repetir en anys posteriors. En plena temporada estiuenca, època de vacances per als més privilegiats, no podien faltar els anuncis d'alguns dels establiments de banys que hi havia a les platges de Barcelona i que eren també una alternativa per aquells que havien de romandre a la ciutat durant els mesos més calorosos i disposaven de temps i diners per permetre's aquest luxe:

<sup>369</sup> *La Publicidad*, 3 de juny de 1899 (edició de la nit).

<sup>370</sup> *La Publicidad*, 7 de juny de 1899 (edició de la nit).

“Cinematógrafo anunciador. Para comodidad de los Sres. Anunciantes, se ha instalado un buzón en el vestíbulo de entrada á los Billares y Café Colón en donde podrán depositar los avisos ú observaciones referentes á sus anuncios, variación de los mismos y reparto de tarjetas durante el espectáculo.

*Del día 6 al 7 nuevas vistas y anuncios de movimiento de los Baños Orientales*”<sup>371</sup>.

La publicitat mitjançant la projecció d'imatges fixes amb la llanterna màgica devia ser una pràctica força habitual i, per tant, l'aplicació del cinema per aquests usos era una continuació lògica que no havia de resultar tan sorprenent al públic de l'època. El reclam publicitari, tan necessari pel bon funcionament d'una incipient societat de consum, utilitzava qualsevol mitjà que la tecnologia moderna posava a la seva disposició, i alguns industrials barcelonins van saber veure les possibilitats del cinematògraf, la darrera novetat en el camp de la fotografia, com a instrument de propaganda. El que crida l'atenció és un intent d'aquest tipus en una època tan primerenca, fet que ve a demostrar que el cinema era ja un fenomen més o menys assimilat per les classes altes que, com anem veient, eren les que tenien més fàcil accés a aquest espectacle.

Un altre aspecte a destacar és el marc triat per oferir aquestes projeccions publicitàries. El *Café Colón* era un local gran i luxós, situat al carrer on s'estaven construint les seves noves cases les famílies més distingides de la ciutat, i era en aquesta mena d'establiments on els homes de la bona societat barcelonina passaven una part important del seu temps lliure i on es feien els negocis. Els propietaris dels cafès en aquella època, precisament perquè la gent hi passava llargues estones, proposaven una gran varietat d'activitats per entretenir uns clients que ja estaven familiaritzats amb tota mena d'espectacles, entre els quals el cinematògraf ocupava un lloc destacat. Recordem que Arturo Vilaseca ja havia ofert projeccions cinematogràfiques des del gener de 1897 a l'antic *Café Colón* de la Rambla del Centre, demostrant que estava ben informat sobre totes les novetats que podien donar un major atractiu al seu local. Per tant, podem deduir que era una persona que probablement tenia contactes amb exhibidors autòctons i forans i, pel que sembla, també amb operadors que van poder filmar aquestes pel·lícules publicitàries.

---

<sup>371</sup> *La Publicidad*, 5 d'agost de 1899 (edició de la nit).

**PROJECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1899**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					general, 50 cts. estiu: 25
	ALCÁZAR ESPAÑOL		Enric Farrús	fins l'abril		
	Plaça de la Pau		Mariano Belio			
	GRAN ÉXITO					
	PALACIO ENCANTADO		Josep Ubach?			
	prop del Circo Español Paral·lel, 9		Enric Farrús			
<b>20</b>	<b>TEATRE DEL LICEU</b>			gener-febrer	dins la representació de <i>Las Walkyrias</i>	
<b>21</b>	<b>CINEMATÓGRAFO CATALÁ</b> Restaurant Martin Rbla. Centre, 5			febrer	fonògraf	
	ANTIC CAFÈ COLÓN			març	<i>La Mujer araña</i>	1 <sup>a</sup> , 30 cts. 2 <sup>a</sup> , 20
	TEATRE PRINCIPAL (Vestíbul)	“Cinematógrafo Universal”	Luis Pomar	abril-maig	fonògraf	general, 25 cts. preferència, 50
			Jaime Ubach y Menta	31 de maig-juny?		
<b>22</b>	<b>CINEMATÓGRAFO MARTÍ</b> Acadèmia Ciències Rbla. Estudis, 9	<i>Motographe</i> Martí	Joan Martí	des d'abril	vistes fixes	25 cts.
<b>23</b>	<b>SOCIEDAD CINEMÁTICA INTERNACIONAL</b> Rbla. Catalunya	Cinematògraf	Fernando Rus	abril-setembre	<i>grafòfono</i> vistes fixes	general, 25 cts. preferència, 50
		Teatre Guignol i Cinematògraf	Conrado Soriano Sr. Gasset, fill	setembre-desembre	vistes fixes putxinel·lis	general, 15 cts. preferència, 25
<b>24</b>	<b>CINEMATÓGRAFO ANUNCIADOR</b> Nou Cafè Colón Passeig de Gràcia			juliol-agost?		
<b>25</b>	<b>GRAN CINEMATÓGRAFO DE LA UNIVERSIDAD</b> C/ Aribau			setembre-c. abril 1900?	audicions <i>Melotrop</i> putxinel·lis	general, 15 cts. preferència, 25

#### 2.4.4.7. Altres cinematògrafs barcelonins fins a 1900

Abans de començar el nou segle es van instal·lar a Barcelona pavellons com el *Gran Cinematógrafo de la Universidad*, aixecat a finals de setembre de 1899 en un solar del carrer Aribau, al costat dels jardins de la Universitat, el *Cinematógrafo Clavé*, situat a la Rambla de Catalunya, entre els carrers Consell de Cent i Aragó, o el *Cinematógrafo Lumière* que va donar les seves sessions durant l'estiu de 1900 al número 311 de la Gran Via. Aquests pavellons ocupaven solars sense edificar a l'Eixample en construcció i podien restar en un mateix lloc durant anys; és el cas del *Clavé*, per exemple, que va funcionar almenys fins al 1907. El preu de l'entrada (25 cèntims la general i 15 la de preferència) era més econòmic que als cinemes que funcionaven en locals preexistents i que continuaven obrint-se a les Rambles i al seu voltant. Entre maig i desembre de 1900 es van inaugurar, entre d'altres, el *Cinematógrafo Ekadsographe*, a la casa que els senyors Girona, influent família de banquers, tenien a la plaça de Catalunya, el *Gran Salón Fantástico*, a la planta baixa del número 32 de la Rambla del Centre, on tenia la redacció el *Diario Mercantil*, i es van tornar a oferir projeccions en un dels salons de la planta baixa del restaurant Martin, al número 5 de la Rambla del Centre.

Les sessions del *Gran Salón Fantástico* constaven a més de “*sugestiones, atracciones (...), maravilla óptica con proyecciones fijas y disolventes, Miss Mary en su Papallone Lumineuse*” i estaven dirigides pel conegut prestidigitador Joaquim Partagás, propietari del contigu *Salón Mágico* (Rambla del Centre, número 30)<sup>372</sup>. Fructuós Gelabert s'encarregava de l'aparell instal·lat al restaurant Martin, com afirma ell mateix -encara que confonent les dates- a les seves memòries<sup>373</sup>. Oferia cinematògraf i vistes panoràmiques i la publicitat anunciava l'estrena, cada setmana, “*de dos cuadros de Cinematógrafo, impresionados en Barcelona*”, possiblement filmats pel mateix Gelabert<sup>374</sup>.

<sup>372</sup> *Diario de Barcelona*, 5 de desembre de 1900 (edició del matí). La referència a Partagás com a director de l'espectacle, a *La Publicidad*, 19 de desembre de 1900 (edició de la nit).

<sup>373</sup> Fructuós Gelabert, “Aportación a la historia de la cinematografía española”, *Primer Plano*, núm. 1 (20 d'octubre de 1940). Gelabert avança la data fins a l'any 1897 o 1898 però, de moment, no hi ha constància de cap cinematògraf al restaurant Martin abans del febrer de 1899, quan s'hi va allotjar un anomenat *Cinematógrafo Catalá* a càrrec d'un operador desconegut.

<sup>374</sup> *El Diluvio*, 17 de juny de 1900 (edició del matí).

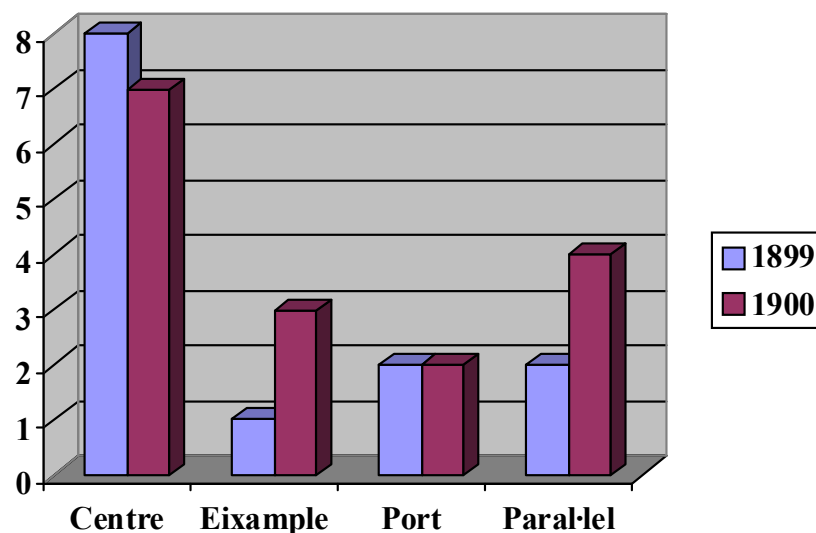
Qualsevol lloc semblava apropiat per a projectar cinema, ja que la instal·lació no requeria una gran inversió i, en canvi, els guanys eren importants i ràpids. No va ser aquest el cas de Gelabert, que va perdre una important quantitat de diners i va haver d'abandonar el restaurant Martin quan encara no feia un mes que s'hi havia establert. Al local on havia estat l'antic *Café Colón*, un dels primers que havia acollit projeccions cinematogràfiques a començament de 1897, es continuaven oferint pel·lícules esporàdicament, durant els mesos de primavera o estiu. Mentrestant, al Paral·lel només hi ha constància d'unes poques exhibicions al *Circo Español* i de l'existència d'una nova barraca destinada a cinema, encara que la proliferació de construccions provisionals que s'hi aixecaven ens fa sospitar que el nombre podria ser més gran. En qualsevol cas, sembla que durant 1899 i 1900 va disminuir una mica l'excitació dels primers anys i no es van obrir tantes sales, potser degut a la pèrdua de la novetat i al cansament del públic davant uns temes excessivament repetitius. Predominaven encara les estades de curta durada però, en canvi, alguns dels nous locals, com el situat a l'estudi del fotògraf Joan Martí o el pavelló anomenat *Clavé*, tenien una major vocació de permanència que els anteriors.

**PROJECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1900**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					general, 25 cts.
	Plaça de la Pau		Mariano Belio	fins 15 octubre		
	GRAN ÉXITO					
	PALACIO ENCANTADO					
	prop del Circo Español		Enric Farrús			
	GRAN CINEMATÒGRAFO DE LA UNIVERSIDAD			fins c. abril 1900		
	CINEMATÒGRAFO MARTÍ					
	ANTIC CAFÈ COLÓN			maig-juny?	teatre Gignol, mujer araña panorama	general, 15 cts. preferència, 25
<b>26</b>	<b>CINEMATÒGRAFO EKADSOGRAPHE</b> Pl. Catalunya			a partir de maig	fonògraf vistes fixes	general, 25 cts. preferència, 50
	RESTAURANT MARTIN		Fructuós Gelabert	juny	vistes panoràmiques	25 cts.
	TEATRE PRINCIPAL	"Cinematògrafo Beliograff"	Mariano i Manuel Belio Gracia	juny-octubre		
<b>27</b>	<b>CINEMATÒGRAFO DE LA GRAN VIA</b> (SALÓN LUMINOSO) Gran via, 311	Cinematògraf Lumière		juny-agost	fonògraf	general, 15 cts. pref. 2ª, 25 pref. 1ª, 50
<b>28</b>	<b>TEATRE CIRCO ESPAÑOL</b>	"Eperchickuoz et Beliograff Magchic"	Belio?	24- c. 30 juliol	sarsuela	
<b>29</b>	<b>CINEMATÒGRAFO CLAVÉ</b> Rbla. Catalunya			a partir de juliol	putxinel·lis vistes fixes prestidigitació, equilibristes...	general, 15 cts. preferència, 25
<b>30</b>	<b>"CINE BARÓ"</b> Paral·lel		Ernest Baró	c. octubre-mitjans 1901?	fonògraf	
<b>31</b>	<b>GRAN SALÓN FANTÁSTICO</b> (Diario Mercantil) Rbla. Centre, 32		Joaquim Partagás	5 desembre-1 febrer 1901	vistes fixes i dissolvents, "Papallone Lumineuse"...	cadira, 25 cts. butaca, 50 cts.

Amb l'ajuda del següent gràfic podem comprovar com els carrers més centrals continuaven sent els escollits per la majoria d'exhibidors, tot i que s'observa una lleugera tendència a la baixa; allà s'obrien els locals més luxosos, freqüentats per un públic de classe benestant. Els nombre de barracons instal·lats a l'Eixample experimenta entre 1899 i 1900 un augment considerable, mentre que els situats a prop de la zona portuària es mantenen. Aquests dos tipus d'instal·lacions s'adreçaven a sectors més amplis de la població, però a les proximitats del port -zona de molt més trànsit i porta d'entrada a la ciutat per via marítima- les autoritats eren cada vegada menys tolerants amb la presència de barraques d'espectacles itinerants. D'aquesta restricció es beneficiava especialment el carrer del Paral·lel, on anaven a parar moltes de les barraques que començaven a fer nosa a llocs més transitats, divulgant d'aquesta manera el cinematògraf entre les capes més baixes de la societat barcelonina. L'Eixample, en canvi, encara estava en construcció i no tenia la dimensió que adquirirà més endavant, moment a partir del qual els pavellons deixaran lloc a les primeres grans sales cinematogràfiques.

### EVOLUCIÓ DE L'EXHIBICIÓ CINEMATOGRAFICA PER ZONES ENTRE 1899 I 1900



#### 2.4.4.8. El fonògraf, un complement indispensable

Apart de les vistes fixes, el fonògraf, com anem veient, era l'acompanyant gairebé inevitable de les primeres projeccions i ben aviat es va començar a utilitzar per sonoritzar les imatges cinematogràfiques<sup>375</sup>. Habitualment, però, era una atracció independent o un complement per omplir el temps mort entre sessions, juntament amb els putxinel·lis o els espectacles de prestidigitació. L'invent d'Edison es podia escoltar l'any 1897 als cafès, als salons científics i recreatius per l'estil de l'*Universal Expres*, al passatge del Crèdit número 2, prop de l'aristocràtic carrer de Ferran i on també s'oferien vistes de diorama<sup>376</sup>, o fins i tot, en xocolateries del passeig de Gràcia, com la situada al número 12, en la qual es va exhibir un fonògraf “*con mucha variación de piezas, que es la maravilla del siglo XIX por lo claro y perfeccionado que hasta el día haya podido oírse sin necesidad de ponerse nada en el oído*”<sup>377</sup>. Molts d'aquests salons havien acollit abans altres atraccions i van servir posteriorment per realitzar projeccions cinematogràfiques. És el cas, per exemple, de la planta baixa del *Diario Mercantil*, on va instal·lar el seu primer cinematògraf el professor Partagás. Aquest local constava de diferents dependències: al fons hi havia una subhasta i, en la part que donava a la Rambla funcionava una mena de gabinet de curiositats on no devia resultar estranya la presència del cinema. Així ho explicava, uns quants anys després, Ramón Aliberch:

“*En la parte más cerca de la Rambla había las curiosidades que todas funcionaban mediante los consabidos diez céntimos. Allí se veían las vistas de paisajes, de ciudades exóticas y de escenas galantes y todos los entretenimientos inútiles que se encuentran ahora en los parques de atracciones. Entre este cúmulo de cosas inconexas y en este ambiente «mercantil» se oía por diez céntimos una pieza de fonógrafo*”<sup>378</sup>.

<sup>375</sup> Edison ja havia aplicat el so al seu kinetoscopi, amb l'anomenat *hinetophone*, que consistia en uns auriculars que permetien escoltar, a través del fonògraf, una peça de música sincronitzada amb les vistes. En començar 1898 la sala Napoleón anunciava l'aplicació del fonògraf al cinematògraf per primera vegada a Espanya: *El Diluvio*, 1 de gener de 1898 (edició del matí).

<sup>376</sup> *El Diluvio*, 14 de febrer de 1897 (edició del matí). En aquesta mateixa ubicació havia existit amb anterioritat, a finals de 1894 i començament de 1895, un panorama de petit format anomenat *Panorama Imperial*: Jordi Artigas, “La febre dels panorames a la Barcelona de la fi del segle XIX”, pàg. 121-139.

<sup>377</sup> *El Diluvio*, 14 de març de 1897 (edició del matí).

<sup>378</sup> Ramón Aliberch. *Un siglo de Barcelona*. Barcelona: Editorial Freixinet, 1944, pàg. 136.



El cinema va néixer en un context d'exaltació de la modernitat i de la tècnica i formava part d'una tradició d'espectacles òptics i d'il·lusionisme que, com la llanterna màgica, els panorames o els diorames, estaven molt arrelats a la vida quotidiana del segle XIX. La major part dels primers exhibidors provenien d'aquest món i van anar incorporant als seus programes demostracions de les darreres invencions tecnològiques, entre les quals es trobaven el fonògraf o els raigs X<sup>379</sup>. Aquests darrers s'exhibien l'any 1896, coincidint amb les festes de la Mercè, en un local de la Rambla del Centre, utilitzant recursos publicitaris molt similars als que molt poc després s'usaran per anunciar el cinema: "*RAYOS X ¡Última maravilla del siglo! Visión directa é instantánea de lo invisible. Se permite á los señores concurrentes exponer objetos que lleven encerrados en carteras, cajas de madera y de cartón. Visión del esqueleto, de la mano, del brazo, etcétera.- Rambla del Centro, 25.- De 10 á 1 y de 3 á 12 noche.- Entrada 1 peseta*"<sup>380</sup>. En aquest cas, els raigs X formaven part d'un conjunt que incloïa també panorames i fonògraf<sup>381</sup>.

Com demostra Charles Musser per al cas nord-americà, la incorporació de pel·lícules als programes dels exhibidors ambulants de llanterna o de fonògraf no va significar, en un principi, una ruptura radical amb les pràctiques anteriors, ja que el cinema compartirà amb els espectacles precedents els mateixos circuits d'exhibició, difusió, publicitat i venda<sup>382</sup>. En comparació amb altres invents tecnològics que van tenir un recorregut breu dins els circuits de conferències, el fonògraf va resultar un vehicle més adequat per a la diversió i, segons Musser, "*played a key transitional role as it bridged the gap between the telegraph (and telephone), media whose principal function was to facilitate practical communication, and moving pictures, which serve primarily an entertainment or artistic function*"<sup>383</sup>. Durant els seus primers anys el cinema va conviure amb totes aquestes atraccions basades en la tecnologia amb

<sup>379</sup> Lluïsa Suárez, "La fotografia de l'invisible. Els raigs X: ciència, màgia i espectacle a la Barcelona de finals del XIX". *Un art d'espectres: Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps* (actes del 7è Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2010, pàg. 219-227.

<sup>380</sup> *El Diluvio*, 24 de setembre de 1896 (edició del matí).

<sup>381</sup> *El Diluvio*, 25 de setembre de 1896 (edició del matí), "Gacetilla", pàg. 2.

<sup>382</sup> Charles Musser (en col·laboració amb Carol Nelson). *High-class Moving Pictures, Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*, pàg. 22-46.

<sup>383</sup> Charles Musser (en col·laboració amb Carol Nelson). *High-class Moving Pictures, Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*, pàg. 23.

absoluta normalitat. A Barcelona, encara l'any 1901 el *Palacio de la Ilusión*, un local inaugurat el 17 de febrer a la Gran Via de les Corts Catalanes, anunciava una sessió composta de “*Grandes atracciones.- Cinematógrafo.- Cámara oscura.- Rayos X.- Sala de proyecciones.- Anfítriste.- Estrella doble.- Kaleidoscopo o sala de la Ilusión, etc., etc. Entrada general, 1 peseta.- Entrada al Cinematógrafo, 25 céntimos.- Entrada de preferencia al Cinematógrafo, 50 céntimos*”<sup>384</sup>.

Les demostracions de nous descobriments científics i innovacions tècniques es presentaven sovint com a exhibicions informatives i educatives, i trobaven sempre un gran ressò a la premsa. El públic del segle XIX sentia una enorme fascinació per les invencions mecàniques que estaven fent possible el progrés de la indústria; sobretot la burgesia, la principal impulsora d'aquest procés d'industrialització i a la qual anaven adreçades aquestes presentacions públiques. Un exemple són les sessions que va oferir un tal M. Taburet en un local del passeig de Gràcia proper a la plaça de Catalunya l'octubre de 1897. Aquestes sessions consistien en projeccions radiogràfiques, fonògraf i llanterna i es presentaven com a conferències obertes a la participació dels professionals de la medicina, tal com destacaven les notícies publicitàries que s'inserien als diaris:

*“Al asistir ayer á una sesión de los Rayos X que M. Taburet da en esta capital, pudimos comprobar que estas conferencias llaman poderosamente la atención del elemento científico, ya que entre los concurrentes vimos al ilustre decano de la facultad de Medicina Dr. Giné y Partagás, quién hizo notables experiencias de radioscopia, y algunos distinguidos médicos de Barcelona”*<sup>385</sup>.

La presència de personalitats respectades del món de la medicina donava publicitat a l'esdeveniment, contribuïa a prestigiar-lo i a reforçar el seu caràcter instructiu. Això, juntament amb el preu de l'entrada (una pesseta), era una manera de seleccionar el públic que havia d'assistir a aquestes conferències, encara que en realitat, el més important era l'aspecte lúdic i, un cop passats els primers dies, s'anaven incorporant nous aparells que feien més atractiu l'espectacle:

<sup>384</sup> *El Diluvio*, 19 de febrer 1901 (edició del matí).

<sup>385</sup> *La Publicidad*, 22 d'octubre de 1897 (edició de la nit), pàg. 2.

*“Las sesiones de los Rayos X, que da Mr. Taburet, cuentan con un nuevo aliciente: proyecciones con una potente linterna eléctrica de las mejores radiografías obtenidas en el extranjero. No es, pues, de extrañar, que se vean tan concurridos los elegantes salones del paseo de Gracia, núm. 3”*<sup>386</sup>.

Seguint la tradició de les exhibicions de llanterna, les audicions de fonògraf també formaven part de les activitats culturals organitzades per agrupacions religioses, cercles elitistes com l'Ateneu Barcelonès o locals de la bohèmia artística com el bar-restaurant *Els Quatre Gats*. En aquest establiment, lloc de reunió d'artistes i intel·lectuals modernistes, es celebraven exposicions, es representaven assíduament funcions de putxinell·lis i es feien de tant en tant concerts i vetllades literàries. Entre totes aquestes activitats també tenien cabuda les demostracions de fonògraf, com la que va realitzar el 31 de juliol de 1899 l'òptic senyor Roselló<sup>387</sup>, o la projecció de fotografies de la guerra del Transvaal que va tenir lloc el 25 d'abril de 1900<sup>388</sup>. L'Ateneu Barcelonès, institució de gran prestigi cultural que aplegava els representants més destacats dels sectors intel·lectuals, polítics i professionals, programava, entre les conferències, els cursos i els concerts, exposicions de radiografies realitzades pels socis<sup>389</sup> o vetllades artístiques on es barrejaven la literatura, la música i la pintura amb projeccions de llanterna màgica, i en les quals participaven alguns dels artistes modernistes més rellevants:

*“Esta noche, a las nueve, D. Santiago Rusiñol leerá en el Ateneo Barcelonés algunos capítulos de su libro, próximo á publicarse, “Oracions”. El maestro Morera tocará la música que ilustra el libro. El Sr. Puiggener cantará una de las oraciones, y se exhibirán por medio del Megascopo los dibujos-ilustraciones de D. Miguel Utrillo”*<sup>390</sup>.

<sup>386</sup> *La Publicidad*, 25 d'octubre de 1897 (edició del matí), pàg. 3.

<sup>387</sup> *Diario de Barcelona*, 31 de juliol de 1899 (edició del matí), pàg. 8501. L'òptic E. Roselló, tenia una botiga de venda de fonògrafs a la Rambla dels Estudis, núm. 2, on es realitzaven també audicions.

<sup>388</sup> *Diario de Barcelona*, 20 d'abril de 1900 (edició del matí).

<sup>389</sup> *Diario de Barcelona*, 20 de maig de 1900, pàg. 6035 i 13 de juny de 1900 (edició de la tarda), pàg. 7064-7066.

<sup>390</sup> *Diario de Barcelona*, 10 de juliol de 1897 (edició del matí), pàg. 8151. El megascopi era un tipus de llanterna que permetia projectar la imatge augmentada d'un quadre, escultures de mida reduïda i altres petits objectes opacs. Laurent Mannoni. *Le grand art de la lumière et de l'ombre*, pàg. 129-130.

Un altre espai de la ciutat on es realitzaven amb freqüència actes similars era el *Salón Parés*, la sala d'exposicions més important de Barcelona, on mostraven les seves obres els artistes més reconeguts, i lloc de visita obligada de tot bon burgès barceloní. En aquest local sovint es celebraven concerts però també acollia altres activitats com la sessió que va tenir lloc la nit del 23 de juliol de 1900 i que consistia en “*proyecciones luminosas de clisés de veroscopo, tomados por D. Antonio Nadal*”, en la qual es podien apreciar fotografies que reproduïen “*el interior de las iglesias en Semana Santa con el monumento, la Plaza Real, Plaza del Duque de Medinaceli y Plaza de Palacio, tomadas á la luz de los focos eléctricos que en ellos hay, (...) efectos de luna, crepúsculos, celajes admirablemente interpretados, puntos de vista del Monasterio de Piedra y de los Pirineos (...)*”, indrets i efectes semblants als que podien interessar els pintors acadèmics que solien exposar en aquesta sala i, evidentment, al públic que la freqüentava<sup>391</sup>.

El cinema, en canvi, apart de les sessions que els fotògrafs Napoleón dedicaven a diverses institucions, no semblava formar part d'aquestes manifestacions artístiques organitzades per les elits culturals barcelonines. En aquest final de segle ja s'havia imposat clarament el seu vessant més espectacular, deixant enrere les seves primeres exhibicions com a invenció científica.

El fonògraf s'utilitzava també per amenitzar determinades funcions teatrals, com la que es va oferir, l'abril de 1899, al teatre *Eldorado* durant el benefici del primer actor còmic de la companyia de sarsuela que hi actuava, el popular Patricio León. El programa per aquell dia constava de quatre obres de *género chico*, entre les quals s'intercalava una sessió de fonògraf a càrrec del beneficiat, amb un aparell cedit per la *Sociedad Artístico-fonográfica*, propietària d'una sala d'audicions al carrer Pelai, i amb algunes gravacions realitzades per a l'ocasió, incloent “*varios trozos de música y un diálogo entre el aparato y el beneficiado*”<sup>392</sup>. Les audicions complien, en aquests casos, la mateixa funció d'entreteniment i de complement que tenien les projeccions de cinema per a moltes companyies teatrals. Paròdies d'aquesta mena

<sup>391</sup> *Diario de Barcelona*, 24 de juliol de 1900 (edició de la tarda), pàg. 8695-8696. El *veroscopi* era un aparell que servia per a obtenir i projectar diapositives estereoscòpiques.

<sup>392</sup> *Diario de Barcelona*, 25 d'abril de 1899 (edició de la tarda), pàg. 4818.

eren habituals en aquestes funcions extraordinàries amb les quals les companyies solien tancar les temporades. Hem citat abans el cas del *Monterograph* que va oferir Joaquín Montero al *Nuevo Retiro* a finals de 1898, però anteriorment, el 8 de juny de 1897, el mateix Patricio León havia presentat al teatre *Eldorado* una paròdia del cinematògraf amb el títol de *Cinematógrafo Leoniere*<sup>393</sup>.

No és estrany, doncs, que els pioners de la indústria del cinema fossin, en la seva majoria, persones relacionades amb el món de la fotografia o empresaris d'espectacles ambulants: estaven al dia de les darreres novetats tecnològiques, tenien els suficients coneixements tècnics i necessitaven introduir canvis constants per mantenir l'interès del públic i atraure nous clients. Molts exhibidors de fonògraf, que veien com aquest havia perdut la seva novetat i es convertia progressivament en un producte de consum domèstic, no van dubtar a incorporar pel·lícules als seus programes a la més mínima oportunitat, perquè així ho reclamava la continuïtat del seu negoci. A més, amb l'arribada del cinema, la vida del fonògraf com a espectacle públic es va allargar, ja que no es va trigar a utilitzar per a poder-hi afegir efectes sonors. Alguns dels personatges més importants de la primera indústria cinematogràfica pertanyien a aquests dos sectors. Els Lumière eren fabricants de material i aparells fotogràfics; Charles Pathé, fundador el 1896 de la important companyia Pathé Frères, va iniciar la seva fortuna com a venedor i exhibidor de fonògraf, introduint-se posteriorment al negoci cinematogràfic a través de la importació i comercialització de kinetoscòpis. León Gaumont, l'altre gran empresari de cinema francès, era venedor d'aparells fotogràfics fins que l'any 1896 aconseguí llençar al mercat la seva pròpia màquina, el *cronofotògraf* Gaumont<sup>394</sup>. A Anglaterra, Charles Urban també era exhibidor de fonògraf i de kinetoscòpi abans de dedicar-se al cinema com a productor i distribuïdor, mentre que tres dels més importants pioners anglesos, Cecil Hepworth, George Albert Smith i James A. Williamson eren fotògrafs i exhibidors de llanterna<sup>395</sup>. A Espanya ja hem vist com alguns dels primers operadors i empresaris de cinema eren fotògrafs o firaires dedicats a l'exhibició d'espectacles òptics i figures de cera.

---

<sup>393</sup> *La Publicidad*, 8 de juny de 1897 (edició del matí).

<sup>394</sup> Antonio Costa, "Méliès y el cine francés de los orígenes (1896-1908)", dins Jenaro Talens i Santos Zunzunegui (coord.). *Historia General del Cine*, vol. I. Madrid: Cátedra, 1998, pàg. 109-141.

<sup>395</sup> Noël Burch. *El tragaluz del infinito*, pàg. 106.

Si observem el plànol dels locals dedicats al cinema entre 1895 i 1900, veiem que gairebé tots es concentraven a les zones d'oci més consolidades, on amb anterioritat havien tingut lloc les primeres exhibicions de fonògraf i d'altres invencions modernes: Rambles, plaça de Catalunya i els voltants del passeig de Gràcia, el carrer més important de la Barcelona moderna i burgesa. En aquests darrers anys del segle XIX podríem dir que els exhibidors cinematogràfics cercaven llocs ben visibles, com teatres o cafès, i barris elegants per presentar el seu espectacle davant un públic de bona posició. Els espectadors més humils podien assistir a les barraques del Paral·lel o a les més properes al port, especialment a partir de 1898. Durant els primers moments d'incertesa davant les possibilitats del negoci, calia anar sobre segur i no aventurar-se massa fora de les zones més transitades.



CINEMES 1895-1900

**1895**

1. *Salón Edison*

**1896**

2. Teatre Principal
3. Teatre *Novedades*
4. Fotografia Napoleón

**1897**

5. *Café Colón*
6. *Salón de Ventas*
7. *Salón New London*
8. Palau de Belles Arts
9. Teatre Líric
10. Teatre *Eldorado*
11. *Cinematógrafo Lumière del Paralelo* (Bravo-Farrús?)
12. Teatre Romea

**1898**

13. *Alcázar Español*
14. Barraca a la plaça de la Pau (Estanislao Bravo?)
15. Barraca dels Belio a la plaça de la Pau
16. *Cinematógrafo Gran Éxito*
17. Teatre *Tívoli*
18. Teatre *Nuevo Retiro*
19. *Palacio Encantado*

**1899**

20. Gran Teatre del Liceu
21. Restaurant Martin
22. *Cinematógrafo Martí*
23. *Sociedad Cinemática Internacional*
24. Nou *Café Colón* (cinema anunciador)
25. *Gran Cinematógrafo de la Universidad*

**1900**

26. *Ekadsographe*
27. *Cinematógrafo de la Gran Vía* (*Salón Luminoso*)
28. Teatre *Circo Español*
29. *Cinematógrafo Clavé*
30. "Cine Baró"
31. *Gran Salón Fantástico* (*Diario Mercantil*)



A finals del XIX el cinema estava present a les festes majors de les antigues poblacions de Gràcia o Sants, recentment agregades a Barcelona, i a barriades populars com la de la Barceloneta<sup>396</sup> però també als petits pobles de la costa propers a Barcelona, com Sant Andreu de Llavaneres, on el mes de setembre de 1900 la important colònia d'estiuejants barcelonins va col·laborar en l'organització d'una festa per a celebrar el final de les obres de l'estació de ferrocarril amb la tradicional missa, la benedicció de l'edifici, globus aerostàtics, focs d'artifici i sessió de cinematògraf<sup>397</sup>. En aquest acte s'unien els tres elements característics de la modernitat que més han contribuït a transformar els comportaments i els modes de vida dels habitants dels països occidentals a partir del segle XIX: el transport, el turisme i el cinema. Tant el tren com el cinema escurçaven les distàncies físiques entre la ciutat i el camp; el primer obria horitzons i apropava els més rics als seus llocs d'estiueig, i el segon posava el món sencer a l'abast de tothom, indiferentment de la seva classe social i el seu lloc de residència. Però en començar el segle XX el cinema era encara un entreteniment urbà que, gràcies als exhibidors ambulants, no va trigar a arribar als pobles de tot Catalunya. Les classes acomodades, aquelles que passaven l'estiu lluny de Barcelona i durant la resta de l'any gaudien dels molts locals que existien a la ciutat, l'havien adoptat com un espectacle festiu i contribuïen també a la seva difusió.

Aquest primer període d'introducció i implantació de l'invent és el que hem analitzat més exhaustivament perquè és també el més desconegut. Restava encara molta feina d'investigació, impossible de contenir en aquesta tesi. El recorregut per l'evolució de l'exhibició cinematogràfica durant la primera dècada del segle XX serà, per tant, molt més breu. Són uns anys d'una gran abundància de locals, d'una major diversificació de l'oferta, que s'amplia per arribar a un major nombre d'espectadors, requisit imprescindible per poder crear i mantenir una estructura comercial estable. Comentar detalladament totes les sales, com hem procurat fer fins ara, proporcionaria a aquesta primera part de la tesi un volum desproporcionat. Per tant, intentarem donar

---

<sup>396</sup> Cinema a la festa major de Gràcia a *La Publicidad*, 9 d'agost de 1899 (edició de la nit), pàg. 3. Fructuós Gelabert va ser l'encarregat de les projeccions a la festa major de Sants: *La Publicidad*, 23 d'agost de 1899 (edició de la nit), pàg. 3. Festa major a la Barceloneta a *Diario de Barcelona*, 29 de setembre de 1900 (edició de la tarda), pàg. 11138.

<sup>397</sup> *Diario de Barcelona*, 31 d'agost de 1900 (edició del matí), pàg. 9989-9990.

una visió general, mostrant l'expansió del cinematògraf per diversos espais de la ciutat fins a la seva instal·lació definitiva dins les formes d'oci de la societat barcelonina al començament del segle XX. Com ja hem comentat, només ens deturarem especialment en aquelles aportacions que puguin resultar innovadores.

## 2.5. El cinema s'expandeix per la ciutat (1901-1910)

Quan va deixar de ser una novetat, bona part de la burgesia va perdre l'interès pel cinema, que es va anar integrant dins d'una altra mena d'espectacles, en els quals les pel·lícules alternaven amb diversions de moda com les varietats i la sarsuela, que tenien el seu públic entre les capes mitjanes i baixes de la població. Però les classes altes no van abandonar el cinema. El teatre Principal no va deixar d'oferir pel·lícules durant les temporades d'estiu, si bé és cert que reprenia la seva programació habitual un cop els seus potencials espectadors tornaven de l'estiueig. Els fotògrafs Napoleón seguien amb la política de prestigi iniciada pels Lumière, organitzant sessions especials per a associacions culturals, autoritats civils, militars i diplomàtiques o promovent especialment una sèrie de pel·lícules que, com les de temàtica vaticana el 1900, o les vistes protagonitzades per la reialesa europea, agradaven particularment al públic selecte que freqüentava el local des de la seva obertura<sup>398</sup>.

Locals com el *Gran Café de Novedades*, situat al número 4 del passeig de Gràcia, annex al teatre del mateix nom, també oferien projeccions cinematogràfiques: l'1 de febrer de 1901 l'il·lusionista Partagás es va traslladar al saló de billars d'aquest cafè amb un "*nuevo Cinematógrafo Lumière perfeccionado*"<sup>399</sup>, mentre que al saló del *Diario Mercantil* el substituïa un altre aparell que va romandre només uns dies. Coincidint amb aquesta nova aventura cinematogràfica del famós mag, el *Salón Mágico*, el seu antic local de la Rambla, canvia de nom i, possiblement, de propietari, ja que al nou *Salón Teatro Moderno* no torna a aparèixer el nom de Partagás qui, segons el que sabem fins al moment, a partir de 1902 es va recloure a la seva botiga

<sup>398</sup> Josetxo Cerdán, "La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona, 1897-1898". *Tras el sueño. Actas del Centenario*. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. *Cuadernos de la Academia*, núm. 2 (gener 1998), pàg. 49-61.

<sup>399</sup> *Diario de Barcelona*, 30 de gener de 1901 (edició del matí).

del carrer de la Princesa, afectat d'una greu malaltia als ulls<sup>400</sup>. A finals d'abril de 1901 Partagás posa a la venda el seu cinematògraf<sup>401</sup> i els darrers dies de maig comencen al mateix *Café de Novedades* les sessions d'un *animatògraf*.

### 2.5.1. El cinema a les escoles i associacions catòliques

L'ús recreatiu del cinematògraf s'anava imposant fins i tot entre el públic burgès que, en un primer moment, havia valorat el cinema per les seves possibilitats didàctiques. Els representants de l'Església catòlica, que tenien el monopoli de l'ensenyament, especialment entre les classes socials més altes, es van adonar ràpidament de la importància del cinema i de la seva incidència entre el jovent, i el van introduir a les escoles que regentaven. Un dels primers exemples d'utilització del cinema als centres docents el trobem l'any 1901, quan una escola catòlica situada al barri de la Bonanova, al terme municipal de Sant Gervasi de Cassoles -una de les zones residencials més elitistes de Barcelona-, programava vistes cinematogràfiques entre les activitats culturals proposades als seus alumnes durant el Carnestoltes:

*“Con el objeto de que los alumnos celebren el Carnaval, el jueves lardero y ayer tarde se dieron dos funciones dramáticas en el Colegio Comercial de Nuestra Señora de la Bonanova dirigido por los Hermanos de las Escuelas Cristianas. Hoy, á las nueve de la mañana, se dará otra de vistas cinematográficas y microscópicas y a las cuatro tarde se representarán varios sainetes, alguno de ellos lírico-dramático, y mañana en los patios de recreo de dicho establecimiento docente se celebrará un concurso de juegos”*<sup>402</sup>.

En aquest col·legi, un dels de més èxit entre les famílies burgeses barcelonines, el cinema semblava formar part d'una sessió científica, juntament amb les vistes microscòpiques, però estava integrat dins una sèrie d'actes on predominava l'aspecte festiu. En tots dos casos, l'interès devia residir més en el procediment tecnològic que en el contingut de les imatges. Malauradament, no sabem quines eren

<sup>400</sup> Jordi Artigas i Candela, “Joaquim Partagás: de l'agonia de la llanterna al naixement del cinematògraf”, pàg. 181-209.

<sup>401</sup> “Cinematógrafo completo, instalado, se vende ó traspasa en el mejor punto por retirarse su dueño. Razón: Princesa, 11, tienda de magia”. *Diario de Barcelona*, 29 d'abril de 1901 (edició de la tarda), pàg. 5356.

<sup>402</sup> *Diario de Barcelona*, 18 de febrer de 1901 (edició del matí), pàg. 2246.

les pel·lícules que s'exhibien, però hem de suposar que es triaven entre les mateixes que es podien veure a les sales comercials, degudament seleccionades per a no ofendre la moral cristiana. En anys successius es tornaran a repetir aquestes sessions, que tenien com a finalitat declarada “*apartar a los alumnos del Colegio de Nuestra Señora de la Bonanova de los vergonzosos espectáculos que durante el Carnaval se ven en nuestras calles*”<sup>403</sup>. Eren un més dels actes de desgreuge que es realitzaven a les esglésies i altres espais religiosos coincidint amb aquests dies d'excessos i atacs a la moral.

El clergat era conscient del poder de convocatòria que tenia el cinema entre els joves i l'inclouïa entre les seves activitats intentant no perdre el favor dels seus alumnes, igual que havien fet abans amb les projeccions de llanterna. Per tant, cal replantejar-se la idea generalitzada que a Espanya l'Església catòlica es va mostrar sempre contrària al cinema, mentre que a d'altres països europeus com Itàlia, Bèlgica o França la seva actitud fou més positiva i l'utilitzava amb finalitats pastorals i educatives<sup>404</sup>. A Barcelona, l'oposició frontal contra el cinema començarà més endavant, quan els estaments religiosos (recolzats per la majoria dels intel·lectuals burgesos) vegin que, definitivament, havien perdut la batalla i els era impossible competir amb l'entreteniment comercial, culpable, segons ells, de la relaxació dels costums i de la progressiva pèrdua de valors de la societat moderna. A partir de 1908 es multipliquen els articles contra el cinema publicats a la premsa barcelonina; aquest canvi d'actitud coincideix amb un moment d'expansió de l'espectacle cinematogràfic, el qual anava adquirint una major presència entre les activitats d'oci de les classes populars. Com molt bé apunta Manuel Palacio, “*en el nuevo marco social creado por la emergencia de la cultura de masas es donde debe encuadrarse la, en ocasiones, belicosa oposición que las clases más favorecidas y distintas instituciones sociales, como la iglesia mostraron al cinematógrafo*”<sup>405</sup>.

<sup>403</sup> *Diario de Barcelona*, 7 de febrer de 1902 (edició del matí), pàg. 1776-1777.

<sup>404</sup> Vegeu, per exemple, els diferents estudis que formen part de les actes del congrés de Domitor celebrat al Québec l'any 1991: Roland Cosandey, André Gaudreault i Tom Gunning (ed.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*. Sainte-Foy (Québec)/Lausanne: Les Presses de l'Université de Laval/Éditions Payot Lausanne, 1992.

<sup>405</sup> Manuel Palacio, “El público de los orígenes del cine”, dins Jenaro Talens i Santos Zunzunegui (coord.). *Historia General del Cine*, vol. I, pàg. 237.

Però l'any 1901 el cinema no era encara un espectacle de consum massiu i, per tant, no representava cap perill. D'altra banda, l'organització d'aquestes sessions només la podia afrontar l'ensenyament religiós destinat a la burgesia; l'escàs i deficitari sistema d'ensenyament públic espanyol no es podia permetre la despesa que devia suposar la compra o el lloguer d'aparells cinematogràfics. Encara que no eren únicament les escoles religioses les que oferien cinema als seus alumnes; aquest també formava part de les activitats lúdiques organitzades per les nombroses associacions catòliques que existien a Barcelona, com el Centro Moral de San Francisco de Paula, on el 25 de març de 1901, diada de l'Anunciació, tenia lloc una vetllada en la qual “*el Rdo. D. Francisco Viñas, Pbro., presentará variados é importantes tableaux fundants [sic], alternados con el cinematógrafo*”<sup>406</sup>. Es tractava d'una sessió combinada de cinema i projeccions de llanterna, consistents en “*variados é interesantes cuadros disolventes de España, Italia, Francia, Inglaterra, Egipto y Tierra Santa, fenómenos meteorológicos, etc.*”<sup>407</sup>. El cinema es va introduir molt aviat en aquests ambients acompanyant les habituals sessions de llanterna que aquesta mena d'associacions organitzaven amb una clara finalitat didàctica i en les quals les imatges servien, moltes vegades, per facilitar la tasca d'adoctrinament dels associats i dels alumnes de les escoles que subvencionaven. Tot i que amb molta menys intensitat i en època una mica més tardana, era una pràctica similar a la que portaven a terme als Estats Units molts exhibidors ambulants dels inicis del cinema, actuant en esglésies i altres locals propietat de grups parroquials protestants i organitzacions socials religioses, de la mateixa manera que anteriorment hi feien sessions de llanterna màgica o audicions de fonògraf, com una alternativa per a contrarestar l'amenaça que suposaven les formes de diversió comercial de caire popular<sup>408</sup>.

Precisament gràcies l'existència d'aquests circuits previs, la utilització del cinema per part de societats recreatives i centres escolars burgesos va ser molt primerenca, també a Barcelona. En aquest sentit resulta significatiu que, ja en començar l'any 1900, els fotògrafs Napoleón posaven a la venda una part de la seva

---

<sup>406</sup> *Diario de Barcelona*, 24 de març de 1901, pàg. 3748.

<sup>407</sup> *Diario de Barcelona*, 27 de març de 1901 (edició del matí), pàg. 3854.

<sup>408</sup> Charles Musser (en col·laboració amb Carol Nelson). *High-class Moving Pictures, Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*, pàg. 71-79.

maquinària, vistes i pel·lícules de segona mà que podien entrar a formar part perfectament del circuit de projeccions no comercials. Aquesta era, si més no, una de les utilitats que proposaven a l'anunci publicat a la premsa, el qual ens indica que no es tractava d'una pràctica gens excepcional i, d'altra banda, ens confirma que el programa de les sessions no variava gaire del que es veia a tot arreu:

*“OCASIÓN. Para Sociedades recreativas, Colegios, Teatros, etcétera, Cinematógrafo y fonógrafo (gran modelo Lyoret). Instalación completa para dar sesiones, películas magia, transformación, etcétera. Aparato para proyecciones fijas y gran colección de vistas para id. Se vende todo por menos de la mitad de su valor. Películas usadas, perforación Edison y Lumière. Rambla Santa Mónica, 15 y 17, Napoleón”<sup>409</sup>.*

Que els representants de l'Església catòlica barcelonina van rebre el cinema amb molt bona predisposició, conscients no només de les seves possibilitats doctrinals i educatives sinó també econòmiques, ens ho demostra el fet que fins i tot

dins el recinte de l'església en construcció de Santa Anna, a la plaça de Catalunya, entre desembre de 1900 i juny de 1901 es va instal·lar una barraca en la qual s'exhibia un panorama de Palestina que, a partir de l'abril fou complementat per un cinematògraf. La junta encarregada de la direcció de les obres de la nova església cedia un pati adjacent i rebia, a canvi, un percentatge dels ingressos per contribuir a la



Imatge núm. 43. Entrada al *Panorama de Tierra Santa* instal·lat al pati de l'església de Santa Anna. Fotografia de Frederic Bordas. Arxiu fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya.

construcció de l'edifici. La instal·lació -molt apropiada a l'indret on s'havia d'exhibir- consistia en *“la vista panorámica de Palestina y la reproducción de los*

<sup>409</sup> *Diario de Barcelona*, 9 de gener de 1900 (edició del matí), pàg. 349.

*Santos Lugares, en los que acontecieron los sublimes misterios de la Redención (...) El panorama consta de dos partes: la corpórea y la representada por medio de la ficción pictórica, con la particularidad de que se armonizan y ligan tan diestramente ambas, que no es posible adivinar donde acaba una y donde empieza otra (...) el visitante gana una altura que se supone á 900 metros del nivel del mar, y desde allí contempla á cielo abierto y á vista de pájaro la comarca de la Tierra Santa hasta su confín que cierra la cordillera de los montes de Sion. Jerusalem, Nazareth, Belen, Tiberiades y otros pueblos véense [sic] en la llanura (...) El panorama ha sido dirigido por el profesor italiano señor Surdi y en él han trabajado cuarenta artistas, escultores y pintores”<sup>410</sup>.*

Del cinematògraf no tenim una descripció tan detallada, però, de tota manera, no sembla que fossin els criteris artístics els que van decidir la seva instal·lació; com es tractava d'obtenir recursos per edificar l'església, segurament es feia necessari aportar alguna novetat que fes més atractiu l'espectacle per a una major quantitat de persones i obtenir així més ingressos, i el cinema era el més adient en aquest cas. Segons les ressenyes publicitàries, es tractava d'un “*cinematógrafo eléctrico perfeccionado*” que tenia la particularitat de “*proyectarse las películas por medio de un aparato auto-motor eléctrico. Esto evita en su mayor parte las oscilaciones que imprime á las películas la mano del hombre al mover el manubrio que las desarrolla, presentando por lo mismo una fijeza si no completa, ya que esto significa un perfeccionamiento á que no se ha llegado, mucho mayor que la que ordinariamente se obtiene por los medios hasta hoy empleados*”<sup>411</sup>. De les poques dades de què disposem podem deduir que les pel·lícules eren pràcticament les mateixes que s'exhibien a la resta de cinemes, acompanyades en algunes ocasions amb vistes fixes de Palestina, Suïssa i altres indrets pintorescos.

Els exemples citats són només una mostra més de l'estreta relació de l'espectacle cinematogràfic amb els sectors més privilegiats de la societat en començar el segle XX, una vinculació que no desapareixerà malgrat la progressiva popularització del cinema.

<sup>410</sup> *Diario de Barcelona*, 26 de desembre de 1900, pàg. 14913-14914.

<sup>411</sup> *Diario de Barcelona*, 30 d'abril de 1901 (edició del matí), pàg. 5366.

L'any 1901 tornà a augmentar considerablement el nombre de locals que oferien exhibicions cinematogràfiques. Segons un article publicat a *La Publicidad*, on es denunciava la desproporció existent entre els pocs llocs destinats a l'educació i els molts dedicats a la diversió, al setembre funcionaven a Barcelona vint-i-tres cinematògrafs, quantitat no massa llunyana dels que hem pogut inventariar a partir de la recerca arxivística i hemerogràfica<sup>412</sup>. Evidentment, es tracta d'una xifra relativa perquè només en devia fer referència a les sales més cèntriques i amb una certa voluntat de permanència, les quals eren, d'altra banda, les que més s'anunciaven a la premsa. Al costat dels estudis dels fotògrafs Napoleón i Martí, i dels pavellons més o menys estables que s'instal·laven als voltants del passeig de Gràcia, la plaça de Catalunya i al Paral·lel, els cafès i els teatres continuaven sent els llocs més sol·licitats per realitzar projeccions, especialment durant la temporada d'estiu. La proliferació de locals va anar acompanyada d'una gran diversitat d'aparells, sobretot en els casos d'exhibidors que feien estades curtes a teatres, cafès i salons. Així, per exemple, trobem un *Cinema-Bioscope* al *Café Colón* del passeig de Gràcia, un *Fonocromoscop* a l'antic *Café Colón* de la Rambla del Centre, i un *Mutoscope*

*Biograf eléctrico* al teatre Principal, on també es va poder veure un *Fonocinema-teatro* que va passar, posteriorment, al *Nuevo Retiro*. L'acumulació de projeccions i de noms estranys era tan significativa que fins i tot l'escriptor i dibuixant Apel·les Mestres li va dedicar una de les seves caricatures diàries a *La Publicidad*.



Imatge núm. 44. Caricatura d'Apel·les Mestres a *La Publicidad*, 25 de juliol de 1901 (edició de la nit), pàg. 1.

<sup>412</sup> Guillermo López, "Registro de Higiene. Cafès de Barcelona II", *La Publicidad*, 9 de setembre de 1901 (edició del matí), pàg. 1.



**PROYECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1901**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLÉON				<i>Biofono Teatro</i> "cinematògrafo que habla y canta en español, dirigido por Mr. Gourrech"	general, 25 cts.
	GRAN ÉXITO					
	PALACIO ENCANTADO (PALACIO DE LA ÓPTICA)			fins al desembre	27 abril: Cafè-Cinematògraf Concert i atraccions	general, 15 cts. preferència, 25
	prop del Circo Español (FARRUSINI)					
	CINEMATÓGRAFO MARTÍ					
	EKADSOGRAPHE (Des de maig, X)					
	CLAVÉ					
	GRAN SALÓN FANTÁSTICO ( <i>Diario Mercantil</i> )	26-1: Nuevo cinematògrafo		fins 1 febrer		
		"Cinematògrafo inglés"		c. 4-17 març		
	"CINE BARÓ"			fins mitjans any?		
<b>32</b>	<b>Ronda Sant Pau, 40-42</b>			gener-?		
<b>33</b>	<b>SALÓ DE BILLARS DEL CAFÉ DE NOVEDADES</b> Passeig Gràcia, 4	"Cinematògrafo Lumière perfeccionado"	Joaquim Partagás	febrer-abril	vistes dissolvents	general, 25 cts.
		<i>Animatograph</i>		maig-?	quadres dissolvents	25 cts.
<b>34</b>	<b>PALACIO DE LA ILUSIÓN</b> Corts Catalanes, 255			a partir de febrer	cambrà obscura, raigs X, <i>Anfitrisme</i> , Estrella doble, <i>Kaleidoscopo</i> o sala de la Ilusión, fonògraf, etc.	general, 1 pta. entrada al cinema: 25 cts. preferència, 50
<b>35</b>	<b>Església de Santa Anna, en construcció</b> Plaça Catalunya	"Cinematògrafo eléctrico perfeccionado"		abril-juny	panorama vistes fixes	30 cts.

	TEATRE NOVEDADES	<i>Fregoligraph</i>		maig	espectacle del transformista Leopoldo Frégoli	
	CAFÈ COLÓN Passeig de Gràcia	Cinema- Bioscope		c. maig		25 cts. preferència, 50
<b>36</b>	<b>CAFÉ FILIPINO</b> Hospital, 105			c. maig		
<b>37</b>	<b>CAFÉ LYONÉS</b> Paral·lel			juny-?		
	ANTIC CAFÈ COLÓN Rbla. Centre, 38	<i>Fonocromoscop</i>		juny-agost?	fonògraf	general, 30 cts. preferència, 50
	TEATRE PRINCIPAL	<i>Mutoscope Biograf eléctrico (vestíbul)</i>		juny-juliol	<i>Phonograph Home Edison (sala d'espera) Vistes fixes</i>	20 cts.
		<i>Fonocinema- teatro</i>	Pedro Graells y Alcobé	agost-octubre	fonògraf vistes fixes	50 cts.
<b>38</b>	<b>CINEMATÓGRAFO MODERNO</b> Carme, 84	Cinema parlat		juliol-?	<i>Mariposa de plata,</i> vistes fixes. Saló d'exposició, anuncis i atraccions	15 cts. preferència, 25 entrada lliure
<b>39</b>	<b>CINEMATÓGRAFO GAUMONT</b> P. de Gràcia /Bonavista (Gràcia)			c. juliol-?	pantomima	
	TEATRE NUEVO RETIRO	<i>Fonocinema- teatro</i>	Pedro Graells y Alcobé	novembre- desembre	<i>Don Juan Tenorio</i> després només cine	general, 50 cts. entrada i butaca 1,25

### 2.5.2. Nous locals burgesos

Durant els primers anys del segle es construïren sales cèntriques, elegants i ben condicionades, com el *Diorama Animat*, a la plaça del Bonsuccés, a finals de 1902, la *Sala Mercé*, a la Rambla dels Estudis, i el *Belio-Graff*, el 1904. Aquest darrer era propietat dels germans Mariano i Manuel Belio, i estava situat a la Rambla del Centre, al mateix número que havia ocupat el *Café Colón*, un indret on s'havien fet projeccions cinematogràfiques, de manera esporàdica, des de 1897. L'any 1906 Mariano Belio va obrir un segon *Belio-Graff* al número 3 del passeig de Gràcia, a la planta baixa de l'edifici on es trobava el taller del fotògraf Antoni Esplugas.

El *Diorama Animat*, inaugurat el 27 de setembre de 1902, amb motiu de les festes de la Mercè, consistia en l'exhibició de “*cuadros corpóreos perspectivos*”, originals del prestigiós pintor escenògraf Salvador Alarma, director artístic



Imatge núm. 45. Anunci del cinema *Belio-Graff* a la revista *Bohemios*, any I, núm. 1 (8 de maig de 1910)

de l'espectacle i autor també del disseny de la façana i de la decoració del local<sup>413</sup>. En un moment en què es començava a vincular el cinema amb la sarsuela i les *varietés*, la premsa el va rebre com un espectacle més digne, que “*s'imposa á tots els morrongos y á todas las xavacanerías mes ó menos cinematográficas*”<sup>414</sup>, destinat “*no á darnos una impresión materialmente realista y antipática, como la del cinematógrafo, sino una impresión de lo real en el arte*”, tot i que els quadres representaven temes molt similars als que es mostraven als cinemes: “*la marcha de los boers á través de las montañas de su país natal (...), el naufragio á la entrada de un puerto, el buque en el fondo del mar visitado por los buzos y el desfile de la cuadrilla en las Arenas de Barcelona*”<sup>415</sup>. Però, malgrat els propòsits artístics de l'empresa i la bona rebuda per part de la crítica, els responsables de la sala no van

<sup>413</sup> *El Diluvio*, 23 de setembre de 1902 (edició del matí), pàg. 13.

<sup>414</sup> *La Esquilla de la Torratxa*, núm. 1249 (12 de desembre de 1902), pàg. 805.

<sup>415</sup> *El Diluvio*, 24 de setembre de 1902 (edició del matí), pàg. 9.

trigar a incorporar el cinematògraf, pels volts de Nadal, evidentment, amb la intenció d'obtenir un major benefici econòmic, ja que la majoria del públic preferia el modern cinematògraf als antics diorames. A partir d'aquest moment el to dels comentaris periodístics canvia encara que, possiblement, el que feien era reproduir, més o menys al peu de la lletra, les notes de premsa facilitades per l'empresa:

*“Las reformas que s’hi han fet y l’haverse aumentat els atractius del Diorama animat ab sessions de un Cinematógrafo, que s’anuncia, y ab rahó, com el més perfeccionat d’Espanya, han despertat l’afició del públich que acut ara més que may al hermós local de la Plassa del Bonsuccés, número 3, encomiant á una l’enginy y’l bon gust dels dos notables pintors barcelonins, Srs. Moragas y Alarma.*

*“Al arma al arma fills del poble  
aneuho á veure qu’es bonich!”<sup>416</sup>.*

El responsable de la part cinematogràfica de l'empresa Diorama entre 1903 i 1910 fou Fructuós Gelabert, a qui ja havíem trobat fent projeccions a la festa major del barri de Sants l'estiu de 1899 i al restaurant Martin de la Rambla el juny de 1900. Gelabert s'encarregava també de la filmació i el revelat de pel·lícules i de la instal·lació de cinemes a tot Catalunya. A finals de 1903, el cinema passà a ser l'activitat principal del local i el negoci es va ampliar ràpidament a la distribució i, posteriorment (a partir de 1906, amb el nom de Films Barcelona), a la producció de pel·lícules<sup>417</sup>.

Als baixos de l'Acadèmia de Ciències, a la Rambla dels Estudis -al mateix lloc on havia estat el cinematògraf del fotògraf Joan Martí entre 1899 i 1902-, s'inaugurà a finals de 1906 el teatre *Poliorama*, amb un programa que incloïa “*la obra de espectáculo Periquito el leñador, ilustrada con decoraciones de Moragas y Alarma.- Magníficas proyecciones cinematográficas é intermedios y números musicales ejecutados por un escogido quinteto*”<sup>418</sup>. El dia de Nadal de 1908 obrí les

<sup>416</sup> N.N.N. [pseudònim d'Antoni López], “Teatres”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1257 (6 de febrer de 1903), pàg. 88.

<sup>417</sup> Palmira González López. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, pàg. 66-72.

<sup>418</sup> *El Diluvio*, 9 de desembre de 1906 (edició del matí).

seves portes el *Gran Salón Doré* de la Rambla, a tocar de la plaça de Catalunya, “*el más amplio, más hermoso y más regio de España*”, segons deia la publicitat<sup>419</sup>.



Imatge núm. 46. Anunci del *Gran Cine Doré* a la revista *Bohemios*, any I, núm. 1 (8 maig de 1910)

L'any 1909 es va inaugurar a la Gran Via de les Corts Catalanes el *Metropolitan Cinemaway*, una sala que, a la manera dels *Hale's Tours* nord-americans, simulava un vagó de tren, a l'interior del qual es projectaven pel·lícules filmades

des d'un tramvia o un tren en marxa. Per reproduir amb més realisme la il·lusió del viatge, la projecció es combinava amb efectes sonors i amb el moviment del vagó<sup>420</sup>. Finalment, l'any 1910 obrí el *Cine Kursaal* al número 55 de la Rambla de Catalunya. La majoria d'aquestes sales foren concebudes expressament per a projectar cinema, tot i que en la major part dels casos aquest anava acompanyat de números de *variétés* i atraccions. També es podia assistir a projeccions cinematogràfiques en alguns cafès concert com *La Gran Peña*, l'*Alcázar Español* o l'*Edén Concert*.

<sup>419</sup> *El Diluvio*, 1 d'octubre de 1910 (edició del matí).

<sup>420</sup> Segons Tom Gunning, es tracta d'un espectacle profundament relacionat amb les experiències de viatge virtual que proposaven molts aparells precinematogràfics i que es mostraven, per exemple, als espais finals de les exposicions universals: “L'image du monde: cinéma et culture visuelle à l'Exposition internationale de Saint Louis (1904)”, dins Claire Dupré la Tour, André Gaudreault i Roberta Pearson (dir.). *Le cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of de Century*. Québec/Lausanne: Nota bene/Payot, 1999, pàg. 51-62.

### 2.5.2.1. La Sala Mercè i els *Espectacles Audicions Graner* al teatre Principal

Entre tots aquests cinemes adreçats a un públic burgès, destaca especialment l'experiència empresa pel pintor Lluís Graner a la *Sala Mercè*. Aquest petit local, construït el 1904 al número 4 de la Rambla dels Estudis sota la direcció de l'arquitecte Antoni Gaudí, va acollir uns espectacles que barrejaven escenificacions teatrals acompanyades de música -les anomenades *visions musicals*- amb projeccions de documentals d'actualitat i pel·lícules còmiques parlades per actors situats darrera la pantalla. En aquestes representacions, clarament adreçades a un públic culte de procedència burgesa, participaven escriptors, músics i escenògrafs modernistes com Adrià Gual o Enric Morera. Combinant el cinema amb formes artístiques ancestrals i respectables, Graner pretenia apropar-lo a un sector de la intel·lectualitat catalana que encara el rebutjava. Però la part cinematogràfica de la *Sala Mercè* sempre va ser considerada un complement de les visions musicals, la principal atracció del local fins que van ser prohibides l'octubre de 1907 per ordre governativa, ja que l'indret no reunia les condicions de seguretat necessàries per a fer representacions teatrals. Quan el 14 d'octubre de 1905 Graner inaugurà els *Espectacles Audicions Graner* al teatre Principal, la *Sala Mercè* passà a un segon pla, reservant els muntatges teatrals més ambiciosos per a l'escenari del vell edifici de la Rambla. Graner va prosseguir al Principal l'activitat que havia iniciat a la *Sala Mercè*, encara que reduint el paper atorgat al cinema<sup>421</sup>. Aquest es concentrava majoritàriament a l'època estival, quan s'acabava la temporada còmica.

El propòsit de Lluís Graner en llogar per cinc anys el teatre de la Rambla per a donar funcions de "*cuadros plásticos, visiones musicales, cinematógrafo, conciertos orquestales y vocales y todos los demás espectáculos artísticos de drama, comedia, ópera, zarzuela, etc*" era, segons les seves pròpies paraules, "*contribuir con todas mis fuerzas á la regeneración del arte del país, al florecimiento de nuestra música, al cultivo de la lengua materna, á hacer del teatro una escuela de gusto y de buenas*

<sup>421</sup> Joan M. Minguet, "La Sala Mercè de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?", *D'Art*, revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, núm. 14 (1988), pàg. 99-117. Del mateix autor, "La Sala Mercè, el primer cinematógrafo de la burgesia barcelonesa", *Tras el sueño. Actas del Centenario*, pàg. 63-71.

*costumbres*”<sup>422</sup>. Per aquesta raó anunciava als responsables de la gestió del local, la seva intenció de col·locar, “*como complemento de la ornamentación de su fachada (...) una bandera catalana en la parte superior de la misma. Al obrar así no entiendo de ninguna manera dar el menor asomo de carácter político a mi empresa que es puramente artística y educativa*”<sup>423</sup>.



Imatge núm. 47. Enric Morera, Lluís Graner i Adrià Gual, “la gent del Principal”, segons el caricaturista Llopart. *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1396 (6 d’octubre de 1905)

Malgrat les bones intencions, el negoci no funcionava massa bé i, en acabar la primera temporada, demanava als propietaris una rebaixa en el preu del lloguer al·legant que havia hagut de fer un gran esforç econòmic “*para dar al Teatro una vida que hacía muchísimo tiempo que no tenía*”, la qual cosa li havia suposat “*una pérdida que no baja de cincuenta mil pesetas*”<sup>424</sup>. Graner havia de pagar el 12% de la

<sup>422</sup> Escrit de Lluís Graner, signat el 31 de juliol de 1905, sol·licitant poder participar en el concurs obert per a arrendar el teatre Principal. Arxiu Històric de l’Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

<sup>423</sup> Carta adreçada el 12 d’octubre de 1905 a la Junta de l’Hospital de la Santa Creu. Arxiu Històric de l’Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

<sup>424</sup> Sol·licitud realitzada el 18 de juliol de 1906. Arxiu Històric de l’Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

recaptació de totes les funcions realitzades durant la temporada còmica (d'octubre a maig, amb una quantitat mínima que no podia ser inferior a 20.000 pessetes) i el 15% de les quantitats recaptades fora de temporada. Les seves lamentacions i la petició de pagar només el 10% de tots els ingressos de taquilla no sembla que entendrissin els responsables de l'Hospital, els quals només van accedir a rebaixar l'arrendament del 15 al 12% durant l'estiu, quan només es feien sessions de cinematògraf. El mes d'octubre de 1907, abans de començar la tercera temporada, Graner tornava a fer la mateixa sol·licitud, exposant altra vegada tots els beneficis que la seva empresa havia suposat per al teatre Principal i per a la ciutat, així com la ruïna econòmica que aquest esforç li ocasionava:

*“(...) Conocido es de todos y era de dominio público el estado de postración y abandono en que se encontraba el Teatro Principal, al hacerme cargo del mismo y la aversión que tenía la parte selecta del público de concurrir a él, tanto por la pobreza de los espectáculos que en él se daban, como también por haber perdido algo por no considerarse como centro de población, ya que está distante del ensanche de esta Ciudad donde vive el mayor vecindario que asiste á los teatros, y además por faltar á dicho Teatro atractivo dada la transformación que ha sufrido esta Capital por todos conceptos.*

*Para realzarlo y colocarlo á la altura que hoy tiene bajo todos conceptos he tenido que realizar importantes mejoras en todos los ramos y si bien ha conseguido el infrascrito su objetivo, proclamándose así de un modo unánime y el público en general, no siendo tampoco desconocido por esta Iltre. Junta, ya que se ha reconocido que los espectáculos y representaciones dadas en dicho Teatro, eran las más espléndidas [sic] y bien presentadas que se podía y sobre todo por la obra de cultura y saneamiento moral que he llevado á cabo desde el Teatro, todo ha sido debido á los grandes esfuerzos y sacrificios de toda clase que se ha impuesto el recurrente, aparte de los cuantiosos gastos que se han tenido de realizar para ello.*

*Si moral y artísticamente se ha obtenido un verdadero éxito y de ello está satisfecho el suscrito, ha contribuido también en que esta Iltre. Administración y por tanto el Hospital de la Santa Cruz dado el ingreso de cantidades no esperadas que por concepto de arrendamiento ha cobrado, en cambio económicamente para el recurrente ha sido una verdadera desgracia y de resultado absolutamente negativo, pues a pesar de los muchos ingresos obtenidos, no acostumbrados en este Teatro desde hace muchos años y que han producido por el concepto que hasta hoy ha pagado de recaudación la respetable suma de sesenta mil pesetas en las dos temporadas pasadas, los ha saldado el infrascrito con más de*



*ciento cincuenta mil pesetas de pérdida real y efectiva, a consecuencia de los desembolsos que para dar esplendor a los espectáculos continuamente he tenido que efectuar (...)*<sup>425</sup>.

Els administradors li van proposar que continués pagant el 12% fins arribar a les 20.000 pessetes, l'import mínim que havia de percebre l'Hospital, i que a partir d'aquella quantitat, pagués només el 6% tant de les sessions de cinema com de les representacions teatrals. Evidentment, aquest tracte no va solucionar els problemes econòmics de Graner qui, en finalitzar l'arrendament el mes de maig de 1910, tenia un dèficit de 4.000 pessetes per a cobrir les 20.000 estipulades per temporada i admetia que es trobava “*en una situación desgraciadamente bastante apurada*”, per la qual cosa demanava no haver de pagar aquest deute i recuperar la fiança que havia dipositat com a garantia, “*teniendo en consideración los grandes sacrificios que todo Barcelona pudo apreciar que hice [sic] al empezar mi campaña en dicho Teatro en bien de Barcelona y de este Santo Hospital, sacrificios que me han costado mi fortuna y la de mis hijos*”<sup>426</sup>.

L'11 de juliol de 1910 els representants de Lluís Graner oferien al teatre Principal la possibilitat de comprar per 30.000 pessetes (molt per sota del seu valor real) les decoracions que aquest havia fet construir als millors escenògrafs del país per a les representacions dels *Espectacles i Audicions Graner*, per tal de poder pagar els descoberts, ja que al·legaven falta de fons. Entre els diversos objectes ressenyats a l'inventari, s'inclouïa la instal·lació cinematogràfica, composta de “*Cinematògraf, marc d'embocadura, cortina mantón, tela del cinematògraf (...), barraca del cinematògraf*”, a més de “*16 rollos capselera Sala-Mercè*” i “*1 llanterna sense arc*”<sup>427</sup>. Un cop fetes les valoracions i descomptats tots els deutes, Graner rebia 9.080,79 pessetes dels administradors del teatre Principal, el qual adquiria així tots els decorats i la resta d'objectes a perpetuïtat<sup>428</sup>.

<sup>425</sup> Sol·licitud realitzada l'1 d'octubre de 1907. Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

<sup>426</sup> Instància presentada el 9 de juny de 1910. Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

<sup>427</sup> Instància presentada l'11 de juliol de 1910 per l'advocat Pedro de A. Puig y Subirana i pel fabricant Francisco de P. Figueras y Sagués, com a representants i apoderats de Lluís Graner. L'inventari de les decoracions i altres béns s'adjuntava a la instància. Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

<sup>428</sup> Escriptura privada de 31 de desembre de 1910. Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

Així acabava l'aventura de Lluís Graner com a empresari teatral, el qual va decidir reprendre la seva activitat com a pintor, abandonar Barcelona i marxar als Estats Units. Amb ell col·laboraren alguns dels més destacats artistes del moment, però la seva iniciativa destinada a regenerar l'art català des de la *Sala Mercè* i el teatre Principal no havia trobat el recolzament del públic ni de la major part de la crítica. La premsa catalanista més conservadora era pràcticament l'única que li feia costat des del primer moment:

*“Aquests dies s’ha inaugurat a la Rambla dels Estudis, un espectacle nou, dirigit per l’eminent pintor en Lluís Graner y consistent en visions acompanyades de música y cant, projeccions parlades y cinematògraf. Tot plegat resulta una cosa ben interessant y nova, especialment per lo que’s refereix a películes parlades, que ho son per distingits actors y produhexen molt bon efecte. Les visions, acompanyades ab excelent música d’en Grant, escrita sobre una inspirada composició poètica d’en Manel Folch y Torres, qu’es cantada per un chor d’infants, son també interessants, si be son susceptibles de perfeccionament. Pot dirse, en conjunt, que la “Sala Mercè” ofereix un dels espectacles més variats dintre’l seu genre”*<sup>429</sup>.

La premsa republicana, en canvi, criticava sovint el caràcter profundament religiós de tots els espectacles que s’oferien als dos locals. Federico Urrecha, des d’*El Diluvio*, no desaprovava cap oportunitat d’atacar el declarat catalanisme del seu propietari ni les seves bones relacions amb l’Església. *“Estábamos allí la crema del catolicismo barcelonés, muchas y distinguidas damas apostólico-romanas y cosa de una docena de reverendísimos sacerdotes”*, escrivia amb ironia a la seva crònica de la inauguració de la Sala Mercè<sup>430</sup>. Però també des de les planes de revistes catalanistes, representatives del Modernisme, com *Joventut*, es lamentava el to excessivament ingenu i passat de moda de les representacions dels Espectacles i Audicions Graner, molt allunyat dels gustos del públic, fins i tot del públic del teatre Principal. El crític teatral de *Joventut*, Emili Tintorer, insistia una vegada i una altra, des del mateix moment de la inauguració, que aquesta empresa estava condemnada al fracàs:

<sup>429</sup> M. y G. (Josep Morató y Grau?), *La Il·lustració Catalana*, núm. 76 (13 de novembre de 1904), pàg. 767.

<sup>430</sup> Federico Urrecha, “Cròniques menudas”, *El Diluvio*, 4 de novembre de 1904 (edició del matí), pàg. 16-17.

“Perque es molt trist y en fa esvanir moltes d’esperances això qu’està passant al Principal. Un home’s presenta qu’es artista de consciencia y bona fe. Aquest home té diners y vol exposarlos fent art. ¿Volèu res més lloable? ¿No sembla’l primer pas pera la regeneració y enaltiment de l’art dramàtic català? Donchs res d’això. ¿Y sabèu per què? Perque aquest home, en Graner, es un home moral. Un home moral! Posem nos a geure, quina sòn! Un home moral sols admet coses antigues, coses ja consagrades, o coses modernes que sien fetes a tall de les antigues, puig la similitut les consagra també. Y després, molta imaginació, molta fantasia, y poca veritat; xistos o bromes de capellà, es a dir, bromes tontes (...), quèntos pera quitxalla, molts versos buyts, moltes paraules boniques, molt espetech de colors y molts somnis bells, molta ingenuitat, molta candidesa...”<sup>431</sup>.

A Graner el va substituir al capdavant del Principal Ramon Franqueza, qui havia estat durant molts anys administrador del Romea. Els republicans anticlericals de *La Esquella de la Torratxa*, defensors d’un teatre català menys elitista (precisament aquell que tenia el seu feu més tradicional al Romea), van rebre la supressió dels *Espectacles Audicions Graner* amb alegria, per qüestions ideològiques però també estètiques:

“Pel vell balcó del Principal ha sonat l’hora de la justícia (...) li ha sigut possible al vell balcó desprendre’s dels abominables penjolls que tan poc s’avenien ab la rigidesa de la fatxada. Y un cop fòra les guirlandes de suro pintat, han recobrat els austers balustres tota la



Imatge núm. 48. Emblema dels *Espectacles Audicions Graner*

serietat a que, per l’etat y l’historia, tenen indiscutible dret (...) ab els ramatges del balcó caurà la bambolina que rematava la boca de l’escenari, que en les nits d’hivern vèiem brandar, empesa per les corrents d’aire, y que ostentava en son centre aquella cara vella, resseca, trista y estirada que la passada empresa adoptà com a blasó, y que ab tanta justesa reflexava els seus ideals artístics. Ab el rètol del balcó y la movedissa bambolina, es tot un teatre, que desapareix. El teatre insípid y poca-solta, insensible als vents de renovació,

<sup>431</sup> Emili Tintorer, “Teatres”, *Juventut*, núm. 298 (26 d’octubre de 1905), pàg. 689-690.

*refractari a la sana alegria (...) Se diu que'l vell teatre de la Santa Creu ha acabat, per ara, de servir de refugi a la beneiteria sagristanesca. Que per molts anys, responem nosaltres*"<sup>432</sup>.

Tot i que les crítiques només parlen gairebé sempre de les representacions teatrals, la presència del cinema era constant durant l'estiu i va anar augmentant amb els anys, fins al punt que, en començar la temporada dramàtica de 1914-1915 Franqueza, davant la greu crisi econòmica com a conseqüència de la guerra europea i, sobretot, per la competència de "*espectáculos sui generis*" que no es podien oferir al Principal (potser una al·lusió als locals del Paral·lel, els quals vivien en aquella època un moment d'esplendor), demanava als administradors "*me autorizen [sic] para trabajar con espectáculo cinematográfico durante el tiempo que me sea estrictamente necesario*"<sup>433</sup>. En començar la segona dècada del segle XX, el cinema era ja l'espectacle més popular i la manera més ràpida i efectiva de solucionar els problemes econòmics de moltes empreses teatrals. El creixement de la ciutat, el trasllat de les classes benestants a l'Eixample i l'obertura de nous teatres en aquesta zona a finals del XIX havien contribuït a allunyar els espectadors del vell teatre Principal, però encara van influir més els canvis experimentats en el gust del públic gràcies a l'èxit del *género chico*, les varietats i, sobretot, el cinema.

Als següents quadres figuren els locals que van acollir projeccions cinematogràfiques (comercials i públiques) a Barcelona entre 1902 i 1910 segons el que hem pogut investigar fins al moment. S'observa un augment considerable a partir sobretot de 1906, juntament amb un predomini creixent de les *varietés* com acompanyant del cinema, gairebé exclusiu en acabar la dècada. Destaca també, respecte els anys anteriors, una disminució progressiva de les referències als aparells utilitzats, amb l'assumpció generalitzada del nom de cinematògraf.

<sup>432</sup> BOY [Santiago Boy?], "Crònica. De l'evolució de la nostra dramàtica", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1654 (9 de setembre de 1910), pàg. 562-563.

<sup>433</sup> Sol·licitud realitzada el 29 d'octubre de 1914. Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau. Sèrie documental: Teatre Principal de la Santa Creu, carpeta 2.4.7.

**PROJECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1902**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLÉON					
	GRAN ÉXITO					
	FARRUSINI					
	MARTÍ			fins al juliol		
	EKADSOGRAPHE (X)			fins al març	fonògraf	
	CLAVÉ					
	Ronda Sant Pau					
	SALÓ DE BILLARS DEL CAFÉ DE NOVEDADES	<i>Animatograph</i>		fins al juny		25 cts. Entrada i butaca, 1 pta. Al 2º pis, 30 cts.
	PALACIO DE LA ILUSIÓN				atraccions (fonògraf, prestidigitació, cant i ball)	entrada única a tots els espectacles 50 cts.
	CINEMATÓGRAFO GAUMONT P. de Gràcia /Bonavista				atraccions	15 cts.
<b>40</b>	<b>PLAÇA DE TOROS LAS ARENAS</b>			juny (revetilles de Sant Joan i Sant Pere)	ball, sardanes, fonògraf, focs artificials	
<b>41</b>	<b>FRONTÓ CONDAL</b> Rosselló 229			juny (revetlla de Sant Joan)	ball, fonògraf i focs artificials	
<b>42</b>	<b>GRAN CINEMATÓGRAFO COLÓN</b> Rbla. Santa Mònica, 12, baixos			setembre (festes de la Mercè)	<i>Serpentina Galatea</i>	general, 20 cts.
<b>43</b>	<b>DIORAMA ANIMADO</b> C/ Bonsuccés, 3			a partir de desembre (inauguració del local al setembre)	diorama	general, 50 cts. preferència, 75
<b>44</b>	<b>SALÓN IDEAL</b> Aribau 9 i 11	aparell i pel·lícules nord-americanes		a partir de desembre		25 cts.

**PROJECCIONS CINEMATOGràFIQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1903**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					
	GRAN ÉXITO					
	FARRUSINI					
	PALACIO DE LA ILUSIÓ				atraccions, vistes fixes, pantomima	15 cts. 30 cts.
	CLAVÉ					
	CINE C / Bonavista					
	DIORAMA ANIMADO				a partir d'octubre, només cinema	25 cts. 50 cts. 15 cts. 25 cts.
	SALÓN IDEAL			fins l'abril		
<b>45</b>	<b>EXPOSICIÓ INDUSTRIAL I COMERCIAL</b> Rbla. Catalunya, 4			març-juny		
<b>46</b>	<b>GRAN CINEMATÓGRAFO PARISIÉN</b> Passeig S. Joan, 199			abril-?		
<b>47</b>	<b>PALACIO DE LAS ARENAS</b> C/ Cortes, 2			a partir de maig		
	TEATRE PRINCIPAL	<i>Metemcrómofo</i> (agost)	Srs. Llovet i Cortés	juny-setembre	ventrilòquia, màgia i vistes fixes	25 cts. 50 cts.
<b>48</b>	<b>LA MARAVILLA</b> Paral·lel, 138		Srs. Martorell, Vicetti i Joan Fuster	a partir de maig	pantomima i <i>varietés</i>	10 cts.
<b>49</b>	<b>PABELLÓN SORIANO</b> Paral·lel, 163-167	<i>Walkgraf</i>	Ricardo, Manuel i Enrique Soriano Sánchez	a partir de maig?	pantomima	10 cts. 20 cts.
<b>50</b>	<b>MARCET</b> Plaça Tetuán, 15			a partir d'octubre	sarsuela	15 cts. 25 cts.
	TEATRE NOVEDADES	<i>Fotoveramóvil Watry</i>	Cesare Watry	agost	circ i il·lusionisme	
		<i>Fregoligraph</i>	Leopoldo Frégoli	novembre		
		<i>Fonocinema-Teatro</i> (jardins)	Pedro Graells y Alcobé?	desembre		25 cts. 50 cts.
<b>51</b>	<b>PROYECCIORAMA</b> Plaça Catalunya			a partir de novembre	panorama	50 cts.
<b>52</b>	<b>PARÍS</b> Rbla. Centre, 5			a partir de desembre		25 cts. 50 cts.

**PROYECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1904**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					
	GRAN ÉXITO			fins l'octubre?		
	FARRÚSINI			fins l'octubre		
	PALACIO DE LA ILUSIÓN					
	CLAVÉ					
	DIORAMA					
	TEATRE PRINCIPAL	<i>Metemcrómofo</i>		juny-setembre	atraccions	25 cts. 50 cts.
	LA MARAVILLA					
	CINEMATÓGRAFO PLAÇA TETUÁN	<i>Misotroph</i> (abril)			vistes fixes, putxinel·lis, etc.	
	PROYECCIORAMA					25 cts.
	PARÍS					
	PALACIO DE LAS ARENAS					
<b>53</b>	<b>BELIO-GRAFF</b> Rbla. Centre, 36-38		Mariano i Manuel Belio Gracia	a partir d'abril	<i>Orchestrion eléctrico</i>	25 cts. 50 cts
<b>54</b>	<b>AUTÓMATAS NARBON</b> Rbla. Catalunya, 19			a partir de juny	autòmats	25 cts. 50 cts.
<b>55</b>	<b>PALACIO DEL SOL</b> Ronda Sant Antoni			juny-?	varietats	
<b>56</b>	<b>CINEMATÓGRAFO FIN DE SIGLO</b> Vila y Vilá- Paral·lel			?		
	<b>PABELLÓN SORIANO</b> Paral·lel, 163-167					
<b>57</b>	<b>Passeig Sant Joan</b> (Cinematògraf públic)			setembre (dins el programa de la Mercè)		gratuït
<b>58</b>	<b>SALA MERCÉ</b> Rambla Estudis, 4			a partir de novembre	visions musicals	
<b>59</b>	<b>ELECTRO CINEMÀGICO</b> Casp, 24			novembre-?	pantomima	25 cts. 50 cts.

**PROYECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1905**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					
	PALACIO DE LA ILUSIÓN					
	CLAVÉ					
	DIORAMA					
	LA MARAVILLA					
	CINEMATÓGRAFO PLAÇA TETUÁN					
	PARÍS					
	PALACIO DE LAS ARENAS					
	BELIO-GRAFF					
	AUTÓMATAS NARBON					
	PABELLÓN SORIANO				pantomima i <i>varietés</i>	20 cts.
	SALA MERCÉ					
	Antic CINEMATÓGRAFO FIN DE SIGLO	<i>Chronophone Gaumont</i>	<b>GRAN SALÓN SIGLO XX</b> c. febrer		atraccions	
		Cinematògraf Gaumont	<b>LA CIGALE</b> c. abril		sarsuela, pantomima i <i>varietés</i>	
<b>60</b>	<b>ALHAMBRA</b> Rbla. Catalunya, 4			febrer	<i>varietés</i>	25 cts. 50 cts
	TEATRE PRINCIPAL		Pascual Andreu y Mora	juny-setembre	<i>varietés</i>	des de 10 cts. a 1 pta.
	ESPECTACLES-AUDICIONS		Lluís Graner	a partir d'octubre	quadres plàstics musicals	25 cts. 50 cts
<b>61</b>	<b>SALÓ MONTSERRAT</b> Rbla. Catalunya-Consell de Cent			a partir de maig	vistes fixes i <i>varietés</i>	20 cts. 35 cts.
<b>62</b>	<b>LA GRAN PEÑA</b> Sant Pau, 83			agost-setembre	<i>varietés</i>	
<b>63</b>	<b>TEATRE OLYMPIA</b> Paral·lel, 159			octubre-novembre	pantomima i atraccions	10 cts.



**PROJECCIONS CINEMATOGràFIQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1906**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					
	PALACIO DE LA ILUSIÓ					
	CLAVÉ					
	DIORAMA					
	LA MARAVILLA					
	TETUÁN					
	PARÍS					
	PALACIO DE LAS ARENAS					
	BELIO-GRAFF	<i>Chronophone Gaumont</i>				
	AUTÓMATAS NARBON			fins al febrer		
	SORIANO					10 cts. 25 cts.
	SALA MERCÉ					
	LA CIGALE ANTIC FIN DE SIGLO	<i>Animatògraf</i>			sarsuela autòmats	
	MONTSERRAT					
<b>64</b>	<b>TEATRE NUEVO</b> Paral·lel, 63			gener-febrer	sarsuela	
<b>65</b>	<b>SALÓN MURILLO</b> Rbla. Catalunya, 24			febrer-setembre	<i>varietés</i>	
<b>66</b>	<b>TEATRE CIRCO BARCELONÉS</b>			març-abril	sarsuela i <i>varietés</i>	20 cts. 40 cts.
	LA GRAN PEÑA			març-abril		
	TEATRE OLYMPIA			març-abril	pantomima	
<b>67</b>	<b>TEATRE TÍVOLI</b>			maig-agost	sarsuela	general, 30 cts. butaca i entrada, 1 pta.
		"Vitograph-Froissoirt"		a partir de setembre	circ	

**1906 (Continuació)**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	TEATRE PRINCIPAL ESPECTACLES-AUDICIONS			juny-setembre		25 cts.
<b>68</b>	<b>TEATRE LAS DELICIAS</b> Paral·lel, 100			juny-juliol	autòmats	
<b>69</b>	<b>GRAN CHALET JAPONÈS</b> Corts Catalanes, 608	Cinematògraf Pathé		agost-octubre	sarsuela i <i>varietés</i>	25 cts. 50 cts.
<b>70</b>	<b>TEATRE APOLO</b> Paral·lel, 57-59			setembre	atraccions  melodrama i atraccions	10 cts. 20 cts. 25 cts. gratis al galliner  general, 30 cts.
<b>71</b>	<b>BELIO-GRAFF</b> Passeig Gràcia, 3		Mariano Belio Gracia	a partir de novembre	gramòfon	25 cts. 50 cts.
<b>72</b>	<b>POLIORAMA</b> Rambla Estudis, 9 (antic cinema Martí)			a partir de desembre		
<b>73</b>	<b>SALA FREDERIC SOLER</b> Ronda Sant Pau, 67	Cinematògraf Urban		a partir de desembre		
<b>74</b>	<b>PORTFOLIOGRAF</b> C/ Vergara, 14			a partir de desembre	gramòfon	

**PROYECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1907**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					
	PALACIO DE LA ILUSIÓN					
	CLAVÉ			fins juliol		
	DIORAMA					
	LA MARAVILLA					
	TETUÁN					
	PARÍS					
	PALACIO DE LAS ARENAS				pantomima i drama	
	BELIO-GRAFF Rbla. Centre, 36-38	<i>Chronophone Gaumont</i>	Manuel Belio Gracia		<i>Elgephone</i>	
	SORIANO					
	SALA MERCÉ				només cinema	
	TEATRO DE VARIETADES abans LA CIGALE				<i>varietés</i>	
	MONTSERRAT					
	TEATRE TÍVOLI					
	BELIO-GRAFF Passeig Gràcia,3		Mariano Belio Gracia		<i>Auxetophone</i>	
	POLIORAMA					
	FREDERIC SOLER			fins novembre		
	PORTFOLIOGRAF					
	TEATRE NOVEDADES	<i>Fregoligraph</i>	Leopoldo Frégoli	gener-febrer		
<b>75</b>	<b>TEATRE CONDAL</b> Paral·lel, 91-95	<i>Lentiplastico-cromo-coliserventigraff</i>		a partir de març	sarsuela	10 cts. 20 cts.
<b>76</b>	<b>MODERNO</b> Basses de Sant Pere, 3			abril-?		

**1907 (Continuació)**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	TEATRE PRINCIPAL			maig-setembre		
	ESPECTACLES-AUDICIONS			a partir de setembre	teatre líric català	
	TEATRE LÍRICO abans DELICIAS			maig	sarsuela i <i>varietés</i>	10 cts. 15 cts.
				a partir de juliol	sarsuela	
	SALA BALMES Cortes, 608 abans GRAN CHALET JAPONÉS			a partir de maig	<i>varietés</i>	20 cts. 40 cts.
	PALAU MUNICIPAL DE BELLES ARTS			juny (festes amb motiu de la V Exposició Internacional d'Art)		
	TEATRE APOLO	<i>The New Bioscope</i>		juny	atraccions	40 cts. 1,50 pta.
<b>77</b>	TEATRE CÒMICO Paral·lel, 87-89			agost	sarsuela	
				desembre	sarsuela	
	NOVA PLAÇA DE TOROS			7-8 i 14 -15 setembre	<i>varietés</i> , circ i pantomima	25 cts. 50 cts.
	LA GRAN PEÑA	“Cinematógrafo perfeccionado <i>Machimfilm</i> ”		a partir d'octubre		
<b>78</b>	SALÓN DE PROYECCIONES Rbla. Centre, 34			a partir d'octubre		.
<b>79</b>	TEATRE GRANVÍA			a partir d'octubre		
	ALCÁZAR ESPAÑOL			a partir de desembre		
	TEATRE NUEVO	Cinematògraf Vincens		desembre	sarsuela	20 cts. 70 cts.
<b>80</b>	GAYARRE Paral·lel, 52			a partir de desembre	<i>varietés</i>	general, 10 cts.

**PROJECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1908**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					
	PALACIO DE LA ILUSIÓN					
	DIORAMA					
	LA MARAVILLA					
	TETUÁN					
	PALACIO DE LAS ARENAS			fins l'octubre		
	BELIO-GRAFF Rbla. Centre, 36-38				<i>Orchestre pneumatique Electrique</i>	
	SORIANO					
	SALA MERCÉ					
	TEATRE TÍVOLI					
	BELIO-GRAFF Passeig Gràcia, 3					
	POLIORAMA				<i>varietés</i>	
	LA GRAN PEÑA			fins al maig		
	TEATRE PRINCIPAL			diumenges i festius (matins) i temporada d'estiu		
	TEATRE LÍRICO (CINE DELICIAS)					
	SALA BALMES					
	ALCÁZAR ESPAÑOL			fins al febrer		
	TEATRE CONDAL	<i>Kinematographe</i>		fins al febrer		
	SALÓN DE PROYECCIONES					
	TEATRE GRANVÍA				sarsuela i <i>varietés</i>	
	GAYARRE					

**1908 (Continuació)**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	TEATRE NOVEDADES	<i>Barrascope</i>	Empresa BARRASFORD ALHAMBRA	març	<i>varietés</i>	
				agost-setembre	<i>varietés</i>	25 cts.
<b>81</b>	<b>GRAN CAFÉ DE LAS SIETE PUERTAS</b> Pla de Palau			maig-?	sardanes i <i>varietés</i>	
<b>82</b>	<b>SPORTMEN'S PARK</b> Saló de Sant Joan			juliol-?	banda, atraccions, sardanes, etc.	
<b>83</b>	<b>PARK CATALÁ</b> Paral·lel			juliol-?	atraccions	10 cts.
<b>84</b>	<b>PARC DE LA CIUTADELLA</b>			agost-setembre	teatre d'òpera, autòmats, atraccions, sardanes, etc.	
<b>85</b>	<b>CINEMATÒGRAFO LA VICTORIA</b> Riera Alta, 22			a partir de setembre		general, 10 cts.
<b>86</b>	<b>SPORT TOBOGGAN DEL PARALELO</b>			setembre	atraccions	
<b>87</b>	<b>CINEMATÒGRAFO LETAMENDI</b> Plaça Letamendi, 17			a partir d'octubre	<i>varietés</i>	
<b>88</b>	<b>TEATRE TRIUNFO</b> Porta Nova			a partir de desembre	sarsuela	15 cts. 40 cts.
<b>89</b>	<b>GRAN SALÓN DORÉ</b> Rbla. Catalunya, 2-4			a partir de desembre	<i>varietés</i>	25 cts. 50 cts.

**PROYECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1909**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					
	PALACIO DE LA ILUSIÓN				<i>varietés</i>	
	DIORAMA					
	LA MARAVILLA				<i>varietés</i>	
	TETUÁN					
	BELIO-GRAFF Rbla. Centre, 36-38	<i>Cronofono Gaumont</i>				
	SORIANO					
	SALA MERCÉ					
	TÍVOLI				sarsuela	
	BELIO-GRAFF Passeig Gràcia, 3					
	POLIORAMA					
	PRINCIPAL					
	TEATRE LÍRICO (CINE FUSTER)		Joan Fuster		sarsuela	
	SALA BALMES					
	SALÓN DE PROYECCIONES					
	GRANVÍA					
	GAYARRE					
	LA VICTORIA					
	LETAMENDI					
	TEATRE TRIUNFO				sarsuela i <i>varietés</i>	
	GRAN SALÓN DORÉ					
<b>90</b>	<b>METROPOLITAN CINEMAWAY</b> Cortes, 605			a partir de febrer		
<b>91</b>	<b>CINE BOHEMIA</b> Casanova, 3-5			a partir de març		sessions continues, 15 cts.

**1909 (Continuació)**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
<b>92</b>	<b>SALA IMPERIO</b> Diputació, 239			a partir d'abril	sarsuela	
<b>93</b>	<b>TEATRE ARNAU</b> Paral·lel, 56			maig-juliol	<i>varietés</i>	
	SPORT TOBOGGAN DEL PARALELO			maig-juliol		
<b>94</b>	<b>CINE MODELO</b> Aragó 135			a partir de juny	<i>varietés</i>	
	TEATRE CIRCO BARCELONÉS			a partir de juny	<i>varietés</i>	
	TEATRE NOVEDADES			juliol-setembre	<i>varietés</i>	25 cts.
	TEATRE NUEVO			juliol	sarsuela	Tarda: 15 cts. 30 cts.  Nit: 20 cts. 60 cts.
<b>95</b>	<b>CINE LA CAMELIA BLANCA</b> Tigre, 27			juliol-?		10 cts. 20 cts.
<b>96</b>	<b>CINE ALBÉNIZ (CINELÍN)</b> Balmes, 137-139			a partir de setembre	<i>varietés</i>	20 cts. 35 cts.
<b>97</b>	<b>EDEN CONCERT</b> Conde Asalto, 12			setembre-octubre	<i>varietés</i>	
	TEATRE CÓMICO			octubre	sarsuela	general, 25 cts.



**PROYECCIONS CINEMATOGRAFÍQUES A BARCELONA**  
**Durant l'any 1910**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
	NAPOLEÓN					
	PALACIO DE LA ILUSIÓN					
	DIORAMA					
	LA MARAVILLA					10 cts. 15 cts. 25 cts.
	BELIO-GRAFF Rbla. Centre, 36-38					
	SORIANO				sarsuela i <i>varietés</i>	.
	SALA MERCÉ					
	TÍVOLI					
	BELIO-GRAFF Passeig Gràcia,3					
	POLIORAMA					
	TEATRE LÍRICO (CINE FUSTER)					
	SALA BALMES					
	SALÓN DE PROYECCIONES					
	GRANVÍA					
	GAYARRE					
	LA VICTORIA	<i>Chronophone Gaumont</i>				
	LETAMENDI					
	TEATRE TRIUNFO				<i>varietés</i>	15 cts. 25 cts.
	DORÉ					
	METROPOLITAN CINEMAWAY					25 cts
	BOHEMIA					
	SALA IMPERIO					
	CINE MODELO					
	TEATRE CIRCO BARCELONÉS					10 cts. 25 cts.

## 1910 (Continuació)

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES	PREUS
98	<b>CINE POPULAR</b> Cera, 51			a partir del gener		10 cts. 20 cts.
	TEATRE CÒMICO			a partir del febrer	sarsuela i <i>varietés</i>	
99	<b>GRAN CINE CONDE</b> Conde Asalto, 39-41			a partir del febrer	<i>varietés</i>	15 cts. 25 cts.
100	<b>CINE KURSAAL</b> Rbla. Catalunya, 55			a partir del març		15 cts. 30 cts.
	PRINCIPAL			març-setembre	<i>varietés</i>	25 cts.
	NOVEDADES			març-setembre	<i>varietés</i>	25 cts.
101	<b>LA GRAN MACHICHA</b> Sant Pau, 85			a partir del maig	balls i <i>varietés</i>	
	LA CAMELIA BLANCA			maig-juny		
	TEATRE CONDAL			maig-juliol	pantomima i <i>varietés</i>	10 cts. 25 cts.
	ALCÁZAR ESPAÑOL			juny-setembre		
	TEATRE ESPAÑA C/ Cortes, 2	ANTIC PALACIO ARENAS		juny-setembre	teatre i <i>varietés</i>	
	PETIT PALAIS Vila i Vilá-Paral·lel	ABANS LA CIGALE		a partir del juny	<i>varietés</i>	10 cts. 20 cts.
102	<b>SALA ARGENTINA</b> Sant Pau, 64			a partir del juny	<i>varietés</i>	
103	<b>CAFÉ BELLO HORIZONTE</b> Cortes, 513			a partir del juliol		
	SPORT TOBOGGAN			juliol	<i>varietés</i>	consumició, 30 cts.
	TEATRE ARNAU			juliol	<i>varietés</i>	10 cts. 20 cts.
	CAFÉ DE LAS SIETE PUERTAS			a partir d'octubre		
104	<b>CAFÉ APOLO</b> Paral·lel			a partir d'octubre	<i>varietés</i>	
105	<b>CAFÉ DE MALLORCA</b> Mallorca-P. Gràcia			a partir de novembre		



### 2.5.3. Dels barris elegants a la perifèria

A finals de la primera dècada del segle XX augmentaren els locals que, una mica més allunyats del centre històric, només oferien cinema, com el cinematògraf *La Victoria*, inaugurat el 1908 al carrer Riera Alta -prop de la Ronda de Sant Antoni-, o el *Cine Bohemia*, obert el 1909 no gaire lluny de l'anterior, al carrer Casanova, en un saló de la societat recreativa *La Bohemia Modernista*. En aquesta mateixa zona, una altra societat, *La Camelia Blanca* del carrer del Tigre -anomenada abans *La Paloma*, nom amb el qual encara subsistia fins fa uns anys com a sala d'espectacles-, a partir de 1909 es transformava en cinematògraf durant la temporada d'estiu. A poca distància, al carrer de la Cera, el *Cine Popular* anunciava a començament de 1910 la projecció de pel·lícules, sense cap altre acompanyament. Tant pels seus preus més assequibles (10 cèntims l'entrada general i 20 la de preferència<sup>434</sup>) com per la seva situació, propera a les Rondes i en el límit entre el casc antic i l'Eixample, devien ser sales freqüentades per un públic mixt, de classe mitjana i baixa, més semblant al que podia concórrer als locals del Paral·lel.

Als dos següents plànols, que recullen períodes de cinc anys, podem observar, a grans trets, l'evolució que va seguir l'exhibició cinematogràfica a Barcelona entre 1901 i 1910, sempre tenint en compte les dades de què disposem, necessàriament incompletes, i la impossibilitat d'arribar a conèixer l'existència de totes les sales que van acollir projeccions en aquests anys. Si a finals del XIX les exhibicions es concentraven a la plaça de Catalunya, Rambles i passeig de Gràcia, a mesura que anava avançant la primera dècada del segle XX, l'activitat es traslladava des de les Rambles fins al Paral·lel (o carrer del Marqués del Duero), on el 1910 gairebé tots els teatres i *music-halls* oferien cinema més o menys assíduament. També el districte V, que s'estén entre aquestes dues grans vies, les més concorregudes de la ciutat, experimenta un progressiu augment en el nombre de locals. El passeig de Gràcia, en la seva part més propera a la plaça i la Rambla de Catalunya i a la Universitat, es manté com un focus d'atracció per als exhibidors durant tot el període, mentre la

---

<sup>434</sup> El preu mitjà en aquestes dates s'havia estabilitzat entorn als 15 cèntims l'entrada general i 25 la de preferència, encara que als locals més elitistes, com el teatre Principal, el Napoleón, el *Belio-Graff* o el *Salón Doré* era de 25 i 50 cèntims respectivament.

Barcelona antiga més aristocràtica resta pràcticament verge. Els nous locals que s'anaven obrint estan numerats i els punt vermells indiquen els que es mantien des del període anterior, encara que en molts casos -com succeïa als teatres, per exemple- les projeccions s'oferien de manera intermitent.



LLOCS D'EXHIBICIÓ CINEMATogrÀFICA

1901-1905

**1901**

- 32. Ronda de Sant Pau, 42
- 33. *Café de Novedades* (saló de billars)
- 34. *Palacio de la Ilusión*
- 35. Església de Santa Anna (en construcció)
- 36. *Café Filipino*
- 37. *Café Lyonés*
- 38. *Cinematógrafo Moderno*
- 39. *Cinematógrafo Gaumont*

**1902**

- 40. Plaça de toros *Las Arenas*
- 41. Frontó Condal
- 42. *Gran Cinematógrafo Colón*
- 43. *Diorama Animado*
- 44. *Salón Ideal*

**1903**

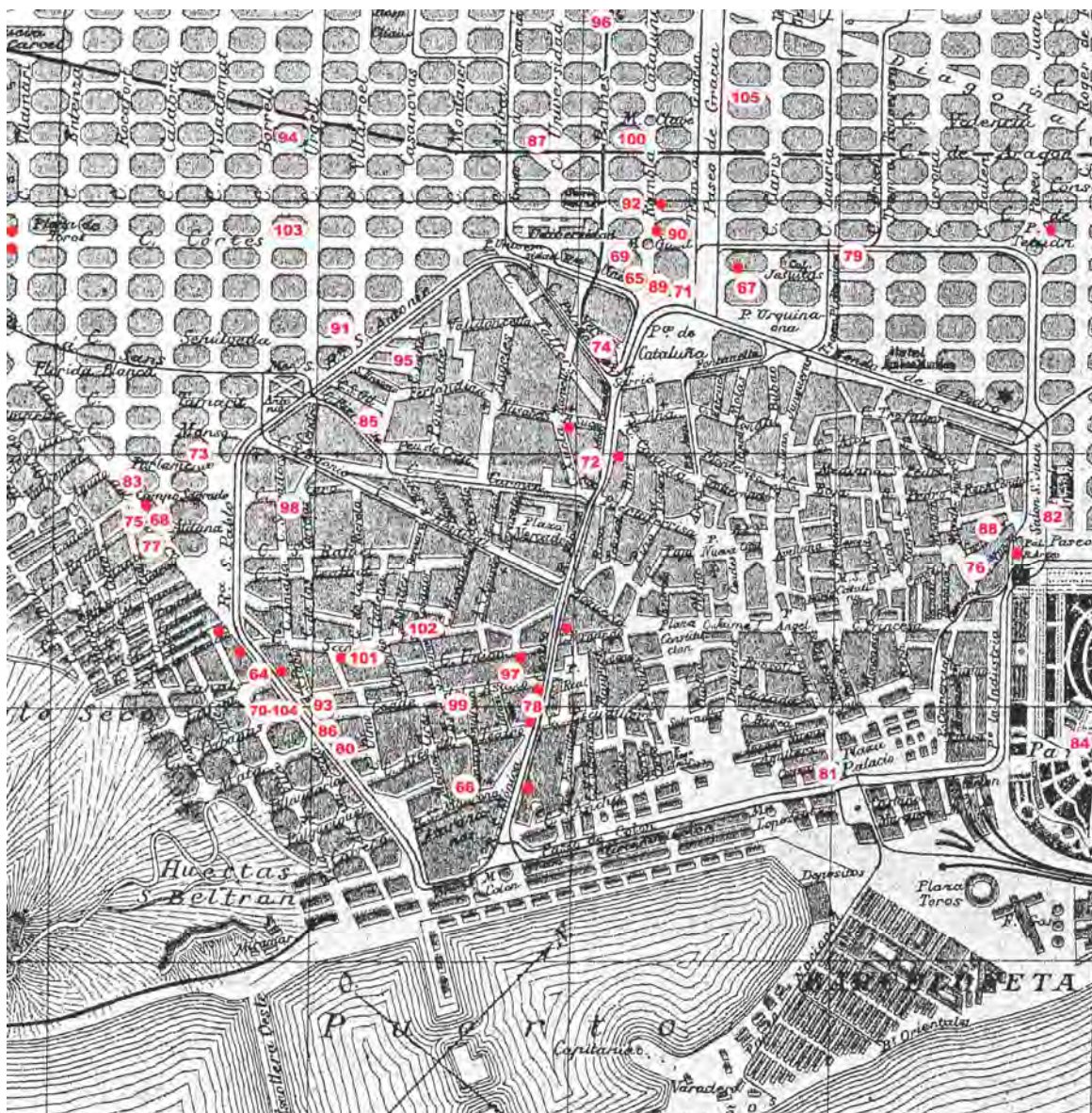
- 45. Exposició Industrial i Comercial
- 46. *Gran Cinematógrafo Parisièn*
- 47. *Palacio de las Arenas*
- 48. *Cinematógrafo La Maravilla*
- 49. *Pabellón Soriano*
- 50. *Cinematógrafo Marcet*
- 51. *Proyecciorama*
- 52. *Cinematógrafo París*

**1904**

- 53. *Belio-Graff* (Rambla del Centre)
- 54. *Autómatas Narbón*
- 55. *Palacio del Sol*
- 56. *Cinematógrafo Fin de Siglo*
- 57. Cinematògraf públic (festes de la Mercè)
- 58. *Sala Mercè*
- 59. *Electro Cinemágico*

**1905**

- 60. *Alhambra*
- 61. *Salón Montserrat*
- 62. *La Gran Peña*
- 63. *Teatre Olympia*



LLOCS D'EXHIBICIÓ CINEMATOGràFICA

1906-1910

**1906**

- 64. *Teatre Nuevo*
- 65. *Salón Murillo*
- 66. *Teatre Circo Barcelonés*
- 67. *Teatre Tívoli*
- 68. *Teatre Las Delicias* (després *Teatro Lírico-Cine Delicias*)
- 69. *Gran Chalet Japonés* (després, *Sala Balmes*)
- 70. *Teatre Apolo*
- 71. *Belio-Graff* (Passeig de Gracia)
- 72. *Poliorama*
- 73. *Sala Frederic Soler*
- 74. *Portfoliograf*

**1907**

- 75. *Teatre Condal*
- 76. *Cinematógrafo Moderno*
- 77. *Teatre Cómico*
- 78. *Salón de Proyecciones*
- 79. *Teatre Granvía*
- 80. *Teatre Gayarre*

**1908**

- 81. *Gran Café de las Siete Puertas*
- 82. *Sportmen's Park*
- 83. *Park Catalá*
- 84. *Parc de la Ciutadella*
- 85. *Cinematógrafo La Victoria*
- 86. *Sport Toboggan del Paralelo*
- 87. *Cinematógrafo Letamendi*
- 88. *Teatre Triunfo*
- 89. *Gran Salón Doré*

**1909**

- 90. *Metropolitan Cinemaway*
- 91. *Cine Bohemia*
- 92. *Sala Imperio*
- 93. *Teatre Arnau*
- 94. *Cine Modelo*
- 95. *Cine La Camelia Blanca*
- 96. *Cine Albéniz*
- 97. *Edén Concert*

**1910**

- 98. *Cine Popular*
- 99. *Gran Cine Conde*
- 100. *Cine Kursaal*
- 101. *La Gran Machicha*
- 102. *Sala Argentina*
- 103. *Café Bello Horizonte*
- 104. *Gran Café Apolo*
- 105. *Café de Mallorca*



### 2.5.4. Les projeccions a l'aire lliure

Cap als anys 1907 i 1908, el cinema ja estava plenament assumit com un espectacle més a la ciutat. Era present a tots els barris i es podia veure en sales construïdes expressament per a projectar pel·lícules, en teatres estables i locals de varietats, en cafès, cafès concert i també en espais oberts, sobretot en època estival. Durant les festes majors dels barris de la Bonanova i Sant Gervasi, a començament de setembre de 1907, a l'*American Park* es podia assistir a projeccions de cinema a l'aire lliure, al costat de les muntanyes russes, les màquines voladores i les sardanes<sup>435</sup>. També a l'*Sportmen's Park* del Saló de Sant Joan durant l'estiu de 1908 totes les nits hi havia “*conciertos por una renombrada banda, cinematógrafo al aire libre, ballons tournants, barcas voladoras, kegelbahn, tiro al blanco, fotografía, café restaurant. Sardanas los jueves, sábados y domingos*”<sup>436</sup>.

El 1907 el cinema entrà a formar part de les funcions de *varietés* que tenien lloc a la plaça de toros de *Las Arenas* durant alguns caps de setmana del mes de setembre, en espectacles compostats, a més, de pantomima i atraccions, que s'anunciaven com una gran novetat, tot i que no estaven tant lluny de les moixigangues taurines ni de les actuacions de companyies gimnàstiques i eqüestres que, com hem vist, eren habituals des de molts anys abans:

“*NUEVA PLAZA DE TOROS. Entrada, 25 céntimos.- Sillas, 55 céntimos.- Sábado, 7 á las 9 noche, nuevo y colosal espectáculo.- Gimnasia.- Los reyes de la jota.- Clowns.- La fantástica pantomima de actualidad EL BOMBARDEO DE CASABLANCA. Por primera vez en la Plaza de Toros, CINEMATÓGRAFO. ¡¡3.000 metros de películas emocionantes!! Domingo, dos grandes funciones, tarde y noche*”<sup>437</sup>.

<sup>435</sup> *El Diluvio*, 7 de setembre de 1907 (edició del matí).

<sup>436</sup> *El Diluvio*, 6 de juliol de 1908 (edició de la tarda).

<sup>437</sup> *El Diluvio*, 6 de setembre de 1907 (edició de la tarda). Tampoc sabem si el cinema era realment un espectacle nou a la plaça de toros, perquè l'any 1902 ja s'havien anunciat a *Las Arenas* uns balls de revetlla que incloïen també cinematògraf, sardanes, fonògraf i focs d'artifici, amb motiu de les festivitats de Sant Joan i Sant Pere.



Imatge núm. 49. Pantomima a *Las Arenas* l'estiu de 1908. A la dreta s'aprecia el que podria ser la tela per a les projeccions cinematogràfiques. Autor: Frederic Ballell. Institut Municipal d'Història de Barcelona. Arxiu Fotogràfic.

L'estiu següent, a més dels espectacles nocturns de la plaça de toros -organitzats en aquesta ocasió pels germans Soriano, importants empresaris de teatres del Paral·lel-, també hi havia cinema al Tibidabo, durant les revetlles d'estiu, formant part d'un programa festiu que incloïa “(...) *por la tarde: Sardanas, bailes típicos del país; teatro Gignol, sorteo de juguetes á los niños. Por la noche: Gran iluminación de la plaza, cinematógrafo al aire libre, espléndido castillo de fuegos artificiales, tiro Flobert, concierto por una banda militar*”<sup>438</sup>. Aquest mateix any 1908, s'anunciava la inauguració de les atraccions als jardins del Parc de la Ciutadella, les quals havien de consistir en teatre, cinematògraf, concert, gronxadors, tir al blanc i, més endavant, circ i autòmats<sup>439</sup>. El cinema era una més de les activitats lúdiques associades a actes festius de tota mena i formava part del programa oficial de les festes de la Mercè, almenys des de 1904; aquest any estava previst que la casa Napoleón organitzés sessions públiques i gratuïtes de cinematògraf en diversos indrets de la ciutat com la plaça de Tetuán, el passeig de Colón o el Paral·lel, però pel que sembla, només es van instal·lar al llavors anomenat Salón de San Juan (avui passeig de Lluís Companys), al costat de l'arc de Triomf<sup>440</sup>. L'Ajuntament, sempre deficitari quan es tractava d'organitzar festes populars, buscava la col·laboració de reconeguts industrials de la

<sup>438</sup> *El Progreso*, 24 de juliol de 1908.

<sup>439</sup> *El Progreso*, 16 d'agost de 1908. Ja hem vist que en realitat només va arribar a funcionar una petita part de les atraccions previstes.

<sup>440</sup> *El Diluvio*, 10 de setembre de 1904 (edició del matí), pàg. 7. Programa oficial de les festes a *El Diluvio*, 21 de setembre de 1904 (edició de la tarda), pàg. 3-4.

ciutat, sòlidament establerts i ben relacionats amb les institucions, els quals obtenien així una publicitat suplementària per als seus negocis.

El cinema estava també present, per exemple, a les festes organitzades el mes de juny de 1907 per diferents entitats i associacions de la ciutat per tal de donar més rellevància a la V Exposició Internacional d'Art que es celebrava al Palau municipal de Belles Arts. Les sessions de cinematògraf públic a l'aire lliure eren, juntament amb els focs d'artifici, l'única manifestació realment popular dins un programa destinat a les classes altes i que tenia, com a plats forts, el concurs internacional de globus aerostàtics, els concursos hípics, de tir i d'esgrima, les carreres d'automòbils, bicicletes i motocicletes, les demostracions gimnàstiques o les regates<sup>441</sup>.

Les revetlles estiuenques i els dies de festa fins i tot eren aprofitats per les societats esportives, com el *Club Sportivo* de Sants, per oferir sessions de cinematògraf a l'aire lliure, en els descansos de les inevitables sardanes<sup>442</sup>. Les institucions benèfiques també incorporaven el cinema als seus festivals, com el que va organitzar al Parc Güell la Junta de Dames de la Creu Roja la revetlla de Sant Joan de 1909 i que incloïa bandes de música, orfeons, colles sardanistes, focs d'artifici i atraccions<sup>443</sup>.

Les projeccions de cinema a l'aire lliure formaven part igualment de la programació de teatres i societats recreatives que disposaven d'un jardí annex on oferien activitats paral·leles per obsequiar el seu públic durant les caloroses nits d'estiu. Hem de tenir present que durant aquests mesos la vida teatral, si no s'aturava totalment, dequeïa bastant; quan mancaven les estrenes, calia buscar algun altre al·licient per apropar els espectadors a uns teatres que, per norma general, no estaven massa ben condicionats. Els locals del Paral·lel, a diferència del que succeïa amb la majoria de teatres situats als barris burgesos, no tancaven durant l'estiu, però sí s'adaptaven als canvis climatològics. Així, per exemple, el mes d'agost de 1907, al teatre *Cómico* del Paral·lel, les pel·lícules es projectaven al jardí en els entreactes de

---

<sup>441</sup> Programa de les festes a *El Diluvio*, 2 de juny de 1907 (edició del matí), pàg. 6-7.

<sup>442</sup> *El Diluvio*, 4 de setembre de 1909 (edició del matí).

<sup>443</sup> *El Diluvio*, 21 de juny de 1909 (edició de la tarda), "Gacetilla", pàg. 7.

les funcions de sarsuela o per entretenir l'espera entre secció i secció. De la mateixa manera, la societat *La Gran Machicha*, al carrer de Sant Pau, inaugurava la temporada d'estiu de 1910 als jardins amb atraccions, cinematògraf i balls de societat.

El cinema es continuava mostrant encara als cafès, com un obsequi als concurrents habituals però també com una estratègia per buscar nous clients. El cafè *Bello Horizonte* del carrer de les Corts, incloïa entre les reformes realitzades el juliol de 1910 la instal·lació d'un cinematògraf que mostrava vistes brasileres<sup>444</sup>. També el Cafè de Mallorca, a la cantonada del carrer Mallorca amb el passeig de Gràcia, oferia cinematògraf gratis als seus parroquians cada dia, de 9 a 12 de la nit, a finals de 1910<sup>445</sup>. Al cèlebre *Gran Café de las Siete Puertas*, situat al Pla de Palau, es feien projeccions a l'aire lliure -juntament amb concerts de cant, ball i sardanes- l'estiu de 1908, i pel·lícules les tardes d'octubre de l'any 1910, al costat d'altres atraccions<sup>446</sup>. Aquest cafè, ubicat als baixos de la casa Xifré, coneguda pels seus porxos (els famosos porxos d'en Xifré), fou fundat el 1840 i havia estat un dels més aristocràtics de Barcelona. Segons Tomás Caballé y Clos, amb els anys va anar perdent públic i categoria, fins que a principis del segle XX es va transformar en cafè concert, un “*café-concierto humildísimo, de última fila. En una de las puertas que miran al paseo fue instalado el tablado, saliente en los pórticos de la casa, que aparecían atestados de mesas y sillas, de una parroquia apretujada, zaragatera y muy plebeya, y de mirons, allí estacionados de pie, disfrutando gratis del espectáculo... En invierno, los «artistas» actuaban dentro del local, muy bien cerrado y con atmósfera que asfixiaba, además de apestar a tabaco fuerte... y a cuerpos humanos de escasa limpieza. Frecuentaba el improvisado «music-hall» enorme concurrencia, noches y tardes, hombres y mujeres, familias completas, hasta en compañía de chiquillos y chiquillas. Juntábase un público cuyo rasgo predominante era la ingenuidad... En cuanto al tablado, las mismas «porquerías» que se daban en todos los «music-halls», aquí a cargo de «artistas» humildísimos (...)*”<sup>447</sup>.

<sup>444</sup> *El Diluvio*, 2 de juliol de 1910 (edició de la tarda), “Gacetilla”, pàg. 3.

<sup>445</sup> *El Diluvio*, 15 de novembre de 1910 (edició del matí).

<sup>446</sup> Vegeu, per exemple, *El Diluvio*, 24 de maig de 1908 (edició del matí) i 16 d'octubre de 1910 (edició del matí).

<sup>447</sup> Tomás Caballé y Clos. *Los viejos cafés de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Albón, 1946, pàg. 65.

### 2.5.5. El cinema als centres republicans

A partir de 1907 i 1908 hi havia ja una programació estable de cinema als centres radicals, com la *Casa del Pueblo* del carrer Aragó, seu principal dels lerrouxistes barcelonins. Als centres republicans es projectava cinema almenys des de 1905, igual que es feien números de prestidigitació, concerts o representacions teatrals, però de manera més esporàdica. A la *Fraternidad Republicana*, situada al número 608 de la Gran Via de les Corts Catalanes, l'any 1905 s'oferien sessions de cinematògraf cada nit a benefici de la futura *Casa del Pueblo*, amb pel·lícules “*galantemente cedidas por el Sr. Macaya*”<sup>448</sup>. Lluís Macaya era, juntament amb el seu soci Albert Marro, representant de la Pathé a Barcelona; després de la seva mort l'any 1905, Marro es va associar amb Josep Tarrés i Joan B. Turull per fundar, el 1906, la Hispano Films, una de les primeres i més importants productores barcelonines. Curiosament, una vegada construïda la *Casa del Pueblo* l'any 1906, el local que havia ocupat la *Fraternidad* es va convertir en cinema, anomenat primer *Gran Chalet Japonés* i, més endavant, *Sala Balmes*.

Segons es dedueix de les primeres notícies publicades a la premsa, la instal·lació del cinematògraf a la *Fraternidad Republicana* es va plantejar com una eina per a difondre entre els socis els grans actes polítics del lerrouxisme i contribuir encara més a reforçar el sentiment de pertinença al grup que caracteritzava aquestes institucions. Així, entre les pel·lícules exhibides en aquestes primeres sessions figuraven “*las cintas tomadas en varios festivales republicanos y la del meeting celebrado últimamente en la Plaza de toros de las Arenas*”<sup>449</sup>. A vegades, juntament amb aquestes i altres pel·lícules de les que es podien veure a totes les sales, es projectaven també fotografies de les personalitats més prestigioses del partit republicà<sup>450</sup>.

Abans de 1908 a la *Casa del Pueblo* el cinema es reservava per a les funcions especials de revetlla o per alguna celebració assenyalada del calendari republicà, on les projeccions i les altres atraccions solien ocupar un lloc secundari entre els balls i

<sup>448</sup> *La Publicidad*, 17 d'octubre de 1905 (edició del matí), pàg. 2.

<sup>449</sup> *La Publicidad*, 13 d'octubre de 1905 (edició del matí), pàg. 2.

<sup>450</sup> *La Publicidad*, 22 d'octubre de 1905 (edició del matí), pàg. 2.

les representacions teatrals. Podríem citar, per exemple, la vetllada festiva que va tenir lloc la revetlla del 15 d'agost de 1907 i que incloïa concert, ball, il·luminacions, elevació de globus, focs d'artifici i en la qual es destacava que “*en los intermedios de los bailes funcionará un cinematógrafo instalado en la sala del teatro, gratis para la concurrencia*”<sup>451</sup>. Altres vegades els actes eren més polítics i commemoraven, per exemple, el dia del treball o l'aniversari de la proclamació de la primera República espanyola o, simplement, es destinaven a lloar la personalitat del líder Alejandro Lerroux. També en aquestes ocasions el cinema formava part del programa, normalment com a cloenda de les diferents parts que el composaven i que solien constar de música de banda, recitats, concerts, cant coral, drames o sarsueles i alguna atracció cedida pels empresaris del *Pabellón Soriano* del Paral·lel.

A partir de 1908 s'instal·là una màquina Gaumont i el cinema es convertí en una activitat regular; es feien projeccions setmanals les nits dels dijous i dissabtes i les tardes dels diumenges, així com els dies festius, al preu de 10 cèntims l'entrada general i 20 la de preferència, essent



Imatge núm. 50. Sala d'actes de la *Casa del Pueblo* de Barcelona. Fotografia d'Alexandre Merletti. *Nuevo Mundo*, núm. 777 (26 de novembre de 1908)

gratuïta pels socis que ho acreditessin. El programa inaugural del *Cine Popular de la Casa del Pueblo* fou el següent:

“*Variadas y sorprendentes proyecciones por medio de una gran máquina Gaumont [sic], último modelo y última palabra de la estabilidad y la fijeza.*”

<sup>451</sup> *El Progreso*, 12 d'agost de 1907. L'entrada a la festa era gratuïta per als socis i els acompanyants però els organitzadors advertien que s'augmentava en 5 cèntims el preu de les consumicions per a sufragar les despeses de l'organització.

*Seis películas distintas, tituladas: Paredesú económico, Una ráfaga de viento y Disfraz original, cómicas. El amante de la reina y Drama entre bastidores, serias, y París ilustrado, libre. Tiraje total: 800 metros.*

*Atracción del Pabellón Soriano, galantemente cedida por la empresa” (...) <sup>452</sup>.*

Les sessions es composaven, en aquesta època, de ”6 diferentes películas de la acreditada casa Juan Fuster”, entre les quals s’intercalaven dos intermedis amb números de circ, màgia o ventrillòquia<sup>453</sup>. L’empresari Juan Fuster, el subministrador de les pel·lícules que s’exhibien en la *Casa del Pueblo* almenys fins al maig de 1909, es dedicava a la venda i lloguer de pel·lícules i aparells de projecció i era, a la vegada, propietari de dos establiments del Paral·lel: el cinema *La Maravilla* i el teatre *Lírico*. Aquest fet, juntament amb la col·laboració habitual dels germans Soriano, ve a confirmar els vincles existents entre els lerrouxistes barcelonins i el carrer que era la seu de l’espectacle popular a començaments de segle, uns vincles sobre els que tornarem a tractar més endavant i que van portar als catalanistes a donar a Lerroux el sobrenom d’*Emperador del Paralelo*.

Només uns mesos després de la inauguració de les sessions regulars de cinema a la *Casa del Pueblo* el nombre de pel·lícules augmentava fins a nou i desapareixien els entreactes<sup>454</sup>. Paral·lelament, la sarsuela s’imposava a les funcions teatrals nocturnes, igual com succeïa a la majoria de locals d’espectacle. Els grans esdeveniments artístics, amb òperes, drames o alta comèdia i balls de societat, es reservaven per a les grans ocasions, quan es comptava amb la presència de personalitats destacades de la política republicana, però en les funcions ordinàries a on acudien els socis, els militants de base i les seves famílies (és a dir, quan del que es tractava era només de divertir-se i crear fidelitats), el que predominava era la sarsuela, les atraccions i el cinema, els espectacles de moda. Sobretot amb el cinema s’atreia especialment els nens i les dones, uns segments de població que si d’una banda calia adoctrinar, d’una altra començaven a ser decisius per al bon funcionament de qualsevol empresa relacionada amb l’oci.

\*\*\*\*\*

<sup>452</sup> *El Progreso*, 29 d’octubre de 1908.

<sup>453</sup> Vegeu, per exemple, *El Progreso*, 4 i 7 de novembre de 1908.

<sup>454</sup> *El Progreso*, 2 de febrer de 1909.

En definitiva, durant els primers deu anys del segle XX el cinema es va convertir en un espectacle popular, el més característic de la societat moderna. La ràpida proliferació de cinematògrafs per tota la ciutat, i la varietat de manifestacions, demostra que el nou invent va arrelar a totes les classes socials, malgrat que en aquests primers anys hi havia encara una gran diferència entre els locals destinats a la burgesia i els freqüentats per un públic més modest. No serà fins a la segona dècada del segle quan la indústria cinematogràfica iniciï un procés de dignificació destinat a atraure un major nombre d'espectadors i que afectarà, entre d'altres aspectes, el contingut i la forma de les pel·lícules -que es faran més llargues i adoptaran una estructura més narrativa-, i a l'arquitectura de les sales, concebudes per a projectar pel·lícules i contemplar-les en silenci i a les fosques.

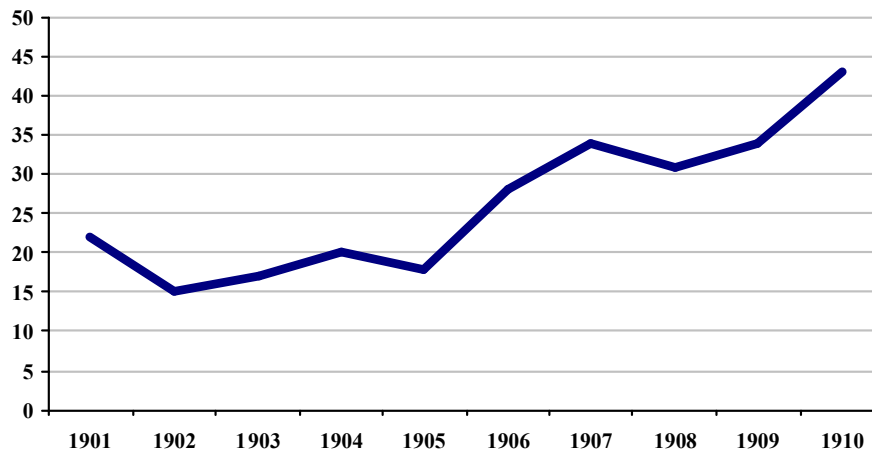
En aquest camí cap a la transformació del cinema en un espectacle de masses podem distingir diferents períodes: un primer moment d'estabilització entre 1901 i 1905, aproximadament, en el qual es diversifica l'oferta i es consolida l'espectacle, i un segon moment d'expansió a partir de 1906, coincidint amb una creixent industrialització del negoci, especialment a França i als Estats Units. L'increment en el nombre de sales i la seva major estabilitat va fer créixer la demanda de pel·lícules per part dels exhibidors, els quals necessitaven canviar amb més freqüència els seus programes per tal de fer front a la competència. És en aquest moment quan es comença a generalitzar un fenomen que serà decisiu per a l'expansió definitiva del cinema: el pas progressiu del sistema de compra de pel·lícules -que obligava els exhibidors a projectar-les una vegada i una altra per a poder recuperar la inversió-, al sistema de lloguer, molt més adequat a la nova situació perquè facilitava un intercanvi més àgil, alhora que proporcionava varietat i novetat als programes i permetia que arribessin a més públic<sup>455</sup>.

---

<sup>455</sup> Palmira González López, "Asentamiento social definitivo del espectáculo cinematográfico y tentativas de búsqueda en la producción autóctona". *A propòsit de Cuesta*. I Congrés sobre els començaments del cine espanyol (1896-1920), València, 24-26 d'octubre de 2005.



## EVOLUCIÓ DE L'EXHIBICIÓ CINEMATogrÀFICA A BARCELONA ENTRE 1901 I 1910



El panorama que hem pogut observar a Barcelona en aquesta primera dècada del segle XX (i que es resumeix en el gràfic anterior) coincideix amb l'evolució general que s'experimenta a la resta d'Espanya, on entre 1903 i 1909, aproximadament, s'estabilitza l'exhibició de cinema a través dels pavellons, instal·lacions més o menys efímeres però aixecades amb voluntat de permanència<sup>456</sup>. A Barcelona van existir pavellons d'aquesta mena des de molt abans (la barraca dels Belio a la plaça de la Pau entre 1898 i 1900, la d'Enric Farrús al Paral·lel entre 1898 i 1904 o el cinema Clavé de la Rambla de Catalunya de 1900 a 1907), els quals s'afegien a establiments pioners com el dels Napoleón, en funcionament almenys fins a 1910, i a les noves sales estables inaugurades a partir de 1903. Exemples com els de la família Belio o Enric Farrús venen a demostrar, com apunta Manuel Palacio, el paper destacat que els exhibidors ambulants van tenir en el procés d'estabilització de l'espectacle cinematogràfic<sup>457</sup>. Evidentment, casos tan primerencs que constituïen una excepció respecte a la norma general, només eren possibles en ciutats de la importància demogràfica i econòmica de Barcelona.

<sup>456</sup> Juan Carlos de la Madrid, "Cine de complemento. El espectáculo de variedades en España hasta 1914". *Cinema i teatre: influències i contagis* (actes del 5è Seminari sobre els antecedents i els orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2006, pàg. 81.

<sup>457</sup> Manuel Palacio, "El público de los orígenes del cine", pàg. 230-232.

Però l'any 1907 el sedentarisme de l'exhibició cinematogràfica havia assolit ja tal importància a tot arreu que el Ministeri d'Hisenda espanyol va fixar un impost diferenciat als cinemes estables, perquè no continuessin pagant la reduïda taxa que se'ls aplicava com a itinerants quan alguns feia molts anys que funcionaven com a permanents. Amb el decret del 10 de maig de 1907 l'Estat intentava, d'una banda, acabar amb un frau que devia ser molt generalitzat i, d'una altra, treure beneficis d'una activitat que resultava cada vegada més lucrativa: “*Visto el expediente instruido con el fin de asignar a los espectáculos cinematográficos que se explotan en condiciones de permanencia cuota fiscal proporcionada a la importancia que actualmente revisten (...) Considerando que los llamados cinematógrafos que comenzaron a explotarse como industrias en ambulancia han llegado a adquirir en los últimos tiempos, por lo menos en Madrid, una importancia grande, incompatible con la aplicación de la exigua cuota que satisfacen (...)*”<sup>458</sup>.

Si a finals del segle XIX el cinema es va introduir als teatres, als cafès, als cafès concert, als estudis dels fotògrafs o a les barraques ambulants, com una activitat secundària al costat d'altres manifestacions culturals consagrades per la tradició, a mesura que avançava el segle XX es va anar imposant com un espectacle autònom, dins el qual, durant molts anys, conviurienc encara peces teatrals i atraccions, ocupant el lloc marginal que abans havia estat reservat al cinema. Amb la creació de les grans sales a partir de la segona dècada del segle XX, el cinema començarà a ser un espectacle amb uns límits ben precisos, però abans de 1910 era una pràctica més aviat anàrquica, difícil de contenir en una única definició: hi era per tot arreu i a cada lloc servia a uns objectius diferents. En aquest sentit, i almenys pel que fa a l'exhibició, estem d'acord amb André Gaudreault quan afirma que no es pot parlar d'una única forma de cinema abans de la seva institucionalització (una data que s'ha convingut de situar al voltant de 1914), perquè “*las variadas prácticas alrededor del cinematógrafo no tenían nada en común. Son los historiadores del cine y los teóricos los que han unido estas prácticas artificialmente y de forma ideal en su discurso sobre: “el” primer cine, “el” cine de la época temprana. Pero no había un solo cine antes de 1910, había docenas y ninguno era el verdaderamente dominante, porque*

---

<sup>458</sup> *Gaceta de Madrid*, 10 de maig de 1907. Citat a Manuel Palacio, “El público de los orígenes del cine”, pàg. 232.

*precisamente el cine aún estaba por institucionalizar*”<sup>459</sup>. En conseqüència, tampoc existia aleshores un tipus d'espectador específicament cinematogràfic.

Fins aquest moment hem pogut comprovar com els responsables dels locals situats als millors barris de la ciutat cercaven el seu públic entre la bona societat barcelonina, la qual va respondre molt positivament si considerem el gran nombre d'establiments dedicats a les projeccions cinematogràfiques oberts en els quinze anys que abasta aquesta tesi. Però, per acabar de completar aquest recorregut per la Barcelona del canvi de segle i les formes d'oci dels seus habitants, és imprescindible saber què passava en aquells mateixos anys lluny de les Rambles, el passeig de Gràcia i la plaça de Catalunya, quines eren les alternatives de diversió que s'oferien al públic més humil, aquell que no ha deixat pràcticament cap rastre a les hemeroteques i els arxius però que constituïa el sector majoritari de la població. Perquè no es pot entendre com va començar a sorgir a Barcelona una societat de masses si no es té en compte el que suposava el Paral·lel en aquests anys crucials de canvis en l'estructura urbana, social i política de la capital catalana, ni el paper que va jugar l'obertura d'aquest carrer en totes aquestes transformacions. De la mateixa manera que no arribarem a comprendre la conversió del cinema en un espectacle de masses si obviem la participació decisiva d'una part tan important de la població en un procés que havia de modificar els hàbits de consum de la majoria dels barcelonins. Per tant, dedicaré els capítols següents a situar, primer, el carrer del Paral·lel en el context general que hem esbossat a les pàgines precedents, seguint l'evolució dels locals i els espectacles que s'hi oferien per, posteriorment, centrar la investigació en la irrupció del cinema, amb la intenció de copsar quina va ser la seva recepció per part d'un públic popular.

---

<sup>459</sup> André Gaudreault, “Del “cine primitivo” a la “cinematografía-atracción””, *Secuencias*, núm. 26 (segon semestre de 2007), pàg. 20.

## 3 EL PARAL·LEL, BARRI OBRER I CENTRE DE L'ESPECTACLE POPULAR

### 3.1. Introducció

L'obertura oficial del carrer del Paral·lel o Gran Via del Marqués del Duero es va produir a finals de 1894, com a conseqüència del gran creixement de la ciutat fora de les muralles, acabades d'enderrocar l'any 1860. El nom amb què va ser batejat al Pla Cerdà -malgrat no haver estat l'oficial fins fa relativament poc temps- es devia a la coincidència del seu traçat amb el d'un dels paral·lels de la Terra<sup>1</sup>. El Paral·lel era el límit entre els carrers estrets i bigarrats del districte V i la nova barriada del Poble Sec, segurament la zona més industrial del centre de Barcelona un cop les fàbriques es van anar traslladant progressivament als suburbis sorgits després de l'agregació de municipis de l'any 1897. Aquesta gran avinguda de dos quilòmetres de longitud era també la principal via de comunicació entre la ciutat vella i Sants, antiga població del Pla recentment incorporada a Barcelona, una de les més poblades i actives, i on estava instal·lada la fàbrica emblemàtica de la indústria tèxtil catalana: la *España Industrial*.

Els barris que voltaven el Paral·lel eren, juntament amb la Barceloneta, els més míseros de la Barcelona urbana de finals del segle XIX i principis del XX. El Poble Sec, nascut al vessant nord de la muntanya de Montjuïc de la fusió de Les Hortes de San Beltran, l'Eixample de Santa Madrona i la França, va ser el primer suburbi de tipus fabril sorgit extramurs de la ciutat. Zona de creixement ràpid i desordenat, de carrers estrets i costeruts vorejats de petites fàbriques i habitatges modestos, amb greus deficiències higièniques, el Poble Sec passà de ser una àrea agrícola pràcticament deshabitada a esdevenir un barri força poblat durant els primers anys del segle XX. Barriada obrera i menestral amb fama de revolucionària i exaltada, fou un dels feus del lerroxisme i els seus edificis religiosos foren els que patiren més incendis durant la Setmana Tràgica<sup>2</sup>. A l'altra banda de l'avinguda, entre el Paral·lel i les Rambles, s'estenia la part més pobre de la ciutat vella, la menys

---

<sup>1</sup> Ramon Alberch i Fugueras (dir). *Els barris de Barcelona*, vol. II, Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, 1997-2000, pàg. 125.

<sup>2</sup> Ramon Alberch i Fugueras (dir). *Els barris de Barcelona*, vol. II, pàg. 131-132.

assenyada, la menys burgesa, amb els seus carrers de vida miserable i mundana alhora, on abundaven les tavernes i els prostíbuls i que certa literatura dels anys vint faria famosa amb el nom de *Barrio Chino*. La proximitat al port, a la part baixa del carrer, afavoria també aquest món de delinqüència i prostitució que es barrejava amb la pols dels magatzems de carbó i els tallers metal·lúrgics. A la part més alta, cap al carrer de la Creu Coberta, o carretera de Sants,



Imatge núm. 1. Zona de barraques a l'avinguda del Paral·lel cap a 1932. Autor: Josep Domínguez. Institut Municipal d'Història de Barcelona. Arxiu Fotogràfic.

proliferaven les barraques, un ambient sòrdid, poblat de gitanos i freqüentat per artistes com Isidre Nonell, que buscava allà inspiració per als seus dibuixos<sup>3</sup>.



Imatge núm. 2. Gitana pobre. Dibuix d'Isidre Nonell. *Pèl & Ploma*, núm. 84 (gener de 1902)

La relació del Paral·lel amb el submón de la delinqüència que es desenvolupava al districte V era evident i queda sovint reflectida a la premsa, on apareixien amb certa freqüència gasetilles breus que informaven, per exemple, que “*en la madrugada de ayer ocurrió en la calle del Paralelo, junto á una almoneda pública, un sangriento suceso entre varios matones de oficio*”<sup>4</sup>. Moltes vegades els

protagonistes eren els pinxos o *valents* que exercien als cafès concerts, on s'encarregaven de mantenir l'ordre dins el local i de controlar el bon

funcionament del negoci del joc i la prostitució que també es solia desenvolupar en aquests i altres establiments. Alguns d'ells eren personatges molt populars, com

<sup>3</sup> Luís Cabañas Guevara (pseudònim dels periodistes Rafael Moragas i Màrius Aguilar). *Biografía del Paralelo 1894-1934*, Barcelona: Ediciones Memphis, 1945, pàg. 28-30. Aquest llibre, malgrat la seva antiguitat, continua sent una referència obligada per apropar-se a la història del Paral·lel.

<sup>4</sup> *El Diluvio*, 16 de març de 1903 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 13.

Manuel Compte, *el Nelo*, el més famós i temut de tots, pinxo de l'*Edén Concert*. Aquests casos suscitaven un enorme interès i eren objecte d'un seguiment diari, com va passar amb l'enfrontament, justament a la cantonada amb el carrer Conde del Asalto, entre Gregorio Brau, *Aragonés*, habitual en aquestes baralles, i José Farrés, *Jepet*, pinxo de *Le Trianon*, cafè concert del Paral·lel<sup>5</sup>. El *Nelo*, protegit dels cacics barcelonins pels serveis prestats en nombrosos processos electorals fraudulents, va estar involucrat en alguns dels crims més comentats d'aquests anys, entre els quals destaca el que va acabar amb la vida, precisament, de l'*Aragonés* el 8 de març de 1904 i que li va costar una condemna a mort, finalment commutada per cadena perpètua<sup>6</sup>. Dos anys abans de l'assassinat de l'*Aragonés*, en un solar situat a l'encreuament del Paral·lel amb el carrer del Parlament, va aparèixer el cos de Juan Puig, el *Gitanet*, pinxo de l'*Ambigú Barcelonés* del carrer de la Cera, mort per un altre rival, jugador d'ofici que exercia, al mateix local, de *papallona*, nom amb el qual es coneixia al personatge que jugava per compte de la casa i tenia la funció d'atraure clients a les taules de joc<sup>7</sup>.

Els carrers del districte V, plens de tavernes i altres llocs d'esbarjo, eren habitualment els escollits per aquests professionals del crim per dirimir les seves diferències. El Paral·lel, sobretot el del canvi de segle, era igualment, per la seva situació perifèrica i marginal, i per l'abundància d'establiments de begudes, un lloc propici per acollir tota mena d'actes delictius. Molts aldarulls iniciats als cafès del carrer Conde del Asalto i rodalies, acabaven al Paral·lel, aprofitant la seva llunyania dels nuclis habitats i l'escassa vigilància policial. El deficient estat d'urbanització del carrer, ple de solars buits, el convertia també en un refugi de petits delinqüents i colles de trinxeraies i en un dels escenaris triats pels homosexuals per a les seves trobades secretes. Així, per exemple, podem llegir a la premsa notícies com la que publicava *El Diluvio*, denunciant la gran quantitat de perills als quals s'exposava qui s'atrevia a transitar pels voltants del Paral·lel:

<sup>5</sup> Per exemple, *El Diluvio*, 26 de juny de 1903 (edició de la tarda), "La gente del bronce", pàg. 3.

<sup>6</sup> Alguns detalls del succés i un resum de les activitats del *Nelo*, a *El Diluvio*, 10 de març de 1904, "El asesinato del *Aragonés*. Los pinxos de Barcelona", pàg. 5-8. També a *¡Cu-cut!*, núm. 116 (17 de març de 1904), pàg. 162-163.

<sup>7</sup> *La Vanguardia*, 14 de gener de 1902, pàg. 3, i *El Diluvio*, 17 de gener de 1902 (edició de la tarda), "Crònica diària. El matador del *Gitanet*", pàg. 1-2.

*“En la calle del Conde del Asalto, trayecto comprendido entre la del Paralelo y la de Vila y Vilá, contraviniendo las ordenanzas municipales, (...) existe un solar que está sin cercar y que sirve de albergue á Rinconetes, Cortadillos y Oscar Wildes de bajo vuelo. En aquel solar se da también cita la chiquillería del barrio, armando todos los días pedreas de las que resultan los transeúntes con algún chichón de más ó un ojo de menos (...)*

*Transitar por aquel sitio durante el día, es exponerse á salir descalabrado; aventurarse por aquellos andurriales á altas horas de la noche, es renunciar al reloj, al portamonedas y hasta exponerse á que le dejen á uno en cueros vivos, ó verse obligado á presenciar escenas vergonzosas y repugnantes”<sup>8</sup>.*

El centre de la mala vida barcelonina es situava sobretot als carrers del Migdia (desaparegut amb l'obertura de l'avinguda de les Drassanes), Perecamps, Sant Ramon, Cid, Om, Arc del Teatre, Montserrat o Portal de Santa Madrona. A les Drassanes, l'existència de les casernes i l'afluència d'una fluctuant població de mariners, afavoria la pràctica de la prostitució legal i de la clandestina, encara molt més abundant. Oficialment era una activitat reglamentada, depenent del Govern Civil a través de l'anomenada *Sección de Higiene especial* per la qual s'obligava els propietaris de bordells a pagar un impost i a les prostitutes a estar registrades per poder ser controlades mèdicament, però la realitat era que la prostitució s'exercia clandestinament, en fer-se fosc, en indrets apartats, *“en las desiertas playas de la mar vieja, en los solitarios desembarcaderos del muelle nuevo y en otros lugares oscuros de los alrededores de la ciudad”<sup>9</sup>*. Un d'aquests llocs foscos i solitaris dels afores, on buscaven sexe les classes més baixes, estava darrera la fàbrica de l'electricitat, a l'illa compresa entre els carrers Vila i Vilà i Cabanes, a tocar del Paral·lel. Segons va descriure el pedagog Max Bembo l'any 1913, en aquest indret *“veréis de ocho a once de la noche desgraciadas mujeres que se pasean en la obscuridad, 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 una 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*

<sup>8</sup> *El Diluvio*, 1 d'octubre de 1896 (edició del matí), “Policía popular”, pàg. 4.

<sup>9</sup> Prudencio Sereñana y Partagás. *La Prostitución en la ciudad de Barcelona, estudiada como enfermedad social y considerada como origen de otras enfermedades dinámicas, orgánicas y morales de la población barcelonesa*. Barcelona: Imprenta de los sucesores de Ramírez y C<sup>a</sup>, 1882, pàg. 146.

*ya deshecho del vicio; muchas de ellas obreras, otras ex-artistas de cafés-concerts, feas y ajadas (...)*<sup>10</sup>.



Imatge núm. 3. Les Drassanes cap a 1904. Autor desconegut.

Aquest ambient sòrdid es devia veure augmentat a principis del segle XX per l'obertura de tants locals d'esbarjo al Paral·lel i per la gran quantitat d'espectacles, molt sovint dubtosos, que s'hi oferien, però l'any 1896 el carrer encara no s'havia convertit en un lloc consagrat de manera

gairebé exclusiva a la diversió; la major activitat es concentrava a la zona portuària, i a la premsa només apareixia per denunciar la impunitat de què gaudien els delinqüents que es dedicaven a robar la mercaderia dels molts carruatges que hi circulaven:

*“Sierra Morena, ó el puerto de arrebatá-capas, ó la calle del Marqués del Duero, llámenle ustedes H ó llámenle ustedes P, todo es una misma cosa (...)*

*En la sección comprendida en el muro de Atarazanas, convertido en peligroso frontón para el descuidado que utilice aquella acera, suelen situarse una caterva de desarrapados chiquillos, granujas en embrión, cuya única tarea consiste en acechar al paso los innumerables carros que por allí circulan, para apoderarse descaradamente de lo que hallan al alcance de su mano, y salir luego por pies en cualquier dirección, con la tranquilidad, si no del justo, del que tiene la seguridad de no hallar ningún guardia municipal ni agente de policía que interrumpa su correría ni estorbe su trabajo”*<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Max Bembo, *La mala vida en Barcelona. Anormalidad, miseria y vicio*. Barcelona: Casa editorial Maucci, s/d (c. 1913), pàg. 231.

<sup>11</sup> *El Diluvio*, 23 d'abril de 1896 (edició del matí), “¿Sierra Morena?”, pàg. 6-7.



El món de l'espectacle es barrejava a vegades amb els ambients dels baixos fons. Als reservats de la majoria dels cafès concert es jugava clandestinament i moltes artistes compaginaven la seva feina a l'escenari amb l'exercici, més o menys encobert, de la prostitució. Els crims passionals que, de tant en tant, es produïen en aquests establiments generaven una gran expectació i, en alguns casos, fins i tot proporcionaven temes als autors i als empresaris teatrals. És el que va passar, per



Imatge núm. 4. *La Zarina*. Targeta postal c. 1907. Col·lecció de l'autora.

exemple, amb l'assassinat de la cupletista i ballarina de l'*Alcázar Español*, *Rosita de Oro*, a mans d'un antic amant, ballarí al *Café de La Mezquita* del carrer Arc del Teatre. El fet es va produir el 13 de gener de 1906 i el 28 d'aquest mateix mes, al teatre *Las Delicias* del Paral·lel s'estrenava "el sensacional drama en dos actes, *Rosita del Oro* ó un crimen pasional". Aquest any 1906 va ser especialment destacat també en aquesta mena de successos. Semblava que els ànims estaven exaltats i no només a nivell polític. A finals de febrer, Teresa Conesa, ballarina de l'*Edén Concert*, fou assassinada pel germà de Manuela Muñoz, *La Zarina*, cupletista del mateix local i rival de la

ballarina en qüestions amoroses. El judici va començar l'abril de 1907 i la premsa incloïa cròniques gairebé a diari. L'empresa del teatre *Apolo* -no per casualitat- va aprofitar el ressò per programar unes poques actuacions de *La Zarina* durant el mes de maig. La matinada del 21 de setembre de 1906, al *foyer* del mateix establiment, un pretendent rebutjat va disparar quatre trets a la ballarina María Suárez, causant-li la mort. L'*Edén Concert*, el més famós cafè concert de la ciutat, era l'escenari dels escàndols de més transcendència, sens dubte per la rellevància social del públic que el freqüentava.

Fora d'aquests successos més cridaners, la delinqüència al districte V es caracteritzava per la seva escassa entitat, de cap manera comparable a la d'altres grans viles europees. Barcelona era una ciutat morigerada també en aquest aspecte. I ho continuarà sent més endavant, malgrat la llegenda creada al voltant d'aquest "*barri infame, misteriós i terrible*", poblat, segons descrivia irònicament el periodista Lluís Capdevila a finals dels anys vint, "*d'uns pobres lladres, lladrets, els robatoris dels quals consistiran en uns quants metres de canonada de plom, o en unes gallines, en uns conills, en una màquina d'escriure. Són uns lladres que fan llàstima, uns lladres sense grandesa, uns lladres que ens deshonren*"<sup>12</sup>. La secció de successos dels diaris, on cal anar a buscar gairebé totes les notícies sobre el Paral·lel a finals del segle XIX i primers anys del XX, així ho corrobora:

*"Un municipal ha sorprendido esta mañana, á las seis, á varios sujetos que estaban arrancando los aparatos exteriores para el alumbrado del café del Pararelo [sic], en la plazuela de San Pablo, habiendo conseguido detener á uno de ellos, pues los demás lograron escabullirse, gracias á la obscuridad (...)"*<sup>13</sup>.

Malgrat això, la fama de lloc perillós es va estendre i era suficient per apartar del districte V i del Paral·lel a molts barcelonins de bona posició, els quals no dubtaven, en canvi, en assistir als cafès concert més propers a les Rambles.

La fesomia del Paral·lel estava marcada, des d'abans de la seva obertura, per la il·luminació elèctrica, símbol de modernitat -"*luz de teatro y de café, luz de ciudad*"<sup>14</sup>- inaugurada abans que el carrer estigués encara del tot urbanitzat. La instal·lació al Poble Sec de la central tèrmica de la *Sociedad Española de Electricidad* que, amb les seves xemeneies, identifica el barri des de 1883, va fer possible que el Paral·lel comptés des d'un primer moment amb il·luminació pública mitjançant arcs voltaics instal·lats per l'Ajuntament, un fet insòlit ja que, en aquella època, l'electrificació era majoritàriament una iniciativa privada<sup>15</sup>. La localització de la nova

<sup>12</sup> Lluís Capdevila, *Barcelona, cor de Catalunya*. Barcelona: Antoni López, llibreter, 1928, pàg. 88.

<sup>13</sup> *La Publicidad*, 3 de desembre de 1899 (edició de la nit), pàg. 2-3.

<sup>14</sup> Luí Cabañas Guevara. *Biografía del Paralelo 1894-1934*, pàg. 17.

<sup>15</sup> Horacio Capel (dir.). *Les tres xemeneies. Implantació industrial, canvi tecnològic i transformació d'un espai urbà barceloní*, vol. I. Barcelona: FECSA, 1994, pàg. 214.

central al Paral·lel, entre els carrers de Mata i Cabanes, obeïa “a la necessitat de situar la gran potència que havia de tenir aquesta central a l'exterior dels barris densament poblats de la ciutat, però sense allunyar-la excessivament d'aquests, ja que la tecnologia aleshores disponible impedia transportar l'energia a grans distàncies”<sup>16</sup>. Al voltant de la central de Mata s'organitzava tota la xarxa urbana de distribució d'energia elèctrica a Barcelona. A començament dels anys 10 fou adquirida per la *Barcelona Traction Light and Power*, coneguda popularment com *La Canadenca*.

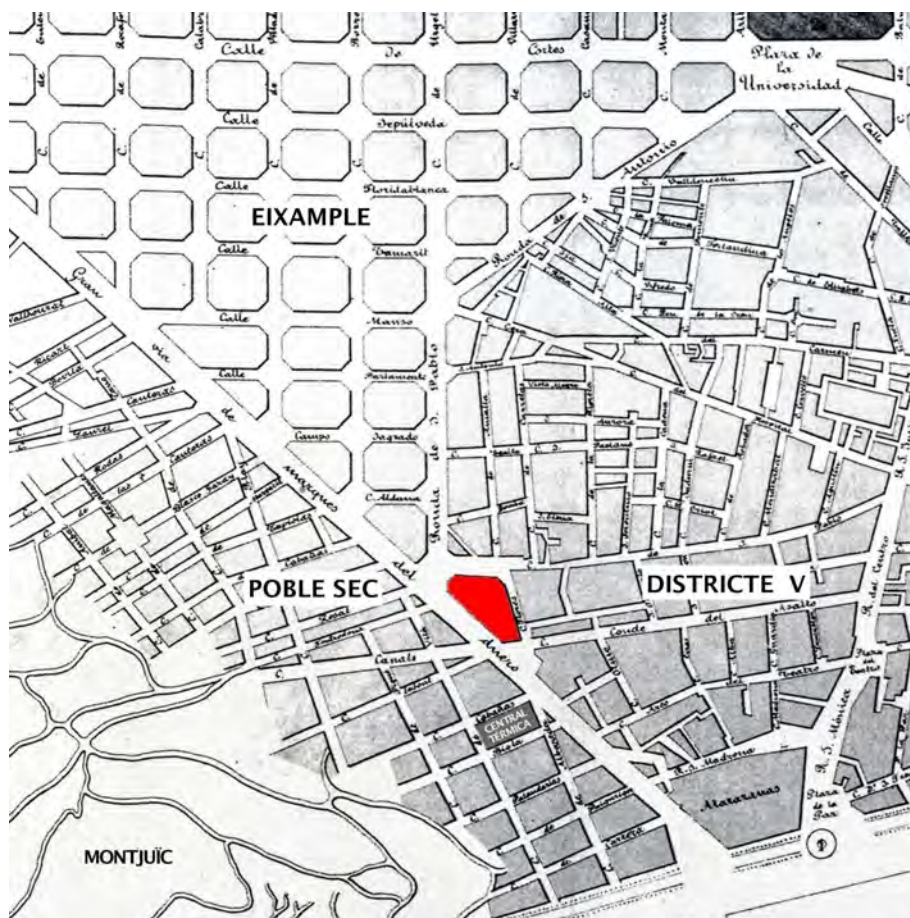


Imatge núm. 5. El Paral·lel l'any 1913. Autor: Frederic Ballell. Fotografia publicada a *Il·lustració Catalana*, núm. 526 (6 de juliol de 1913).

Tot semblava preparat perquè el nou carrer es convertís en el lloc on, en molts pocs anys, tota la ciutat aniria a divertir-se, però a finals de segle, sense urbanitzar completament, era poc més que un seguit de solars deserts i plens de fang on s'instal·laven les barraques de fira i els espectacles itinerants que atreïen el públic més humil.

<sup>16</sup> Horacio Capel (dir.), *Les tres xemeneies. Implantació industrial, canvi tecnològic i transformació d'un espai urbà barceloní*, vol. I, pàg. 18.

Durant els primers anys, la major activitat es concentrà precisament a l'ombra de la fàbrica de l'electricitat, en el tram comprès entre els carrers Conde del Asalto (actual Nou de la Rambla) i Sant Pau, dues de les artèries principals del districte V, molt populars -sobretot la primera- pels seus comerços, fondes i bars però també pel gran nombre de locals d'espectacle que hi havia al seu entorn, entre els quals destacava l'*Edén Concert*. A la plaça de la Pau, allà on el Paral·lel conflueix amb la part baixa de la Rambla, a la zona portuària, s'instal·laven habitualment barraques d'espectacles ambulants. És evident que el ràpid creixement del Paral·lel com a lloc de diversió no va ser casual. A més de la seva proximitat a aquestes zones de gran activitat lúdica, es va veure afavorit per la inauguració de la línia de tramvia des de Sants -barriada obrera situada a l'extrem superior del carrer- al moll i pel costum dels barcelonins d'anar a berenar els dies festius a la propera muntanya de Montjuïc, plena de quioscos o *merenderos* on es podia gaudir de la música i el ball, i d'un excel·lent punt de vista sobre la ciutat i la costa.



Font: Plànol de Barcelona inclòs a la *Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*, por Juan Valero de Tornos. Barcelona: G. de Grau y C<sup>ia</sup>, 1888.

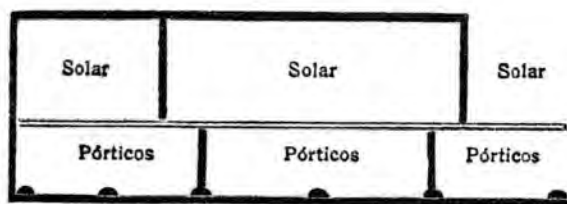
L'illa marcada en vermell en el plànol anterior indica el punt originari de l'espectacle al Paral·lel, situat en la confluència dels carrers Conde del Asalto i Sant Pau amb la Ronda de Sant Pau. Els dos primers comunicaven la nova avinguda amb la ciutat vella i la Rambla, mentre la Ronda la connectava amb l'Eixample, la nova Barcelona que es desenvolupava fora muralla.

En aquests moments inicials, i potser al llarg de tota la seva història, el Paral·lel estava molt més relacionat amb el món de la diversió del districte V, el qual gaudia d'una llarga tradició, que no pas amb el de les fàbriques del Poble Sec, un barri que encara vivia d'esquena a la ciutat vella, separat per aquesta enorme i polsosa avinguda. De fet, el Paral·lel sempre viurà aquesta ambivalència, producte de la seva condició de lloc fronterer entre dos móns, entre la ciutat i el suburbi, entre l'alegria i la misèria, entre les llums i les ombres. Entre el districte V i el Poble Sec.

### 3.2. Barraques i coberts. La lenta urbanització del carrer

La Gran Vía del Marqués del Duero -aquest era el seu nom oficial des de 1874, encara que ja des del seu naixement se'l coneixia per la denominació que l'ha fet famós-, havia de ser una àmplia i elegant avinguda de cinquanta metres d'amplada, una de les més importants dissenyades per Ildefons Cerdà en el seu Pla d'Eixample de 1859. Aquesta fou, precisament, una de les raons que va endarrerir la urbanització del carrer i contribuí a donar-li l'aspecte de fira permanent que el va caracteritzar en aquesta primera dècada del segle. Davant les pressions dels propietaris dels terrenys, que es resistien a edificar perquè consideraven que l'amplada era excessiva, el 1882 s'autoritzà una reforma per la qual els cinquanta metres previstos al Pla Cerdà passaven a ser quaranta metres de calçada i deu de pòrtics, cinc a cada vorera. D'aquesta manera l'Ajuntament es proposava conciliar els interessos dels particulars i els del municipi.

Per evitar que dos quilòmetres de cases porxades idèntiques poguessin resultar monòtons, es va permetre que a cada illa es fes un model de pòrtic diferent, que havia de ser el mateix, això sí, a banda i banda de carrer. Aquesta condició complicava les coses, ja que suposava haver de posar d'acord a molts propietaris i com, a més a més, la longitud de façana de cada solar no es corresponia amb l'amplada entre les



Imatge núm. 6. Esquema del porticat al Paral·lel. Il·lustrava l'article de l'arquitecte Luis Callén, "La cuestión del Paralelo", publicat al suplement il·lustrat d'*El Diluvio* del 15 d'octubre de 1904, pàg. 34-35.

columnes dels pòrtics -com s'aprecia en l'esquema reproduït a la imatge número 6-, era pràcticament impossible edificar al Paral·lel. La solució, evidentment, no va satisfer els amos dels solars, que insistien en suprimir també els porxos.

Des de l'Ajuntament es va intentar suavitzar una mica la llei eliminant l'obligació de fer els pòrtics iguals a les dues voreres, però no va servir de res. Finalment, davant la impossibilitat de solucionar el conflicte, l'Ajuntament va optar per legalitzar una situació que ja existia, aprovant el 27 de maig de 1902, una normativa que permetia aixecar coberts provisionals amb la condició que fossin a precari i que no es destinessin a habitatge ni ocupessin l'espai destinat a pòrtics.

Els propietaris, en veure's perjudicats econòmicament per l'obligatorietat de cedir una part dels seus terrenys per a via pública, i per considerar massa costosa l'edificació de cases porticades, arrendaven els solars per a un determinat nombre d'anys, a l'espera que la llei que obligava a fer els porxos fos derogada, cosa que no va succeir fins el 1929<sup>17</sup>. L'arrendatari construïa, en la majoria dels casos, un edifici d'escassa qualitat, normalment de fusta, i encara més tenint en compte que es feia a precari (és a dir, que en qualsevol moment l'Ajuntament podia decidir la seva desaparició) i el que s'edificava, habitualment, revertia al propietari al final del contracte. Aquesta llei es prestava a múltiples infraccions i va afavorir la conversió del carrer en una successió de coberts d'ínfima categoria -la majoria construïts il·legalment i sense ajustar-se als plànols presentats a l'Ajuntament-, dedicats a activitats diverses com magatzems, tallers, tavernes i barraques on s'oferien tota mena d'espectacles de baix preu, en un primer moment ambulants i més endavant, més o menys estables.

De res van servir els articles publicats a la premsa per arquitectes com Salvador Vigo, defensant la necessitat dels pòrtics en aquest indret de la ciutat, de la mateixa manera que existien en altres zones emblemàtiques de Barcelona com la plaça Reial. Una de les raons a favor de la construcció dels porxos era la rellevància social i econòmica que havia de tenir aquesta avinguda com a via de comunicació entre el port i les barriades de Sants i Hostafrancs: *“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>18</sup>. Les

<sup>17</sup> Entre 1860 i 1928 només es van edificar al Paral·lel 23 cases: 16 porxades i 7 sense porxos, situades a l'antiga línia de 50 metres. La història de la problemàtica construcció del carrer del Paral·lel es troba resumida a Miquel Badenas i Rico. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*. Lleida: Pagès editors, 1998, pàg. 43-61 (edició original en castellà: *El Paral·lel. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida de Barcelona*. Barcelona: Editorial Amarantos, 1993).

<sup>18</sup> Salvador Vigo. “La Gran-vía del Paralelo, ó sea del Marqués del Duero”. *El Diluvio*, 10 d'abril de 1897 (edició del matí), pàg. 16-18.

previsions fetes per Salvador Vigo en aquest article es van acomplir del tot, i les seves paraules descriuen exactament el que ja era el Paral·lel de finals del XIX: “*suprímense los pórticos, y la vía del Marqués del Duero no será, ni más ni menos, que la continuación de la calle carretera de Sans. La formarán casuchos, tabernas, almacenes de trapos viejos, etc., y no faltará allí polvo, barro y suciedad*”. El més divertit del cas és que Vigo va ser l'arquitecte triat per alguns empresaris del Paral·lel per redactar els projectes i dirigir les obres de construcció dels seus teatres, entre els quals cal destacar l'*Olympia*, el *Nuevo*, el primer *Pabellón Soriano* o l'ampliació del cafè del *Circo Español* l'any 1901.

Val la pena deturar-se una mica en aquestes qüestions administratives perquè la història del Paral·lel hauria estat molt diferent si no s'hagués donat aquesta situació que podríem qualificar, com a mínim, d'absurda. Encara que les infraccions urbanístiques no eren, ni molt menys, exclusives del Paral·lel, en cap altre indret de la ciutat es donava aquesta vinculació tan directa, gairebé sistemàtica, entre il·legalitat i espectacle.

Els expedients d'edificació conservats a l'arxiu administratiu de Barcelona, són tot un mostrari de tècniques per eludir el control de les autoritats municipals i estatals i evitar així haver de pagar els impostos. El procediment era habitualment el següent: es presentava a l'Ajuntament un projecte per a obtenir el permís de construcció d'un *cubierto provisional* o d'un *cobertizo para varios usos*, perfectament ajustat al que fixava la normativa. Es tractava només d'un simple tràmit per demostrar la bona voluntat del sol·licitant, perquè normalment i aprofitant la tardança municipal, es començava a edificar sense haver obtingut l'autorització i, per suposat, ocupant la zona de pòrtics; a continuació es produïa la corresponent denúncia i, com el que s'estava bastint era en realitat un edifici definitiu -cosa que prohibia de manera explícita la legislació-, durant anys es succeïen les denúncies, els requeriments i les amenaces d'enderroc, que sempre s'havien de complir en el *improrrogable plazo de 8 días* i pràcticament mai es feien realitat. Només l'any 1904, concretament el mes d'octubre, l'Ajuntament va procedir a executar les ordres d'enderroc que afectaven unes cinquanta edificacions de tot tipus, des de teatres i *music-halls* com el *Pabellón Soriano*, el *Nuevo*, l'*Olympia*, el *Trianon* o el *Salón*



*Venus*, fins a magatzems, cafès com el del *Circo Español*, quioscos de begudes o barraques dedicades a la venda de xurros<sup>19</sup>. Quinze de les infraccions es trobaven en el tram comprès entre els carrers de Sant Pau i Conde del Asalto on, com hem vist, es produïa la més important concentració de locals d'espectacle<sup>20</sup>.

A tot això s'afegia l'excessiva burocràcia que tampoc no afavoria els interessos dels propietaris. Segons el Reglament per a la construcció d'edificis destinats a espectacles públics, vigent des de 1885, l'Ajuntament no podia concedir els permisos sense comptar abans amb l'autorització del governador civil, assessorat per un informe previ emès per la *Junta Consultiva de Teatros*. Amagant l'ús al qual pensaven dedicar les construccions, els promotors s'evitaven tots aquests tràmits que només aconseguïen allargar el procés. D'altra banda, com que la majoria dels edificis no reunien les condicions necessàries per a acollir espectacles públics, tampoc podien obtenir el vist-i-plau del Govern Civil amb la qual cosa era pràcticament impossible legalitzar-los.

No faltava qui insinuava que darrera el retard de l'Ajuntament en fer complir les lleis hi havia certes influències polítiques -i fins i tot suborns- de determinats empresaris del Paral·lel sobre els regidors municipals. S'especulava també amb el paper que hi jugava en tot l'afer determinat polític republicà, molt influent, diputat a Madrid. Les al·lusions a "*cierta persona que es un gran convencedor de descreídos*" o al "*pontífice máximo de la actual situación republicana barcelonesa*" fan pensar que es podria tractar del propi Lerroux, conegut amb el sobrenom d'*Emperador del Paralelo* pels seus adversaris polítics<sup>21</sup>. També sabem que Odón de Buen, conegut catedràtic lliurepensador i regidor republicà, presentà el 15 de març de 1904, una proposició per suspendre els enderrocs fins que no estiguessin revisats i tancats tots els expedients de les construccions afectades, per tal d'actuar amb justícia i enderrocar-les totes alhora<sup>22</sup>. Es podria entendre aquesta intervenció com un intent de

---

<sup>19</sup> *Boletín Municipal de Barcelona*, maig de 1904, pàg. 92 i 98.

<sup>20</sup> *El Diluvio*, 17 de maig de 1904 (edició del matí), "Lo de la calle del Paralelo", pàg. 14-15. En aquesta ressenya es parlava de més de 60 infraccions, de les quals, incomprensiblement, només es tractava d'enderrocar una petita part.

<sup>21</sup> *El Diluvio*, 10 de maig de 1904 (edició de la tarda), "¡Todavía lo de la calle del Paralelo!", pàg. 1-2. També el 9 de juny de 1904 (edició del matí), "Lo de la calle del Paralelo", pàg. 9-10.

<sup>22</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 8299 (1901).

retardar els enderrocs i afavorir així als empresaris o als propietaris dels solars. En qualsevol cas, les relacions d'alguns empresaris teatrals del Paral·lel amb el republicanisme, i posteriorment amb el lerrouxisme, és evident. Ricardo Soriano, qui aquest any 1904 es defensava a la premsa en representació dels industrials del Paral·lel<sup>23</sup>, formarà part de la llista presentada pel Partit Radical de Lerroux a les eleccions municipals de desembre de 1909 i sortirà escollit regidor pel districte V.

Mentrestant, el negoci anava funcionant i els locals s'anunciaven a la premsa amb total normalitat. La major part dels teatres del Paral·lel es van construir seguint aquest sistema, entre ells alguns dels més importants, com l'*Español*, el *Nuevo* o l'*Apolo*, que van funcionar durant dècades. El cas del primitiu *Circo Español*, el primer gran local estable aixecat al Paral·lel, reflecteix clarament la incidència de les decisions municipals en l'actuació dels promotors i en l'evolució del carrer. Aquest teatre va ser dels pocs que es van edificar legalment, obtenint el permís previ del Govern Civil i d'acord amb una sol·licitud, presentada el 26 de gener de 1892, per a construir un circ provisional de segona classe destinat "*a dar funciones acrobático-gimnásticas*", i ampliada pocs mesos després per a poder fer també actuacions eqüestres<sup>24</sup>. Però això va ser abans que l'Ajuntament aprovés la llei de pòrtics el 27 de maig de 1902. Quan es va reedificar després de l'incendi de 1907 -molt possiblement provocat-, la cosa va ser ben diferent. Llavors es van presentar dues sol·licituds, una del propietari de l'edifici incendiat, Manuel Suñer, qui pretenia reconstruir-lo ocupant una part del pòrtic, i l'altra del propietari del solar, José Terrés, qui va demanar permís per aixecar un cobert destinat a magatzem o dipòsit, encara que precisant "*que si por cualquier causa ó motivo tuviera que variarse dicho destino, lo pondrá inmediatamente en conocimiento del Ayuntamiento*". L'Ajuntament va denegar el permís a Suñer i el va concedir a Terrés perquè el projecte que va presentar complia amb la normativa i no contemplava l'ocupació dels

---

<sup>23</sup> Ricardo Soriano, "Remitidos. Lo del Paralelo". *El Diluvio*, 11 d'agost de 1904 (edició del matí), pàg. 14: "*Nos hemos defendido hasta la fecha y hemos molestado á infinidad de personas, de las que estamos muy agradecidos; pero, entiéndase bien, no hemos sobornado á nadie, ni hemos tratado de ello nunca, ni hemos ofrecido un céntimo á nadie, ni hemos tenido un solo periódico que nos defienda*".

<sup>24</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 4646 (1892).

pòrtics. Aquest, evidentment, va construir un teatre sense comunicar-ho als representants del Municipi.

Totes aquestes irregularitats no van impedir que el procés de construcció del nou teatre *Español* fos seguit minuciosament per la premsa. La seva inauguració, que tingué lloc el 27 de novembre de 1909, va anar precedida d'un gran desplegament publicitari. Els anuncis -presentats com a notícies teatrals- destacaven que era un edifici “*sumamente elegante y decorado con exquisito gusto (...) El escenario está montado á la altura de los mejores teatros, siendo su capacidad muy enorme; la boca mide 10 metros; la batería eléctrica se halla situada en el sótano en inmejorables condiciones y el telón es una verdadera obra de arte de los escenógrafos señores Brunet y Pous. Las butacas son las que hasta ahora han figurado en la platea del Liceo. Posee además un hermoso y elegante salón de descanso en el segundo piso que da a la calle del Marqués del Duero*”<sup>25</sup>.

De la consulta d'aquests expedients, als quals haurem de recórrer en moltes ocasions, es dedueix que el món de l'espectacle va néixer al Paral·lel guiat únicament per criteris econòmics, amb la intenció, per part de propietaris i empresaris -com no podia ser d'una altra manera- d'aconseguir els majors guanys possibles. I va ser en aquest ambient mercantilista on el cinema, després de la seva primera ubicació a la ciutat burgesa, va arrelar ràpidament.

---

<sup>25</sup> *El Diluvio*, 17 de novembre de 1909 (edició de la tarda), “Teatrales”, pàg. 3.

### 3.3. L'espectacle arriba al Paral·lel

És precisament durant els primers anys del segle, entre 1900 i 1910, quan s'inicia la concentració d'espectacles que va fer d'aquest carrer el centre de la diversió de Barcelona i un lloc molt concorregut i animat, sobretot els dies festius. En aquest període es van construir tots els teatres importants del Paral·lel, els que van donar fama al carrer durant varies dècades i alguns dels quals encara sobreviuen<sup>26</sup>. La proliferació de locals va ser realment ràpida i sorprenent. L'any 1901 la premsa diària barcelonina ressaltava ja la gran importància que anava adquirint el Paral·lel i el descrivia com un indret singular, diferent de la resta de la ciutat, destacant l'existència de *“tres teatros, dos circos, un musik hall, dos salones de figuras de cera, tres ó cuatro cinematógrafos, siete ú ocho cafés á cual más grande, media docena de fotógrafos y una subasta”*. La ressenya continua afirmant que *“todos funcionan, todos viven. Singularmente los sábados y domingos aquello parece otro mundo. Es día de entrada general”*<sup>27</sup>.

Abans d'aquesta data ja era un lloc freqüentat pels artistes ambulants, la presència dels quals cal rastrejar-la a les gasetilles i a l'apartat de notícies locals dels diaris, normalment en relació amb algun intent de robatori, un accident o un altre fet curiós. Encara no ocupava un espai destacat a la secció d'espectacles, però podem saber de l'existència de molts locals d'esbarjo gràcies a petites notes on s'indica, per exemple, que *“un artista que hacía juegos malabares en un barracón de la calle del Paralelo tuvo la desgracia de lesionarse con un cuchillo que hacía saltar y que le causó dos profundos cortes en la mano izquierda (...)”*<sup>28</sup>. A través d'aquests incidents desafortunats que sovint s'hi produïen és possible igualment deduir quina mena d'instal·lacions eren les més abundants, doncs són recurrents les ressenyes que informen de que *“al subir ayer un niño en uno de los caballitos del tío vivo instalados en la calle del Paralelo, sufrió una caída, que le produjo una herida grave en el cráneo (...)”*<sup>29</sup>. Altres, a més, donen una idea de quin era l'ambient general del carrer,

<sup>26</sup> Uns, com el *Victòria*, l'*Apolo*, el *Condal* i el *Molino*, totalment transformats i encara en funcionament; altres, com l'*Arnau*, en estat completament ruïnós i a punt de desaparèixer.

<sup>27</sup> Candileja, “Cómicos y comedias”, *El Diluvio*, 3 d'octubre de 1901 (edició de la tarda), pàg. 4.

<sup>28</sup> *La Publicidad*, 8 de gener de 1898 (edició de la nit), pàg. 2.

<sup>29</sup> *Diario de Barcelona*, 31 de desembre de 1898 (edició de la tarda), pàg. 14294.

una espècie de fira a on anaven molts barcelonins a passejar sense més intenció que badar davant les atraccions, amb conseqüències desagradables en algunes ocasions:

*“En un barracón de tiro al blanco instalado en la calle del Marqués del Duero fué uno de los mirones á pasar por frente al blanco en el instante en que un aficionado disparaba el arma; el proyectil, que por fortuna era de arma de aire comprimido, se incrustó en el brazo del imprudente causándole una lesión de relativa gravedad (...)”*<sup>30</sup>.

Era un ambient molt propici per als lladres, per les cites amoroses i per a les baralles que, de tant en tant, s'originaven a les tavernes amb música i ball que eren un altre dels trets distintius del Paral·lel:

*“Un sargento y dos soldados de la guardia de la cárcel, auxiliados por algunos municipales, procedieron ayer tarde á la detención de cuatro cabos y un soldado de caballería, que promovieron un escándalo en un bodegón de la calle del Marqués del Duero, en el cual bailan todos los domingos por la tarde criadas y soldados, siendo muy frecuentes los escándalos (...)”*<sup>31</sup>.

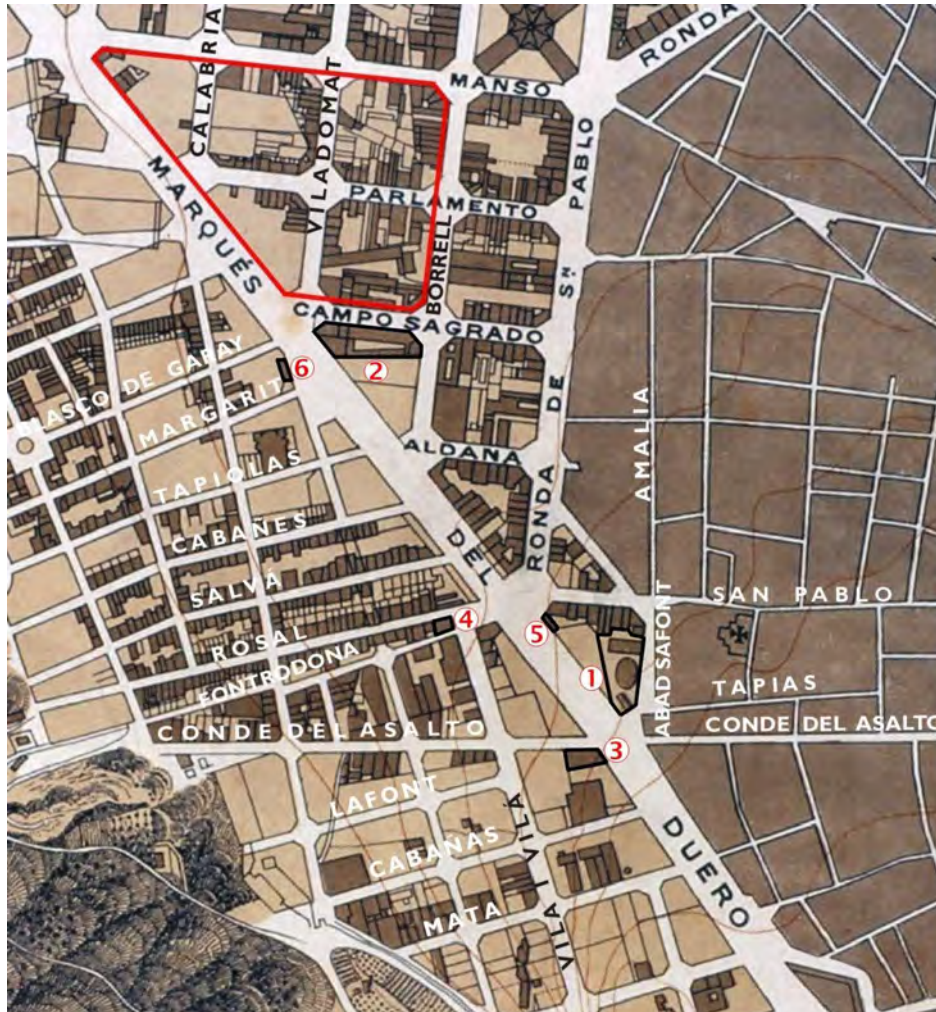
Els espectacles del Paral·lel no comencen a tenir una major presència a la premsa fins que no es construeixen locals més estables, de 1901 en endavant. A partir d'aquest moment, els seus nombrosos teatres atrauran un tipus de públic diferent, més ampli, i aquest serà un fet decisiu que influirà en el desenvolupament del carrer i transformarà la manera d'entendre l'oci a la ciutat. La part d'avinguda dedicada a l'espectacle era, en realitat, molt reduïda, la qual cosa feia encara molt més evident la sensació d'acumulació. El major nombre de locals es concentrava entre els carrers Conde del Asalto i Campo Sagrado. Ja hem destacat la importància del primer com a zona de diversió, però de nou és una qüestió de planejament urbanístic la que possiblement també va influir a l'hora de fixar el límit a l'alçada del carrer Campo Sagrado. En el plànol oficial d'Eixample dissenyat per Ildefons Cerdà s'havia reservat una porció de terreny destinada a parc, limitada pels carrers Marqués del Duero, Manso, Borrell i Campo Sagrado<sup>32</sup>. Aquest parc no va arribar a existir mai

<sup>30</sup> *La Publicidad*, 18 de setembre de 1898 (edició de la nit), pàg.3.

<sup>31</sup> *La Publicidad*, 21 de maig de 1900 (edició del matí), pàg. 2.

<sup>32</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 5338 (1894).

degut als interessos econòmics dels propietaris i a la indecisió de l'Ajuntament, que no havia acceptat mai de bon grat el Pla Cerdà, imposat des del Govern de Madrid. La qüestió és que es va permetre que s'hi anés edificant, sobretot en la part interior, com mostra el següent plànol, aixecat l'any 1903 per l'arquitecte municipal, Pere Falqués, i a on es poden observar les edificacions existents al Paral·lel en aquella època.



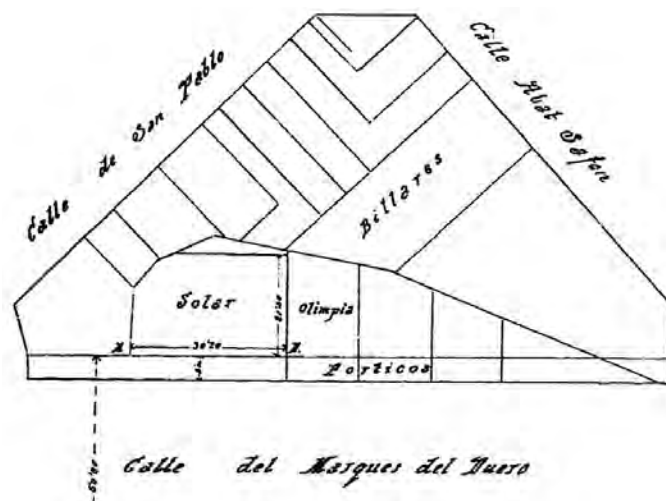
Font: Plànol de Barcelona realitzat per la *Sección de Edificaciones y Ornato* de l'Ajuntament el novembre de 1903 (fragment). Autor: Pere Falqués. Institut Municipal d'Història de Barcelona. Arxiu Històric.

S'aprecia molt bé la forma el·líptica del *Circo Español*, enfrontant el carrer Abat Safont per deixar lliure l'espai de pòrtics i precedida pel seu cafè, just a la cantonada amb el carrer de les Tàpies (1). El gran local de forma rectangular que hi ha al seu costat podria ser la sala de billars annexa al teatre (veure detall a la imatge núm. 7). Es pot comprovar també que l'illa situada entre la Ronda de Sant Pau i el carrer Aldana estava pràcticament edificada en la seva totalitat, raó per la qual no s'hi va establir cap local d'espectacle. Tocant als carrers de Campo Sagrado i Borrell

existien, des de molts anys abans, els tallers de l'empresa Soujol Janoir y C<sup>a</sup> (2), dedicada a la fabricació de canonades de ferro per a la conducció i la distribució d'aigua i gas, destacada per algunes guies entre els establiments industrials importants de la ciutat<sup>33</sup>.

Podem reconèixer també el cafè *La Tranquilidad*, a la cantonada amb el carrer Conde del Asalto (3), la *Pajarera Catalana* (actual *Molino*), al final del carrer Vila i Vilà (4), el taller de venda i reparació d'acordions i el cafè *Ruzafa* ocupant els pòrtics a la cantonada amb la ronda de Sant Pau (5), o el taller de pintura d'Ernesto Soler de las Casas (fill del popular escriptor Pitarra) i l'establiment de begudes anomenat *Chamberí*, a l'illa compresa entre els carrers Margarit i Blasco de Garay (6). La majoria d'aquestes construccions foren enderrocades l'any 1904.

En canvi, no hi figuren ni el teatre *Las Delicias*, que ja estava edificat a la cantonada del carrer Aldana, ni el *Nuevo*, aixecat des del 1901 davant el *Circo Español*, ni el *Pabellón Soriano*, just al seu costat, ni altres barraques instal·lades en aquesta època al pati o jardí que quedava darrera el *Circo Español*, com el *music-hall Olympia*, els cinemes *Gran*



Imatge núm. 7. Emplaçament del teatre *Olympia*. Es pot apreciar el saló de billars del *Circo Español*. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 9496 (1903).

*Éxito* i *Farrusini* o la *Barbería del Obrero*. Possiblement reflecteixi una situació anterior a 1903, però el més probable és que, en tractar-se d'un plànol oficial, no recollís l'existència d'aquests locals d'espectacle construïts il·legalment.

Al Paral·lel no calia pagar entrada per gaudir de l'espectacle; sense sortir del tram de carrer que es coneixia pròpiament amb aquest nom, els escassos sis-cents

<sup>33</sup> Per exemple, *Barcelona y su provincia*, por Modesto Martí de Sola. Barcelona: Establecimiento tipográfico "La Academia", 1888, pàg. 451-452.

metres que anaven del carrer Conde del Asalto al de Campo Sagrado, es podia trobar de tot: venedors ambulants pregonant els seus productes, artistes de circ, músics de carrer i establiments i diversions de tota mena. Era habitual la presència de xarlatans com el cèlebre *Noy de Tona*, personatge molt popular a Barcelona i assidu a les festes majors de tota Catalunya, que *actuà* el mes d'abril de 1898 al Paral·lel davant la fàbrica de l'electricitat, i acabà al jutjat per haver arrencat salvatgement dos queixals a un infant<sup>34</sup>. A començaments del segle XX, aprofitant les grans aglomeracions de curiosos, es produïen freqüents robatoris i, a prop de la zona portuària, s'instal·laven sovint unes ruletes ambulants amb socis que fingien ser del públic, una mena de *trileros* de l'època<sup>35</sup>. Abundaven també els barracons de subhastes i de compra-venda de draps i ferros vells, on a vegades no era estrany trobar objectes de procedència més aviat dubtosa, segons reflecteixen les gasetilles: “*Un sujeto á quien días atrás le robaron un acordeón de su domicilio, vio ayer el instrumento de su propiedad colgado á la puerta de un barracón de la calle del Marqués del Duero (...)*”<sup>36</sup>. Aquesta mena de comerços vorejaven moltes vegades la legalitat; hi anaven a parar tot tipus d'articles de rebuig o de segona mà, provinents de liquidacions però també de robatoris com el que va tenir lloc al *Circo Español* l'any 1900: “*Ha sido detenido un joven que penetró en el escenario del teatro Circo Español y se apoderó de gran número de prendas de ropa pertenecientes á varios actores, vendiéndolas después a un ropavejero*”<sup>37</sup>. La feina de drapaire resultava força lucrativa i sovint l'exercien industrials ambulants vinculats posteriorment al món de l'espectacle. Sabem, per exemple, que Estanislao Bravo, un dels pioners de l'exhibició cinematogràfica a Espanya, va muntar el seu primer cinematògraf amb els diners que va aconseguir dedicant-se a aquesta activitat<sup>38</sup>. Igualment, els germans Soriano, emblemàtics empresaris teatrals del Paral·lel, eren comerciants itinerants abans d'instal·lar-se definitivament a Barcelona amb el seu negoci de subhastes, origen del futur teatre Victòria.

<sup>34</sup> *El Diluvio*, 12 d'abril de 1898 (edició del matí), “*Gacetilla*”, pàg. 9.

<sup>35</sup> *El Diluvio*, 12 de desembre de 1901 (edició del matí), “*Gacetilla*”, pàg. 11.

<sup>36</sup> *La Publicidad*, 5 de febrer de 1898 (edició del matí), pàg. 2.

<sup>37</sup> *Diario de Barcelona*, 2 de juliol de 1900 (edició del matí), pàg. 7801.

<sup>38</sup> Agustín Sánchez Vidal. *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, pàg. 172.



Un dels encants del Paral·lel devia ser la gran varietat d'espectacles que s'oferien al passejant, anunciats amb grans cartells o a crits a la porta dels locals, com una mostra més de la societat de consum, associada a la modernitat, que començava a envair la ciutat. En alguna vorera es situaven pràcticament un al costat de l'altre, i moltes caricatures i fotografies de l'època en són testimoni. La imatge número 8

correspon a una fotografia apareguda a *La Esquella de la Torratxa* amb motiu de l'inici dels enderrocs l'octubre de 1904, on es mostra la vorera on s'aixecaven el *Salón Venus*, el *Palacio Trianon*, una parada de tir i el *Pabellón Soriano* (el cinematògraf que apareix tallat a la dreta).



Imatge núm. 8. El públic davant les barraques del Paral·lel el dia que començaven els enderrocs, el 12 d'octubre de 1904. *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1346 (21 d'octubre de 1904)

La imatge número 9 és una caricatura publicada al mateix setmanari uns mesos abans, corresponent en aquest cas a la vorera situada just davant de l'anterior i on hi havia el *Circo Español*, el teatre *Olimpia*, la *Barberia del Obrero* i, almenys, dos cinematògrafs: el *Gran Éxito* i la barraca d'Enric Farrús. Tant la fotografia com el dibuix presenten



Imatge núm. 9. Caricatura publicada a *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1317 (1 d'abril de 1904)

moltes similituds i totes dues coincideixen a mostrar dos dels trets que constitueixen el més característic del Paral·lel: la successió ininterrompuda de locals i la gran

afluència de públic, un públic de brusa, gorra i espadenyes, entre el qual també es començava a veure, de tant en tant, algun barret.

Moltes descripcions del Paral·lel de principis de segle coincideixen a ressaltar l'efecte que causava la música de les orquestres de teatres i cafès, dels balls improvisats al carrer i els pianos de manubri, barrejada amb el soroll estrident que produïen els òrgans dels cinematògrafs i els tramvies, els crits de venedors, cambres i concurrents als cafès, tot acompanyat de les intenses olors de les bunyoleries, les xurreries i les innombrables tavernes i il·luminat amb els focus elèctrics dels teatres: *“Tot se barreja, tot se confon en una remor forta com un martelleig de farga immensa. Es el pols boig de la ciutat en febre d'expansió”*<sup>39</sup>. Però, potser, el que més sorprenia als cronistes era la presència de les masses, insòlita fins aquell moment a Barcelona -fora de certes celebracions religioses i festives-, que convertien aquell indret, especialment a l'estiu i els dies de festa, *“en un caos verdadero, insoportable, donde acude una multitud apiñada, compacta, compuesta de individuos de todas la edades y de todos los matices sociales, un gentío inmenso, en fin, que transforma la calle en un hervidero continuo, donde bullen, agitándose sin cesar y circulando de un lado para otro, millares de seres ávidos de expansión y de alegría”*<sup>40</sup>. Com apunta Pere Gabriel, el Paral·lel suposà la irrupció sobtada, inesperada, en la vida ciutadana de la Barcelona del canvi de segle d'una nova cultura urbana d'evidents arrels populars i totalment oposada a la cultura tradicional de les elits:

*“Con el Paralelo apareció, en cualquier caso, un espacio, interclasista pero con una significación popular clara, unificador y creador de una cultura nueva, impensable en la Barcelona ochocentista y en muchas otras ciudades o capitales españolas (...) Y, de todas formas, la cultura generada tenía más que ver con las profundidades populares del Raval, Poble Sec o França Xica, barrios fundamentalmente obreros, que no con la farándula”*<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> M. y G. (Josep Morató y Grau?), “Teatres. Un tomb pel Paral·lel”, *Il·lustració Catalana*, núm. 268 (22 de juliol de 1908), pàg. 517-518. Trobem una altra descripció en aquesta mateixa línia a Alexandre Font, “Escenes del Paralelo”. *Pàgines Festives*. Barcelona: Biblioteca Joventut, 1907, pàg. 6-8.

<sup>40</sup> L. del A, “La semana”, *El Mundo Artístico*, núm. 51 (12 d'octubre de 1901), pàg. 2.

<sup>41</sup> Pere Gabriel, “La Barcelona obrera y proletaria”, dins Alejandro Sánchez (dir.). *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*, pàg. 100-101.

Les guies turístiques, que comencen a proliferar per aquestes mateixes dates, també reflecteixen el desenvolupament del Paral·lel com a centre de la diversió barcelonina i zona de lleure ben diferenciada. Aquestes publicacions inclouen, juntament amb moltes informacions pràctiques i consells útils, itineraris per la ciutat i descripcions dels diferents barris, així com la relació de teatres i d'altres locals d'esbarjo que podien interessar al viatger. Alguna de les més tardanes, parlant dels teatres del Paral·lel, qualifica el carrer de “*moderno Montmartre Barcelonés, que tiene público propio, que hace de aquella vía un lugar concurrido y típico, digno de ser estudiado por el viajero*”<sup>42</sup>.



Imatge núm. 10. El Paral·lel l'any 1910. Fotografia reproduïda al llibre *El Paral·lel, història d'un mite* de Miquel Badenas i Rico.

La comparació amb Montmartre es va convertir en un tòpic ja en aquests primers anys del segle, quan semblava que tot el que era modern havia de tenir alguna reminiscència estrangera, especialment parisenca. I el Paral·lel era una novetat per la seva animació, per l'aire de llibertat que representava i, sobretot, perquè era el reflex d'uns canvis que s'estaven produint en totes les societats occidentals i es començaven també a entreveure a Barcelona. L'any 1901 la premsa aplicava aquest nom al carrer, quan encara existien només dos teatres estables però ja destacava com un dels indrets més concorreguts durant les revetlles d'estiu, triat especialment per les classes més baixes: “(...) *donde se notó la presencia del elemento popular fue en el Nuevo Teatro*

<sup>42</sup> *Enciclopedia Artística. Guía de Barcelona*. Vilanova i la Geltrú: Oliva Impresor, 1908, pàg. 246.

*y Circo Español, enclavados en la calle del Marqués del Duero, sitio bautizado con el nombre del Montmartre barcelonés*<sup>43</sup>.

Però el Paral·lel era ben barceloní i no tenia res a veure amb Montmartre, de la mateixa manera que Barcelona no era París, malgrat tota la literatura que insistia en oferir una imatge cosmopolita de la capital catalana, dins la qual s'inclouien algunes d'aquestes guies turístiques, com les editades per la *Sociedad de Atracción de Forasteros*, entitat de foment del turisme fundada l'any 1908, patrocinada i subvencionada per l'Ajuntament i la Diputació. En alguna d'elles es descrivia el Paral·lel com “*una anchurosa y pintoresca avenida (...) Multitud de Cafés, Teatros, Concerts, Bars, etcétera, dan á esta calle un aspecto original y extremadamente animado, sólo comparable con alguna de las calles de Montmartre de París*”<sup>44</sup>. Al Paral·lel no existia l'ambient canalla i bohemi dels cabarets literaris freqüentats per artistes, escriptors i burgesos; el seu origen era el d'una humil fira popular i les inquietuds intel·lectuals li eren totalment alienes. Era un indret reservat a la diversió on, a diferència del famós barri parisenc, no s'hi vivia sinó que s'hi anava expressament a gaudir del temps lliure, a passejar, a embadalir-se i a deixar-se sorprendre.

Com van escriure al cap d'uns anys els coneguts periodistes Rafael Moragas i Màrius Aguilar sota el pseudònim de Luís Cabañas Guevara, “*El Paralelo, no podía producirse más que en Barcelona, sobre todo el de los comienzos de siglo, con polvo de carretera y de carbón. Los ricos, al revés del Montmartre contemporáneo, nada tenían que ver con él. Era pueblo y quería ser pueblo, por sus gentes, por sus pantomimas y sus melodramas, por su retórica mitinesca, por su música arrabalera, por su argot y su prostitución andariega. Iba un poco sucio, y tenía un cierto orgullo de clase en ir un poco sucio. A la mañana pasaban los carros del muelle, y al crepúsculo, regresaban, y aquel polvo gris que levantaban los carros y el negro del carbón del puerto, formaban los colores del Paralelo*”<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> *La Publicidad*, 29 de juny de 1901 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>44</sup> Per exemple, José Maria Folch y Torres, *Select Guide*. Barcelona: Sociedad de Atracción de Forasteros, hivern de 1910 a 1911, pàg. 121.

<sup>45</sup> Luís Cabañas Guevara. *Biografía del Paralelo 1894-1934*, pàg. 90-91.

Encara abans, a finals dels anys vint, un altre periodista, Lluís Capdevila, rebutjava aquesta comparació insistint igualment en el caràcter popular del barri: “*Nosaltres no sabem veure-hi la semblança. Montmartre és un barri que riu, un barri per als turistes (...) No, no: no té res a veure el nostre Paral·lel amb Montmartre. Montmartre és insolent i ric: és el barri més ric de Paris, el que rendeix més. Montmartre és per als senyors, per als aventurers, per als prínceps destronats, per als nordamericans. El Paral·lel és per als obrers i dels obrers. Montmartre és un barri que riu i viu de tombar-se al llit, cara al sostre. El Paral·lel és un barri que treballa, i sua i va brut (...) No, no: el Paral·lel no és alegre. Certament, hi ha quatre o cinc teatres, tres o quatre music-halls, i tavernes, moltes tavernes. Però tot té un llastimós aspecte de barraca, d’escanyissat, de paper pintat, de fira*”<sup>46</sup>.



Imatge núm. 11. El Paral·lel cap a 1905. Fotografia reproduïda a l’àlbum *Barcelona a la vista* (segona sèrie)

Consultant algunes d’aquestes guies turístiques en les seves successives edicions anuals es pot observar la creixent significació de l’avinguda del Marqués del Duero<sup>47</sup>: en la descripció per districtes de l’any 1904 es destaca que alguns teatres de la zona, com l’*Onofri* i el *Nuevo* es veien concorreguts habitualment pels obrers i

<sup>46</sup> Lluís Capdevila. *Barcelona, cor de Catalunya*, pàg. 72.

<sup>47</sup> Per exemple, *Guía Diamante*, per L. García del Real, anys 1896, 1904 i 1909.

funcionaven els dies festius<sup>48</sup>; en canvi, en l'edició de 1909, l'explicació es fa més extensa i s'afegeix que “*es el Paralelo un sitio genuinamente democrático. Sus anchas aceras, sus teatros, cinematógrafos, barracas y cafés en gran número, rebosan animación y movimiento desde las primeras horas de la tarde hasta la madrugada. Toda la gente de baja estofa lo frecuenta, y junto á la honrada familia obrera se codea toda la chulapería cosmopolita que encierra Barcelona*”<sup>49</sup>.

Evidentment, en pocs anys havia adquirit la suficient importància com per ser recomanat a un foraster, presumiblement amb un cert nivell adquisitiu que li permetia viatjar i consultar una guia feta expressament per a ell. També es posa en evidència que el Paral·lel devia ser un lloc freqüentat per un públic divers i heterogeni, però característic, un públic que en acabar la primera dècada del segle XX ja no estava format exclusivament pels obrers del Poble Sec, els treballadors del port o la gent de malviure del districte V. La progressiva urbanització del carrer i les millores en el transport urbà, juntament amb les transformacions produïdes en el tipus d'espectacle que s'hi oferia, afavorien la presència de persones procedents d'altres indrets de la ciutat i d'altres classes socials que difícilment s'haurien atrevit a passejar-hi uns anys abans. Però no era tampoc, encara, el Paral·lel cosmopolita i frívol del període d'eufòria econòmica de la I Guerra Mundial, ni el dels anys vint i trenta, quan la fama dels seus cafès concert traspasà les fronteres cridant l'atenció d'un bon nombre d'escriptors francesos, que hi acudien atrets pel seu ambient pintoresc<sup>50</sup>. Foren també aquests novel·listes francesos d'entreguerres els creadors del mite del *barrio chino*-nom amb el qual un altre periodista, Francisco Madrid, va batejar el districte V des de les planes d'un setmanari de successos, *El Escándalo*, i del seu llibre *Sangre en Atarazanas*, publicat l'any 1926- i els encarregats d'exportar la seva imatge truculenta, més literària que real, com afirmava Capdevila: “*La perversitat, les aberracions sexuals, el sadisme, els paradissos [sic] artificials, tota la requincalla*

<sup>48</sup> *Guía Diamante*, any 1904, pàg. 264.

<sup>49</sup> *Guía Diamante*, any 1909, pàg. 136.

<sup>50</sup> Sebastià Gasch. *El Molino*. Barcelona: Dopesa, 1972, pàg. 127-144. Entre aquests escriptors destaquen els noms de Paul Morand (*Ouvert la nuit*, 1922), René Bizet (*Avez-vous vu dans Barcelone?*, 1926), Henry de Montherlant (*La petite infante de Castille*, 1929), Francis Carco (*Printemps d'Espagne*, 1929), Pierre Mac Orlan (*La tradition de minuit*, 1930, *La bandera*, 1931, *Filles d'amour et ports d'Europe*, 1932 o *Rues secrètes*, 1934), André Legru (*Sant Pere, anarquiste catalan*, 1934) o Joseph Kessel (*Une balle perdue*, 1935).

*literària traduïda del francès, ha caigut damunt aquest barri per mans de quatre nois que, més que viure a Barcelona, feia l'efecte de què vivien a la lluna*<sup>51</sup>. El districte V era per aquests escriptors a la recerca de tòpics i fascinats per la sordidesa dels baixos fons, un territori per a l'aventura, com ho podien ser els barris portuaris d'Hamburg, Amsterdam o Marsella<sup>52</sup>. Tot i que a Barcelona, una ciutat de mides reduïdes, es produïen unes barreges que, segons Madrid, feien del *barrio chino* un fenomen únic:

*“(...) ni los barrios bajos de Génova, ni el barrio del puerto de Marsella, ni la Villete parisina, ni el Whitechapel londinense, tienen nada que ver con nuestro distrito quinto, con el ambiente equívoco de nuestra zona prohibida. Es más, el distrito quinto les supera. Se juntan aquí de una manera absurda y única, la casa de lenocinio y la lechería para los obreros que madrugan; la tienda que alquila mantones y en donde se presta dinero a las artistas de music-halls y el palacio del conde de Güell, el Hospital de la Santa Cruz y la taberna de La Mina, el cuartel de Atarazanas y la pequeña feria de libros viejos; los hoteles meublés y la Atracción de Forasteros... Lo bueno y lo malo; la civilización y el “hurdismo”, que es toda una política nacional”*<sup>53</sup>.

El Paral·lel participava també d'aquests contrastos tan barcelonins. Convertit en el centre de la vida nocturna de Barcelona i en el pas previ a les incursions per les tavernes i prostíbuls del districte V, no va perdre mai del tot, malgrat les transformacions, el seu caràcter originari. En paraules de Cabañas Guevara, amb els anys *“los teatros crecieron en el Paralelo polvoriento (...), los cafés substituyeron a las tabernas, los salones a las barracas, y, a la multitud obrera de los sábados y domingos, un gentío turbio y heterogéneo de cupletistas, cómicos, marinos de paso, novios payeses, horteras, daifas, gente de la vida, equívocos, señoritos noctámbulos, forasteros curiosos y hampones circunspectos, gentío que nunca consiguió poner en el Paralelo un clima burgués (...) El Paralelo, obrero en sus orígenes, con polvo y aceite frito, tendrá siempre la alegría de un obrero en día de fiesta”*<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Lluís Capdevila. *Barcelona, cor de Catalunya*, pàg. 81-82.

<sup>52</sup> Encara als anys 60, André Pieyre de Mandiargues insistia en aquesta imatge a la seva novel·la *La Marge*, guanyadora del premi Goncourt l'any 1967 (edició catalana: *El Marge*. Barcelona: Proa, 1979. Traducció de Joan Oliver)

<sup>53</sup> Francisco Madrid. *Sangre en Atarazanas*. Barcelona: Ediciones La Flecha, 1926, pàg. 9-10. Sobre la història dels baixos fons barcelonins, podeu consultar el llibre de Paco Villar *Historia y leyenda del Barrio Chino*. Barcelona: La Campana, 2009.

<sup>54</sup> Luís Cabañas Guevara. *Biografía del Paralelo 1894-1934*, pàg. 91-92.

El Paral·lel va esdevenir ja en la primera dècada del segle XX un dels indrets més emblemàtics de Barcelona, com ho constataven, amb ironia, els redactors del *¡Cu-Cut!* l'any 1906, quan escrivien que “*totes les ciutats tenen quelcom de particular, de típich y de propi (...) a Barcelona tenim (...) la democracia y la cosmopolitat pràctica: tenim ¡¡el Paralelo!! (...) Allà hi acudeix tot bitxo vivent, desde l'obrer vagatiu, fins el rendista de pesseta per avall. Grans, xichs, soldats, dides, toreros, policies, comedians, timadors, borratxos, trinxeraires, artistes d'estar per casa y bohemis de per riure (...) Tanta es la popularitat d'aquet barri, que la gent de fora, quan arriba a ciutat, es lo primer que visita*”<sup>55</sup>. Aquest text, com la majoria dels que es poden trobar a la premsa contemporània -els més detallats es troben, curiosament, en publicacions de caire obertament conservador-, presenten el Paral·lel com una alternativa lúdica destinada a un públic inculte i de baixa extracció social, un lloc que exemplificava el que per a determinats sectors culturals representava la idea de democràcia, un concepte molt sovint associat al Paral·lel en un sentit clarament negatiu: era un indret *democràtic* perquè satisfieia els gustos de les majories, mediocres per definició.

Per idèntica raó, també el cinema va ser qualificat anys després per Santiago Rusiñol com “*un espectacle fet exprés pera la democràcia (...) allí el preu es sempre barato, perquè tots, sense distinció, puguin gaudir ab democracia de la mateixa lletgesa, de la mateixa tonteria, de la fosca y del mal exemple. Allí tots som uns. No hi han classes (...) Es el triomf més gran que ha tingut la democracia internacional. Y es l'invasió meravellosa de l'art de les majories*”<sup>56</sup>. El Paral·lel, com el cinema, mostrava amb tota cruesa -per la seva popularitat i l'atracció que exercia sobre les masses i no només sobre les classes més populars- els canvis polítics i socials que s'estaven produint en la ciutat, una nova realitat profundament molesta per a les elits culturals, molt especialment després de l'esclat revolucionari de la Setmana Tràgica l'estiu de 1909.

<sup>55</sup> P. Maurí Ribas, “Paraleleries”, *¡Cu-Cut!*, núm. 212 (13 de juny de 1906), pàg. 132-134.

<sup>56</sup> Xarau (Santiago Rusiñol), “Glosari: La democracia y el cine”, *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1748 (28 de juny de 1912), pàg. 423.



Des d'aquesta perspectiva, el Paral·lel albergava els espectacles més obscens i grollers, aquells que el públic més selecte en teoria refusava perquè no tenien cap valor artístic sinó que buscaven únicament la diversió. El següent text, aparegut a una revista conservadora i d'alta cultura, com *Il·lustració Catalana*, expressa aquesta dicotomia entre els teatres del centre i els dels afores, en clara al·lusió encara que l'autor no ho digui directament, als teatres del Paral·lel, i exposa ben clarament l'aversion que determinats sectors de la societat catalana sentien per aquesta zona de la ciutat:

*“En el genre menut cal notar una circumstancia relativament satisfactoria: les empreses que's dedican als espectacles esquexats, han dexat lliures els teatres cèntrichs. Qui vol “Gatitas” y altres bestialitats ha de dirigirse als teatres d'arrabal...Es l'escoria que s'enretira cap a les vores... Y quan se enretira, es senyal qu'al centre no hi troba lloch, per que la gent del centre prefereix altres espectacles, ò per que les persones que fruexen ab els indecents s'estiman més allunyarse dels punts hont poden ser vistes per llurs conexasenses... La llàstima es que la escoria, al anarsen a les vores, contamina a no poca gent sense malicia, encomanant la posterma a una bona part dels nostres obrers”<sup>57</sup>.*

El perill estava en què no eren només les classes baixes les que acudien al Paral·lel i omplien les sales de cinema. El més insuportable per als representants de l'alta cultura era que aquest *mal* afectava tots els estaments socials. Així ho reconeixia Ramón Rucabado als articles que escrivia des de 1908 a *La Veu de Catalunya*, i on denunciava la immoralitat dels espectacles públics, especialment, del cinema: *“Jo m'explico que, el poble, la gent d'escassa cultura, el proletariat, els obrers, a manca d'altra cosa, s'hagin aficionat a n'aqueixa diversió mecànica y baixament material que no proporciona a sos devots altre fruiment que la renovació continua d'imatges. Però, senyors, son els menestrals, es la burgesia, es l'aristocracia, es la gent que's diu culta y directora la que més constantment omplena'ls salons dels “cines”. Y aquest fet (...) es denunciador d'una immoralitat colectiva molt més funesta que lo que passi en tal o qual café cantant”<sup>58</sup>.* Ramon

<sup>57</sup> M. y G. (Josep Morató y Grau?), “Teatres”, *Il·lustració Catalana*, núm. 185 (16 de desembre de 1906), pàg. 798.

<sup>58</sup> Ramón Rucabado, “La degradació de la consciència moral”, *La Veu de Catalunya*, 8 de juny de 1911 (edició del vespre), pàg. 1. Reproduït, en castellà, a *Cataluña*, 24 de juny de 1911, pàg. 394.

Rucabado i Comerma era un escriptor i periodista ultraconservador, defensor dels principis socials i morals del cristianisme, que l'any 1911 va engegar una campanya contra la immoralitat del cinematògraf a la revista noucentista *Cataluña*, un dels mitjans de difusió de l'ideari polític i cultural del catalanisme conservador representat per la Lliga de Catalunya<sup>59</sup>. La intel·lectualitat, amb escasses excepcions, es lamentava de la barroeria i manca de cultura de les classes benestants barcelonines, aquelles que en lloc d'anar als teatres a presenciar espectacles cultes -com correspondria a la seva classe social-, preferien el cinema, el *género chico* o les *varietés*, que eren molt més econòmics i no requerien grans esforços intel·lectuals.

L'origen tecnològic del cinema, tan lloat per la burgesia a finals del segle XIX, esdevenia a començament del XX un dels arguments més utilitzats per aquestes mateixes classes dirigents per a criticar-lo. La raó era, principalment, la creixent popularitat d'aquest espectacle i la seva acceptació massiva per part dels sectors més baixos de la societat. L'any 1911, el trist final de l'empresa de Lluís Graner al teatre Principal i a la Sala Mercè havia certificat, d'una banda, el fracàs definitiu d'una certa idea modernista de síntesi artística i, d'una altra, la impossibilitat de convertir el cinema en alguna cosa més que una diversió frívola. Mentre havia estat patrimoni de les classes altes no havia representat una amenaça seriosa per a unes formes de cultura sòlidament establertes, però des del moment que estava a l'abast de tothom i s'imposava com a l'entreteniment dominant, en combinació amb el *género chico*, calia establir un control més sever sobre els seus continguts, sobre els locals on s'exhibia i sobre els espectadors. Així ho expressava Eugeni d'Ors, figura màxima del Noucentisme, recolzant la campanya de Rucabado en favor de l'establiment de la censura prèvia sobre determinats espectacles considerats inferiors en funció de les seves qualitats artístiques però, sobretot, de la categoria del públic al qual anaven destinats:

*“(...) Altres han unit, al parlar d'això, la condemna de certs espectacles cinematogràfics a la de certes indústries teatrals; y la de indústries que afalaguen el*

---

<sup>59</sup> Joan M. Minguet Batllori, “El Noucentisme contra el cinematògraf (la campanya anticinematogràfica de la revista *Cataluña*)”, *Cinematògraf*, núm. 3, 1986, pàg. 19-68.

*sadisme plebeu, a la de indústries que fabriquen grollera pastura de obscenitat pera aquella turba «menjadora de cacahuets», com gràficament l'anomenava el bon Horaci (...)*

*Una distinció capdal s'imposa, ab tot. Al meu humil entendre, com la bellesa no peca may, serà bó que totes les obres que propiament puguin dirse obres de art, quedin sempre exemptes de qualsevulla Censura. Però el «género chico», el cinematògraf, són negocis, «indústries», y indústries que, podent tenir el caràcter de malsanes, no deuen escapar may als reglaments de urbana policia... (...)»<sup>60</sup>.*

El cinema era l'expressió d'un materialisme absolutament rebutjable (igual que el *género chico* i altres manifestacions de la moderna cultura de l'oci), només acceptable com a “*instrument documentari*”, com a transmissor d'informació al costat d'altres mitjans característics dels nous temps: “*una joventut com la del Noucents, portant ja desde la infantesa formada l'ànima en l'exercici d'ubicuitat que proporcionen els cinematògrafs, les targetes postals (...) y tants altres medis contemporanis d'informació, ha d'entrar en la vida ja molt diferentment armada que qualsevol dels individus no aventurers de les generacions anteriors... (...)*”<sup>61</sup>. En canvi, el tipus de cinema de ficció que s'estava imposant a tot arreu i entre tota mena de públic representava un veritable obstacle per al projecte noucentista encaminat a formar una classe dirigent culta i ben preparada.

De la mateixa manera, l'interclassisme cada cop més visible al Paral·lel a mesura que avançava el segle XX -i que era el principal signe extern de la seva modernitat- resultava totalment contrari als interessos polítics i de classe del nacionalisme conservador i a la ideologia cultural expressada pel Noucentisme. Segons el concepte de ciutat somniat pels noucentistes, heretat de la tradició clàssica, Barcelona havia de ser la capital d'un país modern, una capital “*ordenada i sanejada urbanísticament, i dotada de les grans infraestructures pròpies de tota gran ciutat europea*”<sup>62</sup>. D'acord amb aquest projecte de modernització de Catalunya basat en un sistema de valors propi de la burgesia nacionalista, es van crear biblioteques, museus,

<sup>60</sup> Xenius (Eugeni d'Ors), “Glosari. Altre cop, Anastasia”, *La Veu de Catalunya*, 9 de juliol de 1909 (edició del vespre), pàg. 1.

<sup>61</sup> Xenius (Eugeni d'Ors), “Glosari. Del cinematògraf”, *La Veu de Catalunya*, 21 de març de 1908 (edició de mitjanit), pàg. 1.

<sup>62</sup> Martí Peran, Alicia Suárez i Mercè Vidal. *El noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, 1994, pàg. 20.

arxius, escoles, i es van impulsar obres públiques de gran envergadura. Des d'aquesta perspectiva idealista, el Paral·lel, prosaic i vulgar, mostrava aquells aspectes dels nous temps que els noucentistes rebutjaven i que calia eliminar per posar en pràctica el seu estudiat programa de regeneració social. El Paral·lel era el caos, el desordre, el territori de la multitud; era la modernitat real que la burgesia volia ocultar i reconduir per evitar ensurts com els de la Setmana Tràgica. Els sectors dirigents catalans percebien el fenomen de la massificació, característic del segle XX, amb preocupació: les reaccions de la massa resultaven imprevisibles i molt sovint, terribles, com s'havia demostrat l'any 1909. Les multituds eren fàcils de manipular i la millor manera de controlar-les era creant un sòlid teixit cultural i educatiu a través del qual les classes dominants poguessin imposar els seus valors i les seves idees.

L'any 1906, coincidint amb un sentiment general de caos social a Barcelona, Raimon Casellas, el crític d'art més influent de la fi de segle, personalitat clau en la difusió de l'art modern a Catalunya i un dels principals impulsors del modernisme català, expressava aquesta inquietud de la burgesia barcelonina a *Les multituds*, un recull de relats sobre el que el mateix Casellas, al proemi de la seva obra, anomenava "els moviments tempestuosos de les turbes", sobre les brutalitats de les que són capaços els éssers humans quan es dilueixen en la massa, "com si, al contacte de la gentada, a la criatura humana li sortís enfora la bèstia ordial que porta a dins". Mostrava igualment el desencís de l'intel·lectual modernista davant la certesa de què la tasca regeneradora que s'havia proposat a finals del segle XIX no tenia sentit en un món on "la voluntat comuna ofega les individuals"<sup>63</sup>. De nou trobem la visió negativa de la democràcia, percebuda pels modernistes com un límit a la independència de l'individu privilegiat que havia de servir de guia a la societat. A *Dia de sentència*, la narració que obre el llibre, el poble assisteix a una execució com qui va a un espectacle i, decebut per la manca d'intensitat de l'acte, acaba fent una foguera amb tot el que troba al seu pas, per finalitzar plàcidament la jornada un cop calmat el seu desig de sensacions fortes. I, com sempre, el pitjor era que l'expectació davant d'aquests espectacles sagnants afectava de la mateixa manera a rics i pobres:

---

<sup>63</sup> Raimon Casellas. *Les multituds*, dins *Narrativa*. Barcelona: Edicions 62, 1982, pàg. 147-151.

*“Perquè no eren solament gentussa de mal viure, els homes, les dones, les mainades que, igual que gotes d’aigua, es fonien en la bullenta onada de la multitud; també s’hi barrejaven treballadors honrats dels obradors i les fàbriques, i pacífics menestrals de la ciutat antiga, que com la demás turba, havien corregut als glacis, portats per la pruija inconfessable d’esborronar-se un xic amb la darrera extremitud del reu (...) I, a més de menestrals humils, habitants dels barris vells, també s’hi trobava mesclat poc o molt de senyoriu, en el pòsit de la tèrbola munió... gent enbafada [sic] de plaers i mundanes joies, que cerca en el més tètric dels espectacles humans l’aspror d’una esgarripança (...) La veritat era que, en el fons de tot, senyors i menestrals, obrers i gent de la briva, tothom se sentia misteriosament unit per iguals curiositats i per iguals impaciències”<sup>64</sup>.*

El cas extrem de l’execució servia a Casellas d’excusa per a denunciar el perill latent que suposaven aquestes aglomeracions humanes i alhora també per a criticar unes determinades formes de diversió que, l’any 1906, es podien identificar perfectament amb el Paral·lel, especialment per la importància que aquesta zona va anar adquirint dins el panorama del lleure barceloní durant la primera dècada del segle XX. Però per poder apreciar millor la seva ràpida transformació, veiem quins eren els locals i els espectacles que van fer del Paral·lel un lloc tan singular i tan perillós als ulls de la gent de cultura i d’ordre.

---

<sup>64</sup> Raimon Casellas. *Les multitudes*, , pàg. 154-155.

### 3.3.1. Els locals

#### 3.3.1.1. Els orígens (1892-1899): la fira al voltant del *Circo Español*

A finals del segle XIX, la urbanització de l'Eixample havia provocat que les barraques de fira i els espectacles populars, que tradicionalment s'instal·laven a la plaça de Catalunya i al camí que la unia amb la veïna vila de Gràcia, es traslladessin al Paral·lel. El primer local estable destinat a l'espectacle fou el *Teatro Circo Español*, inaugurat el 1892 molt a prop del carrer Conde del Asalto, a la confluència entre els carrers de les Tàpies i Abat Safont. Aquest circ, habilitat després com a teatre, va acollir els artistes que actuaven al Circ Eqüestre de la plaça de Catalunya, enderrocat l'any 1895. Amb ells, també s'hi van instal·lar tota una sèrie d'atraccions ambulants i barraques de fira que l'envoltaven. En aquests anys era l'únic que s'anunciava assíduament als diaris. Sobre l'atenció que la premsa dedicava als teatres del Paral·lel és interessant constatar diferències prou significatives. Així, per exemple, mentre diaris republicans com *El Diluvio* o *La Publicidad* sí publicaven la programació del *Circo Español*, al *Diario de Barcelona*, catòlic i conservador, no hi havia cap referència. Es tracta d'una prova més que en aquest final de segle el públic que assistia als locals del Paral·lel no era el que habitualment llegia el *Diario de Barcelona*. Hem de tenir present que *El Diluvio* i *La Publicidad* -sobretot el primer-eren els diaris de més difusió entre els sectors populars i, per tant, és normal que els empresaris que s'establien en aquest carrer els preferissin per anunciar els seus espectacles.

Al *Circo Español* s'hi representaven sarsueles i drames, alternant sempre, a partir de 1898, amb la pantomima, gènere que va triomfar rotundament en aquest teatre amb la companyia Onofri. Aquesta família d'actors d'origen marsellès, amb les seves obres del repertori francès inspirades en episodis de la guerra franco-prussiana i en fulletons de l'època, van ser els primers personatges populars dels molts que ha tingut el Paral·lel. Les inacabables pantomimes del *Circo Español* -conegut popularment com *els cacahuets* pel gran consum d'aquest fruit que feien els espectadors i la quantitat de clofolles que hi havia per terra-, es solien allargar fins hora ben avançada, i el soroll dels trets amb els quals es resolva habitualment l'acció,

fins i tot va provocar que una comissió de veïns cursés una queixa davant el governador civil per les molèsties que ocasionaven al veïnat, en la seva majoria obrers que havien de descansar per poder matinar el dia següent<sup>65</sup>. Aquest fet, potser anecdòtic, és un indicatiu de què el Paral·lel de 1898 no era encara el carrer dedicat per complet a l'espectacle que esdevindrà només un parell d'anys després. Les condicions del teatre tampoc no devien ser les més adequades, segons ho confirmen algunes notícies que, de tant en tant, apareixien a la premsa:

*“Anteanoche en el Circo Español se produjo gran alarma porque salió un ratón de los muchos que hay en aquel local, y se asustaron muchas señoras. Llegó la cosa al extremo de suspenderse la función, y varios espectadores se lanzaron a las puertas de salida, creyéndose sin duda que había fuego”*<sup>66</sup>.

Aquest primer gran local estable, juntament amb el seu llegendari cafè, era a finals de segle una referència obligada per a totes les exhibicions itinerants que s'instal·laven a la nova avinguda del Marqués del Duero. S'hi pot resseguir l'existència d'una barraca amb figures de cera: *“en la calle del Paralelo, y en un numeroso grupo de personas formado frente á un barracón donde se exhiben figuras de cera, se hizo ayer tarde un disparo de arma de fuego, sin que se sepa por quién”*<sup>67</sup>, l'exhibició d'un tauró gegant i d'un dofí encreuat de caiman<sup>68</sup>, d'un *“doble toro vivo (...) en la calle del Marqués del Duero, número 11, junto al Cinematógrafo del señor Farrús”*<sup>69</sup>, d'un porc de 603 quilos juntament amb *“un cerdo con dos cuerpos, ocho patas, y dos rabos, y una cabeza al natural”*<sup>70</sup>... i molts altres fenòmens que farien la llista inacabable, així com cavallets, parades de tir, circs i tota mena d'artistes i venedors ambulants. Gairebé tots es situaven al voltant del *Circo Español* i del carrer Conde del Asalto, nucli original de l'espectacle al Paral·lel. Lògicament, els empresaris intentaven assegurar-se d'aquesta manera la presència d'un públic heterogeni, assidu als establiments i a les fondes dels concorreguts carrers Conde del

<sup>65</sup> *El Diluvio*, 10 de novembre de 1898 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 12.

<sup>66</sup> *La Publicidad*, 14 d'agost de 1897 (edició de la nit), pàg. 2.

<sup>67</sup> *El Diluvio*, 7 de juny de 1897, “Gacetilla”, pàg. 4.

<sup>68</sup> *El Diluvio*, 29 de gener de 1899.

<sup>69</sup> *El Diluvio*, 24 de febrer de 1899 (edició del matí).

<sup>70</sup> *El Diluvio*, 8 de març de 1900 (edició del matí).

Asalto i Sant Pau, o a les tavernes i prostíbuls dels carrers de les Tàpies, Sant Ramon i adjacents, garantint així l'èxit ràpid del seu negoci.

En aquesta illa compresa entre els carrers de Sant Pau i Conde del Asalto hi va haver, almenys, dos cinematògrafs: la barraca d'Enric Farrús, inaugurada a finals de 1897 i enderrocada el 1904, i el *Gran Éxito*, instal·lat el 1898. El cinema va arribar al



Imatge núm. 12. Caricatura "En el Paralelo", de J. Llopart, publicada a l'*Almanach de La Esquilla de la Torratxa* per a l'any 1904.

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.

Els fenòmens no s'exhibien només al Paral·lel; com hem pogut veure en capítols anteriors, també es podien contemplar a locals més cèntrics. La diferència, a més del preu de l'entrada (al *Salón Mágico* de la Rambla del Centre podia ser de 25 cèntims, mentre al Paral·lel era de 10 o 15 cèntims) radicava en la vessant científica que moltes vegades es

pretenia donar a l'espectacle, amb la presència per exemple, d'alguna personalitat mèdica de la ciutat per assegurar l'autenticitat del fenomen. Al Paral·lel, en canvi, el més important era el simple entreteniment i el que atreia al públic era, per damunt de tot, l'espectacularitat del que es mostrava: "*Barceloneses. Ha llegado á esta capital el toro fenómeno vivo, que tiene un brazo, una mano con cinco dedos de asta, debajo el brazo una oreja.- Visible todos los días en el mismo local del Tiro Automático Francés, Marqués del Duero*"<sup>71</sup>. Aquest tipus d'espectacle, com l'exhibició de

<sup>71</sup> *La Publicidad*, 8 de juliol de 1901 (edició del matí).



forçuts, permetia la participació del públic i posa de manifest el predomini de l'element visual -característic també de les manifestacions teatrals més populars- en detriment de la forma més literària del teatre burgès.

Les instal·lacions ambulants d'aquesta mena eren molt abundants al Paral·lel de finals del XIX i primers anys del XX, segons es dedueix dels anuncis apareguts a la premsa i d'alguns acudits gràfics, com el que recull la imatge número 12. Malgrat l'exageració pròpia del gènere, si comparem la caricatura amb algunes ressenyes publicades als diaris veiem que, realment, no està tan allunyada de la realitat i que, efectivament, els exhibidors recorrien al sensacionalisme per desvetllar l'interès de l'espectador. Veiem sinó, com s'anunciava a principis de 1899 l'exhibició d'un tauró gegant que es podia veure, per 10 cèntims, davant el carrer Conde del Asalto:

*“TIBURÓN BALLENATO. Fue cogido á la vista de Mallorca.- Mide seis metros de largo.- Su peso es de 162 arrobas.- Las tripas 35.- Fue cogido por dos barcas, las cuales estaban tripuladas por 7 hombres y 2 muchachos. Hoy, jueves, se enseñará en la calle del Marqués del Duero.- A las 3”<sup>72</sup>.*

La construcció de teatres i cafès va transformar l'aspecte del carrer i el nombre de barraques de fenòmens va anar disminuint, tot i que aquest ambient de fira popular perdurà durant molts anys i fou un dels seus trets distintius, reproduït constantment a les caricatures. En la segona dècada del segle encara era habitual aquesta mena d'espectacles i, per exemple, l'any 1912 un tal Jaume Recasens sol·licitava permís al governador civil per exhibir un *“fenómeno cordero viviente con cinco patas y seis pies”* en un barracot llogat al costat del teatre *Gayarre*<sup>73</sup>.

De tant en tant s'hi establien circs d'una certa envergadura, els quals restaven durant uns mesos i fins i tot es podien permetre la inserció d'algun anunci a la premsa. És el cas del *Circo Ecuestre Feijóo*, emplaçat davant del *Circo Español* entre febrer i juny de 1899, quan es va haver de desmuntar a causa d'una pedregada que va malmetre la coberta de lona i va inundar la instal·lació, segurament més deficient del

<sup>72</sup> *El Diluvio*, 12 de gener de 1899 (edició del matí).

<sup>73</sup> Arxiu de la Delegació del Govern. Fons Antics, caixa 181, expedient sense numerar.

que deixava entreveure la publicitat. La “*compañía ecuestre, gimnástica, acrobática, cómica, mímica y taurina*” dirigida per Segundino Feijoo estava “*compuesta de 40 artistas y 16 caballos*”, a més de toros i rucs ensinistrats<sup>74</sup>. L'estiu següent funcionava més o menys al mateix indret, des de juny i fins a començaments d'octubre, un altre circ sota la direcció de David Bernabé; aquesta companyia, apart de merèixer unes quantes ressenyes per part de la premsa, va participar a la moixiganga que es va celebrar a *Las Arenas* amb motiu de la festa major del barri d'Hostafrancs<sup>75</sup>.

Abundaven també en aquests anys finals del XIX tavernes i establiments de begudes com *La Puda Seca*, cerveseria que en acabar el segle oferia concerts o espectacles de màgia, o el *Café Lyonés*, inaugurat a finals de 1898 i on també hi havia actuacions musicals.

### 3.3.1.2. L'eclosió dels teatres i els primers cafès concert (1900-1904)

A mesura que s'apropa el nou segle, el desenvolupament del Paral·lel com a zona d'establiment d'espectacles es fa més intens i comencen a sovintejar als diaris les queixes i les advertències sobre les pèssimes condicions de seguretat dels barracons: “*todos ellos están contruidos de madera y otros materiales fácilmente combustibles, y como la vigilancia que sus dueños ejercen es poco menos que nula, se teme que el mejor día y por un descuido cualquiera, se produzca un incendio de terribles consecuencias por la dificultad que existirá de contener sus progresos (...)*”<sup>76</sup>.

El 1900 ja hi havia un teatre més, *Las Delicias*, que només funcionava a l'estiu oferint sarsueles en un acte, i dos incipients *music-halls*, *La Pajarera Catalana* (futur *Molino*) i *El Paraíso*, on es podien veure pantomimes per 15 cèntims l'entrada general. Existia també el llavors modest *Pabellón Soriano* (actual teatre *Victòria*), saló de subhastes al qual els seus propietaris van adossar un petit local on es representaven números de circ i on s'establien artistes i exhibidors ambulants. L'any

<sup>74</sup> *La Publicidad*, 13 de febrer de 1899 (edició de la nit), pàg. 3, 25 de febrer de 1899 (edició de la nit), pàg. 3, i 27 de febrer de 1899 (edició del matí), pàg. 4.

<sup>75</sup> *Diario de Barcelona*, 4 d'octubre de 1900 (edició del matí), pàg. 11309.

<sup>76</sup> *La Publicidad*, 23 d'agost de 1900 (edició de la nit), pàg. 3.

1901 el nombre de teatres va augmentar amb la inauguració del *Nuevo* i l'*Olympia*. El primer es va dedicar des de la seva obertura a la sarsuela, i el segon, a les pantomimes i les atraccions. La premsa es feia ressò del contingut del primer programa de l'*Olympia*, en uns termes prou eloqüents i que resumien el que ja començava a ser el Paral·lel:

*“En el cada día más animado y populoso «estado autonómico» de la calle del Marqués del Duero y adyacentes se inauguró ayer un nuevo local para exhibiciones con el nombre exótico de «Gran Musick-All Olympia». El local es muy espacioso y allí trabajan alambrietas, acróbatas, musicales, equilibristas y no sabemos cuántos «especialistas» más. Por supuesto, que no falta la pantomima, que es la característica de los teatros de aquella barriada, ni el niño Tarfe, aquel niño adivinador del pensamiento que antes se exhibía en el Salón Mágico de la Rambla del Centro”*<sup>77</sup>.

El teatre *Nuevo*, un dels més importants del Paral·lel, es va inaugurar el 22 de juny de 1901. Havia de ser, segons la instància que acompanyava el projecte presentat a l'Ajuntament per Guillermo Juncá y Padró, “*un cubierto provisional para almacén*”, però de seguida es va poder comprovar que no era aquesta la intenció. La concessió del permís va provocar que el governador civil demanés explicacions a l'Ajuntament per haver permès que s'edifiqués un teatre sense comptar abans amb la seva autorització... Juncá fou requerit reiteradament perquè ajustés la seva edificació a la legalitat, fet que mai es va arribar a produir, almenys en aquests anys<sup>78</sup>. El *music-hall Olympia* va ser construït per Francisco Vilanova i Ernesto Baró seguint el mateix procediment<sup>79</sup>.

En aquest període de dos anys, entre 1900 i 1901, també es van obrir dos *music-halls* de curta durada, el *Salón Venus* i el *Trianon*, instal·lat el 1901 on havia estat abans *El Paraíso*. Al Paral·lel molts locals van tenir una vida efímera, canviaven freqüentment de nom i de propietari, es succeïen -i fins i tot convivien- diverses activitats en un mateix solar o, com el cas del *Salón Venus* i el *Trianon*, eren

<sup>77</sup> *El Diluvio*, 9 de setembre de 1901 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 11.

<sup>78</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 8020 (1901). L'any 1900, un altre promotor, Manuel Ribera, ja havia intentat construir un teatre en aquest mateix solar però les obres van ser suspeses i l'edifici enderrocat. Expedient 7898 (1900).

<sup>79</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedients 4967 (1892) i 8139 (1901).

enderrocats perquè de manera sistemàtica contravenien les normatives urbanístiques del carrer, que no permetien les construccions estables en la franja de cinc metres destinada a pòrtics. Per aquesta raó, es fa tan difícil seguir l'evolució de certs establiments, feina que arriba a ser en alguns casos un autèntic trencaclosques.

L'any 1903 s'inauguraven el *Salón Arnau* (al mateix lloc on havia estat situat el *Café Lyonés*) i el teatre *Onofri*, que posteriorment, el 1904, canviaria el seu nom pel de *Condal*. El propietari d'aquest darrer local -fins llavors el més digne del Paral·lel i un dels pocs que es van construir legalment- era Manuel Suñer, empresari també del *Circo Español*. Tots dos acollien representacions de pantomima, i l'*Arnau* les complementava amb atraccions. El crític teatral d'*El Diluvio*, Federico Urrecha, dedicava una de les seves cròniques a descriure l'ambient i el contingut d'una funció al *Salón Arnau*, poc després de la seva obertura: “*Por cuatro perras chicas sirven pantomima, gimnasia, baile, canto y unos Niños económicos* [Nino: nom d'un forçut que actuava assíduament als teatres de Barcelona] *que ví anoche con profunda veneración y á través de una capa de humo de cigarro (...) y en medio de la más adorable de las fraternidades republicanas, ora fumando, ora comiendo, ora hablando á grito pelado con el amigo de la galería á diez céntimos (...) Ví también un ventrílocuo muy aceptable, Sanz, y los musicales Los Becuadros (...) Y todo por veinte céntimos*”<sup>80</sup>.

El 1904 obrí les portes el teatre *Apolo*, amb una companyia de *género chico*. La construcció de l'*Apolo* fou promoguda pels germans Soriano, propietaris del pavelló de subhastes i posterior teatre que portava el seu nom, associats amb Joaquín Socias Dalmau i Juan Mestres Calvet<sup>81</sup>. El 14 de març de 1904 Socias, com a representant dels arrendadors dels terrenys, va demanar permís per construir uns coberts provisionals de fusta. Un mes després, el *portero de vara* denunciava que “*D. Enrique Soriano y C<sup>a</sup> (...) ha dado principio á obras de construcción que ha [sic] juicio del que suscribe serán Cinematógrafo ó Teatro*”, al·ludint als dos espectacles

<sup>80</sup> Federico Urrecha, “Teatros”, *El Diluvio*, 6 de març de 1904 (edició del matí), pàg. 14-15.

<sup>81</sup> Segons Badenas, els germans Soriano i Socias (encara que ell parla de Joan Socias) també van formar part de l'empresa del teatre *Nuevo* però sense precisar la data ni donar cap més referència. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*, pàg. 156.

que per aquelles dates ja eren els més habituals del Paral·lel<sup>82</sup>. Malgrat les reiterades ordres de suspensió de les obres, aquestes van continuar i el teatre fou inaugurat el 19 d'octubre amb una companyia formada per uns còmics, en paraules d'Urrecha, “*detestables*”, els quals actuaven, en canvi, en “*un teatro realmente precioso, acaso el más bonito entre los últimamente construídos, de alegre aspecto, con pinturas de tonos agradables y excelentemente entendido para que en él se vea y oiga bien desde todas partes*”<sup>83</sup>. La participació dels germans Soriano en l'empresa del teatre *Apolo* sembla que fou de curta durada. A començaments de 1905 van estar involucrats també en la construcció del cafè, edificat en un cobert de la seva propietat, contigu al teatre i destinat fins llavors a magatzem, però el juliol d'aquest any a l'expedient administratiu consta com a propietari Andrés Audet. Creiem que es podria tractar d'Andrés Audet Puig, qui havia estat l'arquitecte i director de les obres de construcció de l'edifici i de molts altres teatres del Paral·lel, com l'*Arnau*, l'*Onofri*, el *Soriano*, o el *Gayarre*.

La informació continguda als expedients municipals és a vegades confusa i, fins i tot, contradictòria, ja que al Paral·lel l'activitat era constant i tot era llogar i rellogar, raó per la qual en molts casos es fa difícil conèixer la identitat dels veritables propietaris dels teatres, o dels llogaters, ja que normalment eren persones diferents. A vegades, una petita notícia sense gaire importància ajuda a confirmar les dades imprecises que aporta la documentació administrativa. En aquest cas, és una gasetilla apareguda a *El Diluvio* la que corrobora que, encara el 1907, Audet continuava sent el propietari de l'*Apolo*:

“*Ha sido cedido el Teatro Apolo por su propietario, don Andrés Audet, para que se celebre una función el día 27 de los corrientes á beneficio de las escuelas gratuitas que para los pobres sostiene el Fomento Instructivo de la barriada de San Antonio. En dicha función tomarán parte artistas de las compañías que actúan en los teatros de esta capital*”<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedients 9688 (1904) i 6305 (1896).

<sup>83</sup> Federico Urrecha, “Teatros”, *El Diluvio*, 25 d'octubre de 1904 (edició del matí), pàg. 19-20.

<sup>84</sup> *El Diluvio*, 21 de juny de 1907 (edició de la tarda), “Gacetilla”, pàg. 3.

### 3.3.1.3. Uns anys de crisi teatral (1905-1907)

A partir de 1905, coincidint amb l'expansió definitiva del cinema i amb la seva consolidació com a espectacle, s'inicià un període de crisi teatral durant el qual només es van inaugurar al Paral·lel un teatre i un cafè cantant: el teatre *Cómico* i el *Café de Sevilla*. Per poder sortir d'aquesta situació els empresaris van haver de recórrer, justament, a l'espectacle que havia contribuït a provocar-la: com veurem més endavant, el cinema entrà massivament a la programació dels principals teatres d'aquest carrer entre 1905 i 1907, sempre en combinació amb les *varietés* i la sarsuela, els gèneres que més s'associaven amb el Paral·lel a finals de la primera dècada del segle XX.

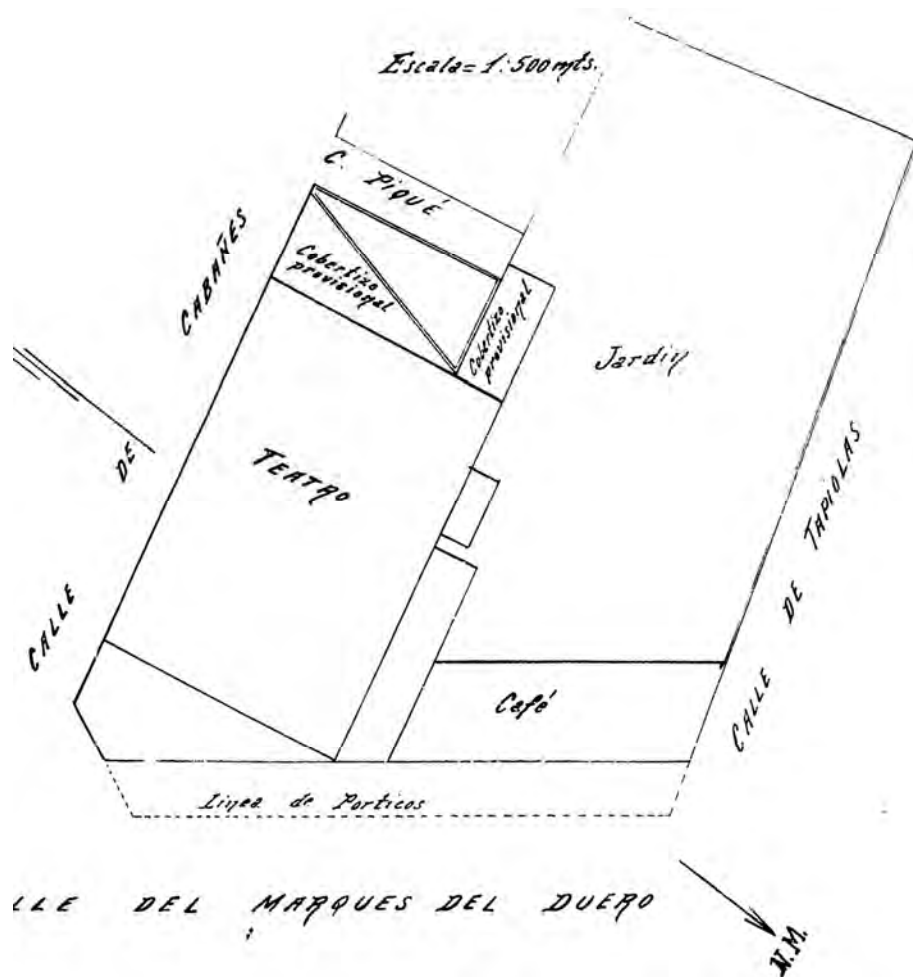
El teatre *Cómico*, com el *Nuevo*, va ser edificat per Guillermo Juncá, seguint la mateixa estratègia de demanar permís per construir, en aquest cas, "*un cubierto provisional para varios usos*". Els tècnics municipals no van admetre aquesta vegada la sol·licitud, ja que consideraven que entre els usos possibles de l'edifici hi havia "*el de poder utilizarlo para espectáculos públicos, de cuyo destino tiene aspecto a juzgar por la forma y disposición de la planta y de las secciones*"<sup>85</sup>. Tot i així, Juncá va començar a aixecar el seu teatre el qual, malgrat totes les ordres de suspensió, fou inaugurat el 21 de juny de 1905 amb una companyia de sarsuela. El més sorprenent és que el mes següent, Juncá posava en coneixement de l'Ajuntament que havia finalitzat totalment les obres, per tal d'obtenir el permís d'obertura i poder oferir "*funciones de teatro y varietés según las temporadas que corresponda*".

L'1 de desembre de 1906 es van presentar els plànols per procedir a la legalització de l'edifici, però el 5 de març de 1908 l'Ajuntament encara reclamava l'informe del governador civil per poder concedir el permís. Si, com sembla, finalment es va legalitzar, es tractaria d'un cas únic al Paral·lel. Guillermo Juncá era un conegut empresari d'espectacles, propietari també del teatre *Triunfo*, inaugurat el juliol de 1908 al barri de Ribera i construït segons uns plànols del mateix arquitecte del *Cómico*, Manuel Joaquim Raspall i Mayol. Aquest arquitecte, representant de la

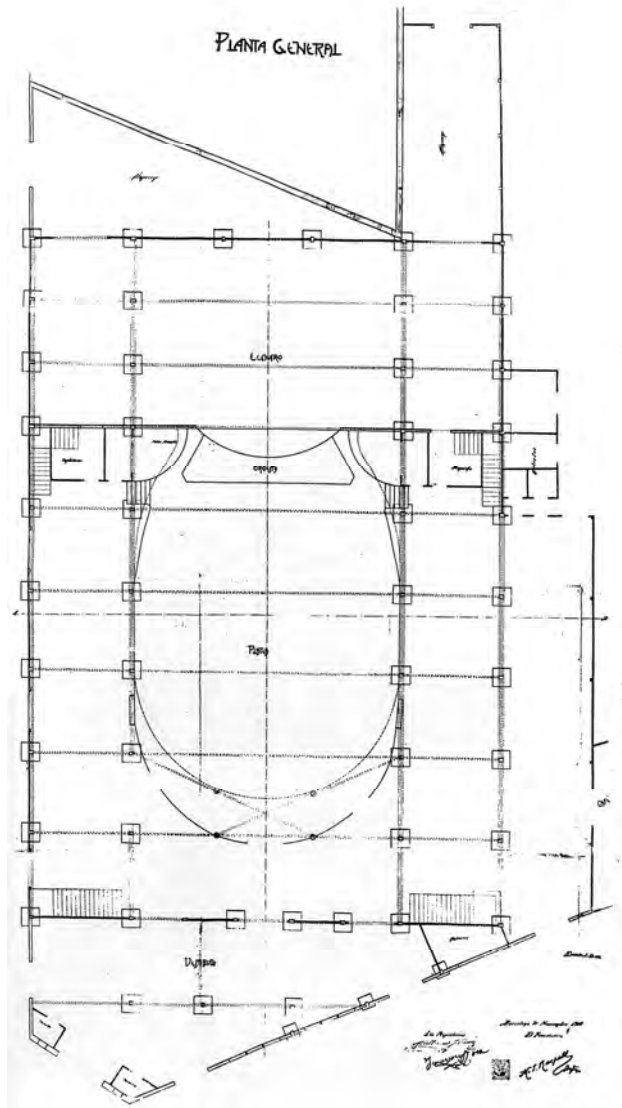
---

<sup>85</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 10307 (1905).

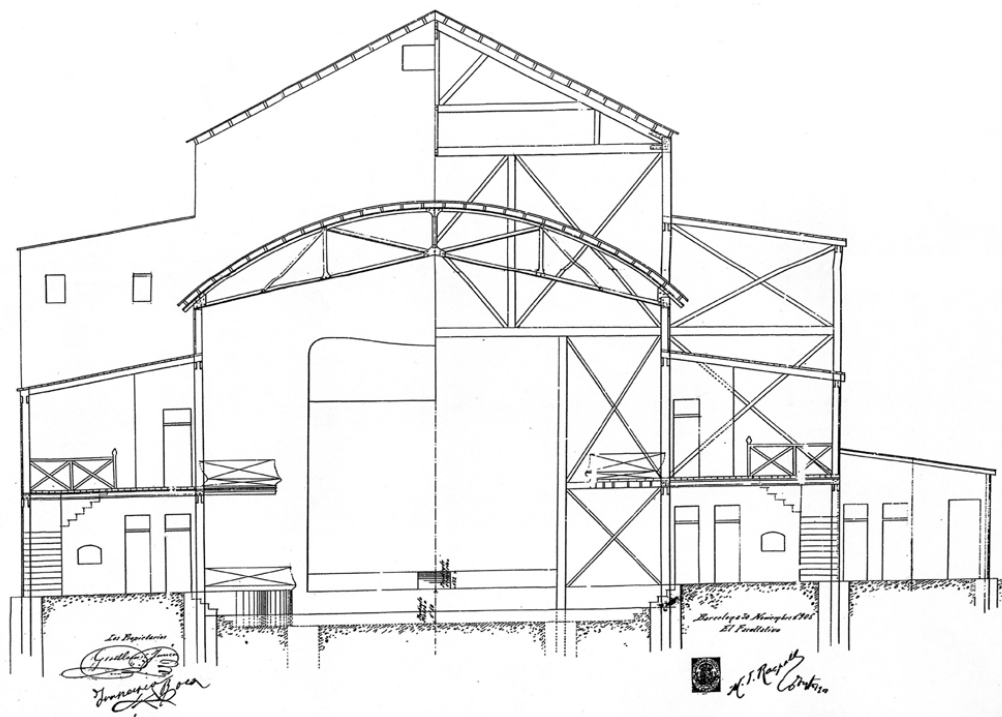
segona generació del modernisme, es va encarregar posteriorment de la reforma del teatre *Granvia* el 1909, de la reedificació d'*El Molino* el 1913 i del teatre Principal de Gràcia el 1917, de l'ampliació de la Monumental el 1916 o del teatre *España* el 1914.



Imatge núm. 13. El teatre *Cómico*, amb el seu jardí i el seu cafè, ocupava tota l'illa compresa entre els carrers Cabanyes i Tapioles. Plànol d'emplaçament corresponent a l'expedient de legalització de 1906, redactat per l'arquitecte M. J. Raspall. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 10307 (1905).



Imatges núm. 14 i 15. Planta i secció del teatre *Cómico*, corresponent a l'expedient de legalització de 1906, redactat per l'arquitecte M. J. Raspall. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 10307 (1905).





A finals de 1907 una part del teatre *Olympia* fou absorbida pel cafè del *Circo Español*, mentre el que havia estat saló de descans es convertí en el *Café de Sevilla*, cafè cantant que oferia cant i ball flamenc. De l'expedient administratiu es dedueix que les condicions del local eren força lamentables: el mes de novembre de 1907, després d'una inspecció realitzada a petició del governador civil, l'arquitecte municipal destacava al seu informe que la construcció no havia obtingut el permís i que era “*toda de madera y el local está destinado para café ó cervecería con un tablado en el fondo para baile flamenco, habitándose también á dicho objeto los sótanos (...) a los que se baja por una escalera de madera de unos 60 centímetros de ancho careciendo de aire, luz y ventilación necesarias en establecimientos de esta clase (...) por lo que procede ordenar la desaparición de los expresados sótanos*”<sup>86</sup>. Gairebé un any més tard, per tal de justificar l'existència d'aquest soterrani -el qual es continuava utilitzant com a cafè obert al públic-, el propietari al·legava que hi havia instal·lada la societat *Recreo del Paralelo*, una entitat privada que, per tant, no havia de complir amb els requisits que es demanaven als establiments públics.

#### 3.3.1.4. El triomf de les *varietés* (1908-1910)

Juan Mestres Calvet, antic administrador del teatre *Apolo*, fou també l'impulsor de la construcció del teatre *Gayarre*, dedicat al cinema i les varietats i situat davant de l'*Apolo*. El 5 de novembre de 1907 Calvet va demanar permís per enderrocar un cobert en estat ruïnós existent en aquest solar. Un cop demolit l'edifici va començar a construir-ne un altre, amb caràcter definitiu i ocupant els pòrtics, el qual, segons l'informe del cap de policia, senyor Plantada, “*se destinará, según todas las apariencias, a espectáculos públicos, pues sobre los cimientos de que se hablaba en el anterior informe, se ha levantado un murete sobre el que seguramente descansará la boca del escenario*”<sup>87</sup>. Les obres estaven acabades a finals de desembre i la inauguració va tenir lloc el dissabte 28, dia dels Sants Innocents, amb el següent programa:

<sup>86</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 8139 (1901).

<sup>87</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 15020 (1913). Juan Mestres Calvet, qui més endavant serà, durant molts anys, empresari del Liceu, era el propietari de l'edifici, el qual va ser arrendat a José Torres Patau, que en va ser l'empresari fins a 1912. A partir de 1914 el *Gayarre* es va convertir en el *music-hall Pompeya*, un dels més famosos del Paral·lel durant els anys 20. Vegeu també Miquel Badenas i Rico. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*, pàg. 193-200.

“GAYARRE.- CINE Y VARIEDADES. Paralelo, frente Teatro Apolo.- Sábado, debut del célebre cantador andaluz, único en su género, Manuel Garrido y del sin rival maestro de guitarra Manuel de Lara.- Todos los días sesiones desde las cuatro, con cambio de programa en el CINE y grandes debuts”<sup>88</sup>.

El dia anterior el *portero de vara* denunciava que a la paret de façana del local destinat a cinematògraf, propietat de Juan Mestres, s’havien obert sis portes i s’havien col·locat sis focus elèctrics. La resposta de l’Ajuntament, el 24 de març de 1908, va ser l’habitual: les obres no es podien consentir en un edifici aixecat sense permís; calia enderrocar el cobert. Evidentment, l’ordre no es va complir, tot i que cada vegada que es feia alguna ampliació es denegava el permís per idèntica raó i es reiterava l’obligació de tirar a terra l’edifici, sempre sense èxit.

Finalment, l’últim local de certa importància obert durant aquest període fou el *Café de Cádiz*, cafè concert situat davant del teatre *Condal*. Va ser inaugurat a començaments de juliol de 1910 i la publicitat apareguda als diaris l’anunciava com un “grandioso y espacioso local único en Barcelona. Gran comodidad tanto en el salón de concierto como en el magnífico foyer de recreo y baile, en el cual ejecutarán los bailes una notable banda de música de las mejores de esta Capital. Hoy mismo 7 grandes debuts de las notables y simpáticas artistas siguientes: La Gitanilla Valenciana; La Fortunita; la Ortensia, La Cartajenita y la excelente Gregoria Gutiérrez; Hermanas Bombitas”<sup>89</sup>. Era l’època dels cafès atesos per cambreses i el de Cádiz, amb el seu “servicio á cargo de 31 elegantes camareras, 31”, entrava en clara competència amb el *Café de Sevilla*, el qual només comptava amb 30 cambreses, el mateix nombre que el *Gran Café Apolo*, reobert el mes d’octubre d’aquest mateix any com a cafè concert i cinema, amb “12 reputadas artistas, 12” i “30 bonitas y elegantes camareras, 30”<sup>90</sup>. La presència de personal femení tant a l’escenari com a la sala era el principal reclam d’aquesta mena de locals, freqüentats, evidentment, per un públic masculí.

<sup>88</sup> *El Diluvio*, 28 de desembre de 1907 (edició del matí).

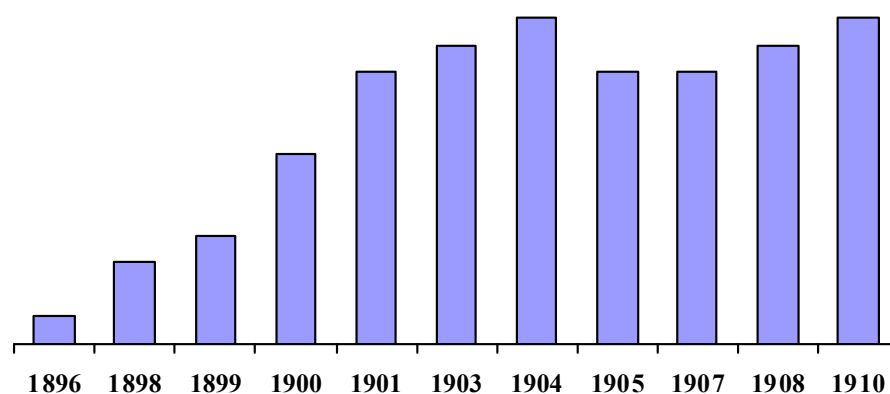
<sup>89</sup> *El Diluvio*, 2 de juliol de 1910 (edició del matí).

<sup>90</sup> *El Diluvio*, 5 d’octubre de 1910 (edició del matí).

Resumint, entre 1900 i 1910 van existir al Paral·lel nou teatres i dotze *music-halls* i cafès cantants<sup>91</sup>, sense comptar els locals de menor importància que, de ben segur hi havia, potser encara en major quantitat, ni els espectacles itinerants que es representaven al carrer, als cafès, en barraques i en molts altres establiments dels quals no en tenim constància.

El següent gràfic il·lustra l'evolució en el nombre de locals estables oberts entre 1896 i 1910. Evidentment, és només indicatiu ja que treballem amb dades parcials. S'inclouen en aquesta estadística tots els teatres i *music-halls* d'una certa importància, dels quals hem pogut comprovar l'existència i fer un seguiment a través de la premsa i la documentació administrativa, així com cafès o cerveseries en els quals sabem que s'oferien espectacles. Resten, però, molts espais buits, perquè amb tota seguretat existien altres llocs semblants que no han deixat cap rastre als diaris ni als arxius. En el millor dels casos coneixem només el nom i la ubicació d'alguns d'aquests establiments, dades insuficients per establir una cronologia. Malgrat les absències, la tendència general que marca aquest gràfic no s'allunya gaire del que ens indiquen les cròniques i les gasetilles de l'època. D'una banda, s'observa un augment progressiu els darrers anys del XIX, que esdevé espectacular en iniciar-se el nou segle i fins l'any 1904. Posteriorment, l'activitat disminueix una mica, coincidint amb un període de crisi teatral, per tornar a enlairar-se a partir de 1908, amb l'èxit aclaparador de les *varietés*.

EVOLUCIÓ DE L'ESPECTACLE AL PARAL·LEL  
ENTRE 1896 I 1910



<sup>91</sup> Miquel Badenas i Rico. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*. Aquest llibre, encara que l'autor rarament cita les seves fonts d'informació, resulta bastant útil per resseguir l'evolució dels principals locals del Paral·lel.

En un quadre apart es detalla el nom dels locals, l'any de la seva inauguració i la seva evolució, incloent els canvis de denominació que van patir durant aquest període. Es pot observar que només entre 1900 i 1901 se'n van obrir sis, i que després d'un decreixement a partir de 1904, el 1910 en funcionaven dotze. En aquesta llista caldria afegir també els molts cinematògrafs que, com el *Gran Éxito* o la barraca d'Enric Farrús, s'hi van instal·lar ben aviat, a finals de 1897, o com el cinematògraf *La Maravilla* que existia el mes de setembre de 1903 davant del teatre *Onofri*. Però aquest serà el tema d'un altre capítol. De moment, els situem damunt el plànol juntament amb la resta de locals que tenim localitzats fins ara, destacant en vermell els que s'anunciaven pròpiament com a cinemes i en color violeta aquells altres (teatres, *music-halls*, cafès o parcs d'atraccions) que, en un moment o un altre, van incloure aquest espectacle en la seva programació, o que, amb el pas dels anys, van acabar convertint-se en cinemes. Com es pot apreciar, només una petita minoria (*Circo Español*, *La Puda Seca*, *Trianon* i *Café de Cádiz*) es mantenien, pel que sembla, al marge de la moda del cinematògraf, encara que no es pot descartar del tot la seva presència, especialment als cafès concert.

**LOCALS D'ESPECTACLE OBERTS AL PARAL·LEL ENTRE 1896 I 1910**

1896	Circo Español																
1898	Circo Español	Café La Puda Seca	Café Lyonés														
1899	Circo Español	Café La Puda Seca	Café Lyonés	Pajarera Catalana													
1900	Circo Español	Café La Puda Seca	Café Lyonés	Pajarera Catalana	Las Delicias	El Paraíso	Pabellón Soriano										
1901	Circo Español	Café La Puda Seca	Café Lyonés	Pajarera Catalana	Las Delicias	Trianon	Pabellón Soriano	Nuevo	Olympia	Salón Venus							
1903	Circo Español	Café La Puda Seca		Pajarera Catalana	Las Delicias	Trianon	Pabellón Soriano	Nuevo	Olympia	Salón Venus	Arnau	Onofri					
1904	Circo Español	Gran Peña		Cinema. Fin de Siglo	Las Delicias	Trianon	Pabellón Soriano	Nuevo	Olympia	Salón Venus	Arnau	Condal	Apolo				
1905	Circo Español			Gran Salón Siglo XX	Las Delicias		Pabellón Soriano	Nuevo	Olympia		Arnau	Condal	Apolo	Cómico			
1907	Circo Español			Salón Variedades	Lírico		Pabellón Soriano	Nuevo			Arnau	Condal	Apolo	Cómico	Café Sevilla		
1908	Circo Español			Petit Moulin Rouge	Lírico		Pabellón Soriano	Nuevo			Arnau	Condal	Apolo	Cómico	Café Sevilla	Gayarre	
1910	Gran Teatro Español			Petit Moulin Rouge	Lírico		Pabellón Soriano	Nuevo			Arnau	Condal	Apolo	Cómico	Café Sevilla	Gayarre	Café de Cádiz



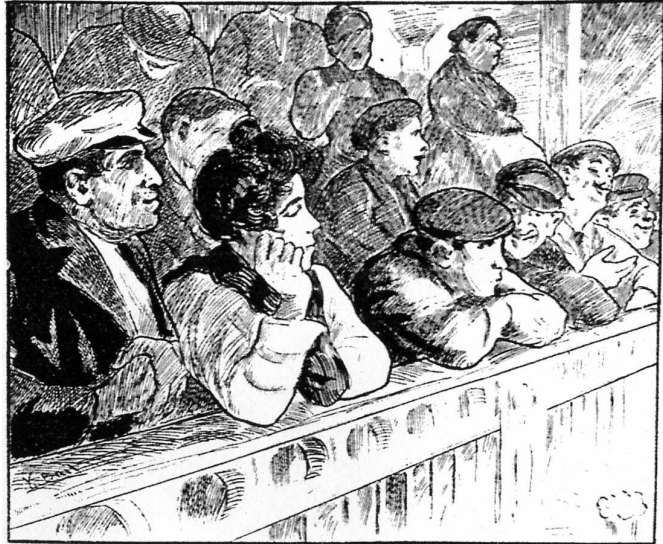
- |   |  |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. TEATRE <i>CIRCO ESPAÑOL</i> (1892)</li> <li>2. CINEMATÒGRAF <i>FARRUSINI</i> (1897-1904)</li> <li>3. CINEMATÒGRAF <i>GRAN ÈXITO</i> (1898-1904)</li> <li>4. CAFÈ LYONÈS (1898)<br/>SALÓN ARNAU (1903)</li> <li>5. CAFÈ LA PUDA SECA (c. 1898-1903)<br/>GRAN PEÑA (1904)</li> <li>6. CAFÈ PAJARERA CATALANA (1899)<br/>CINEMATÒGRAF <i>FIN DE SIGLO</i> (c. 1904)<br/><i>GRAN SALÓN SIGLO XX</i> (c. 1905)<br/>LA CIGALE (1905)<br/>AUTÒMATAS YEPES Y ANIMATÒGRAFO (1906)<br/>SALÓN VARIETATS (1907)<br/>PETIT MOULIN ROUGE (1908)<br/>PETIT PALAIS (1910)<br/>PETIT MOULIN ROUGE (1910)</li> <li>7. TEATRE <i>LAS DELICIAS</i> (1900)<br/>TEATRE <i>LÍRICO</i> (1906)<br/>CINEMATÒGRAF <i>LAS DELICIAS</i> (1907)<br/>TEATRE <i>LÍRICO-CINE FUSTER</i> (1908)</li> <li>8. TEATRE <i>EL PARAÍSO</i> (1900)<br/>LE TRIANON (1901-1904)</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>9. PABELLÓN SORIANO (1900)</li> <li>10. "CINE BARÓ" (1900-1901)<br/>SALÓN VENUS (c. 1901-1904)</li> <li>11. TEATRE <i>NUEVO</i> (1901)</li> <li>12. TEATRE OLYMPIA (1901-1907)<br/>CAFÈ DE SEVILLA (1907)</li> <li>13. TEATRE ONOFRI – CONDAL (1903)</li> <li>14. CINEMATÒGRAF <i>LA MARAVILLA</i> (1903)</li> <li>15. TEATRE APOLO (1904)</li> <li>16. TEATRE <i>CÓMICO</i> (1905)</li> <li>17. GAYARRE (1908)</li> <li>18. SPORT TOBOGGAN (1908)</li> <li>19. PARK CATALÀ (1908)</li> <li>20. CAFÈ DE CÁDIZ (1910)</li> </ol> |
|---|--|

- **Cinemes**
- **Altres locals que oferien cinema**

### 3.3.2. Els espectacles: de la pantomima a les *varietés*

Al Paral·lel de finals del XIX va triomfar el circ, el melodrama i, sobretot, la pantomima, que des de l'escenari del *Circo Español* es va traslladar a molts altres teatres, on va ser acollida favorablement fins a començament de segle. Otelo Onofri, conegut com *el Pierrot del Paralelo*, va ser el primer actor que assolí popularitat en aquest barri, el qual va tenir posteriorment molts més ídols.

L'ART MÍMICH AL PARALELO (per V. Buil)



Admiradors del Pierrot.

Imatge núm. 16. Dibuix reproduït a l'*Almanach de La Esquilla de la Torratxa* per a l'any 1906.

Entre els espectadors i els actors s'establí una estreta comunicació recíproca, que es manifestava a través de mirades còmplices al públic que aquest, habituat al gènere, sabia interpretar. El poble senzill que omplia l'*Español* s'identificava amb el Pierrot, l'heroi enfrontat al traïdor i al poderós, i seguia les peripècies i els gestos del personatge amb devoció, activament, dirigint-se en veu alta als actors, avisant-los del perill<sup>92</sup>. Les pantomimes representaven violents episodis bèl·lics, fulletons truculents, amb molta fastuositat en les decoracions, el vestuari, els jocs de llums i, sempre, *con mucho aparato y abundante comparsería* i una apoteosi final amb molta pólvora i grans moviments de masses.

A començament de segle s'oferia gènere mímich al teatre *El Paraíso* -humil barracot inaugurat l'any 1900 i que poc després es transformaria en cafè concert per convertint-se posteriorment en el *Trianon*-, al *Pabellón Soriano*, al *music-hall Olympia*, al cinematògraf *La Maravilla* o al *Salón Arnau*. La pantomima era el gènere preferit pel públic humil que freqüentava el Paral·lel i, per tant, formava part de la

<sup>92</sup> Luís Cabañas Guevara. *Biografía del Paralelo 1894-1934*, pàg. 37-48. Vegeu, també, Francesc Curet. *Historia del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967, pàg. 502-503.

programació de gairebé tots els teatres, cinemes i cafès concert del carrer. Així ho reconeixien totes les cròniques periodístiques:

*“Pierrot es el ídolo de las clases populares. Todas las noches sonríe y gesticula bajo su máscara de albayalde en diez ó doce teatros ó lo que sean, y el público lo aplaude, lo aclama, cuando con su proverbial oportunidad acude á librar á una víctima de sus terribles verdugos, ó se mofa con traviesa altanería de todo lo creado.*

*Tiene su puesto de honor en la espaciosa vía del Paralelo, que, rebosante de alegría con sus mil luces, con el infernal estrépito de orquestas, pianillos y órganos, ofrecen aspecto de animada feria (...)*<sup>93</sup>.

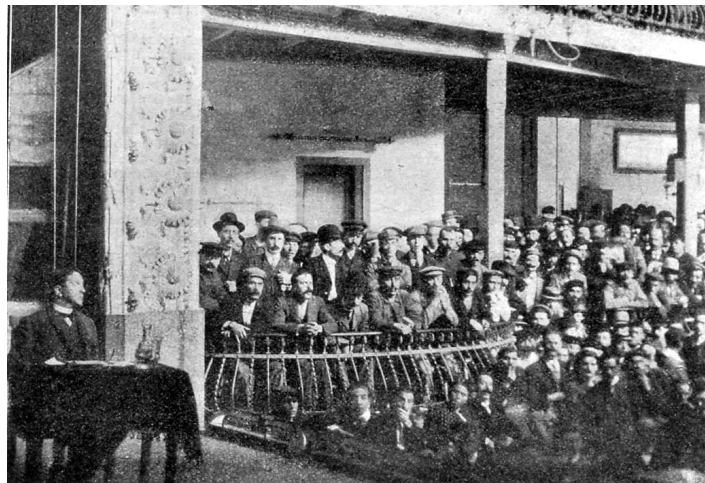
Les pantomimes històriques presentaven vincles molt estrets amb les reconstruccions mitjançant figures de cera i amb els *tableaux vivants* executats als teatres per actors de carn i ossos, i influiran també en la manera com els primers cineastes afrontaran les representacions dels fets històrics. En tots els casos es posaven en escena els moments culminants dels esdeveniments més destacats del passat, aquells que el públic podia identificar més ràpidament. *La toma de la Bastilla ó La revolución francesa del 14 de Julio de 1793*, *El mar por tumba ó el almirante ciego*, *Los dos sargentos franceses* i *El último cartucho* són alguns dels títols que els Onofri van fer cèlebres a Barcelona, obres clàssiques del repertori mímico a les quals s'afegien d'altres al·lusives a fets d'actualitat, com *La muerte de Maceo*, basada en un episodi memorable del conflicte bèl·lic a Cuba, la mort del líder independentista Antonio Maceo, o *La secuestrada de Poitiers ó 25 años de martirio*, sobre un succés famós que fou molt comentat a la premsa del moment. Normalment, la pantomima tancava una sessió llarguíssima que solia incloure també un melodrama o una sarsuela. El 1898 es podia assistir a una funció sencera del *Circo Español* per 20 cèntims, o només a la pantomima per 15, mentre que el preu d'entrada a d'altres teatres més cèntrics oscil·lava entre els 25 i els 50 cèntims. Aquest era el preu de l'entrada més barata, la que donava dret únicament a l'accés al teatre i als seients que no eren de pagament, ja que a Barcelona era costum pagar el seient apart si estava numerat.

<sup>93</sup> Antonio Gallardo, “Pierrot”, *La Publicidad*, 27 de agosto de 1903 (edició de la nit), pàg. 2.



Tant el propietari i empresari del *Circo Español*, Manuel Suñer, com els Onofri eren plenament conscients del tipus de públic que freqüentava el seu teatre, i per això el llogaven a societats obreres i anarquistes per celebrar mítings i el cedien gratuïtament per realitzar funcions especials, com la que va tenir lloc l'1 d'octubre de 1901 a benefici dels serradors mecànics en vaga i en la qual els Onofri van actuar gratis, amenitzant els entreactes la societat coral humorística La Trompeta, del Poble Sec<sup>94</sup>, o la que van preparar els mateixos Onofri per contribuir a la subscripció oberta a favor de les víctimes de la vaga general de 1902. En aquest cas es representà, juntament amb el drama i la pantomima, l'obra de moda de la temporada, *La pulga*, l'estrena de la qual al teatre Granvía a finals de 1901 per la companyia encapçalada pels actors Pepe Bergés i Julia Gómez havia causat un gran rebombori, amb prohibició governamental inclosa<sup>95</sup>. Sembla que alguna cosa començava a canviar...

A mesura que s'obrien més teatres també es convertien en espais utilitzats pels obrers per celebrar els seus actes polítics. El teatre *Nuevo*, inaugurat el 22 de juny de 1901, oferia poc després, el 16 de novembre, una funció dedicada als obrers de Barcelona, amb l'estrena del drama *La jornada legal ó el triunfo de las ocho horas*. El diumenge era dia de mítings als teatres del Paral·lel, sobretot coincidint amb períodes electorals o amb conflictes importants com la vaga de 1902, iniciada el 16 de desembre de 1901 amb una aturada de treballadors del metall en demanda d'un



Imatge núm. 17. Míting de controvèrsia celebrat al teatre *Condal* el diumenge 6 d'octubre de 1907 entre el catalanista Danyans i el lerroxista Villalobos. Fotografia publicada al suplement il·lustrat d'*El Diluvio*, núm. 41 (12 d'octubre de 1907)

augment de salari i de la jornada de nou hores, i que va esdevenir general entre el 17 i el 24 de febrer. Amb motiu d'aquesta aturada, al matí del diumenge 2 de febrer va

<sup>94</sup> *El Diluvio*, 30 de setembre de 1901 (edició del matí), "Gacetilla", pàg. 13.

<sup>95</sup> Sobre la funció dels Onofri, *El Diluvio*, 8 de març de 1902 (edició del matí), "Gacetilla", pàg. 11. Sobre la prohibició de *La pulga*, Federico Urrecha, "Teatros", *El Diluvio*, 21 de desembre de 1901 (edició del matí), pàg. 18-19.

haver-hi un míting de lampistes i llauners a l'*Olympia*, de fusters a *Las Delicias* i de paletes al *Circo Español*<sup>96</sup>, i el dissabte 8 va tenir lloc al teatre *Las Delicias* una funció a benefici dels obrers metal·lúrgics. El fracàs de la vaga general suposà un cop molt dur per les organitzacions obreres barcelonines, pràcticament desfetes, i pel moviment anarquista, el qual va perdre la seva preeminència entre els sectors obrers barcelonins, dominats des d'aleshores pels lerrouxistes, que faran dels teatres del Paral·lel -sobretot el *Condal* i el *Pabellón Soriano*- el lloc predilecte per albergar les seves reunions polítiques.

El melodrama també fou introduït al Paral·lel des de l'escenari del *Circo Español*, on s'assentà durant anys amb la companyia de Federico García Parreño, per passar més endavant, quan aquest teatre va ser destruït per un incendi, l'any 1907, a l'*Apolo*, on es va mantenir durant moltes temporades. El gènere melodramàtic gaudia d'una llarga tradició a Barcelona i destacava la seva tendència a la violència, al sobtat i a l'imprevisible. El teatre de l'*Odeón*, al carrer de l'Hospital, havia estat la seu del melodrama més sagnant; allà es representaven títols tan suggeridors com *Carlos II el Hechizado* o *El castillo de los siete crímenes*, que s'anunciaven diàriament al Pla de la Boqueria en uns cartells truculents plens de morts i ferits, i als quals s'havia d'afegir de vegades la mort del traïdor, exigida per la indignació del públic<sup>97</sup>.

Bona part de l'èxit del melodrama es basava en l'emoció que provocava el perill superat en l'últim minut. Com la pantomima, posava en escena sentiments forts i primaris, conflictes intensos en els quals triomfava la justícia i el mal era castigat, estava dominat per la sensibleria i el patetisme, però impressionava a un públic senzill i amant de les emocions fortes que participava i patia amb els protagonistes<sup>98</sup>. *Los dos pilletes*, *Juan José*, *La portera de la fàbrica*, *La Pasionaria*, etc. eren algunes de les obres més representades als teatres del Paral·lel del canvi de segle. El gènere, tal com era practicat en alguns d'aquests locals, bàsicament l'*Español* primer i l'*Apolo* i l'*Arnau* després, era criticat per la premsa més conservadora -de la mateixa manera que es criticarà el cinema i certes revistes il·lustrades- perquè exaltava les passions

<sup>96</sup> *El Diluvio*, 3 de febrer de 1902 (edició del matí), pàg. 5-8.

<sup>97</sup> Joan Vinyas i Comas. *Memòries d'un gironí*, pàg. 69-70.

<sup>98</sup> Sobre el melodrama en la Barcelona del vuit-cents: Xavier Fàbregas. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*, pàg. 199-230.

més baixes del poble. Com a exemple, podríem citar una crònica escrita per Ferran Agulló a *La Veu de Catalunya* que s'inscriví en la campanya de denúncia de la immoralitat als espectacles públics iniciada per Ramon Rucabado, i en la qual es descrivia de la següent manera una sessió d'atraccions, pantomima i cinematògraf en un teatre del Paral·lel:

*“Atret per un espectacle de pacientíssim ensinistrament, vaig entrar l'altre dia en un teatre del «Paralelo», de quin nom no vull recordar-me (...)*

*Comensá la pantomima. Ab tres minuts, un quadre: un adulteri, un estupre y dos assassinats. Según quadre, quatre minuts: una evasió de presiri, y dos assassinats. Tercer quadre, un minut y mitg: un robo. Quart, tres o quatre minuts: un desafiament, ab un ferit. Quint, tres minuts: dos homicidis y un parricidi.*

*La fera pública bramava d'entusiasme; picava de peus i de mans, xiulava y aplaudia a l'hora.*

*Aixís que caigué el teló del darrer quadre, invadía la platea y el públich la colla de venedors de diaris. Ara, per cinch cèntims, donaven un «Piripitipi» vell, ab unes «làmines» que feyen enrogir a un sargent d'artillería que seya al meu costat; una «Semana ilustrada», també vella, plena d'assassinats, robos, bombes, un folletí de crims, l'exaltació de dos o tres criminals... y un «Progreso» ilustrat...*

*Y vingueren les películes.*

*Robos, assassinats, maneres de fugir de presiri, de burlar a la policia; una violació... y no se què més, porque me'n vaig anar sense esperar l'atracció que m'havia «atret» a n'aquella escola de bones costums, en la que un públich d'obrers hi aprenia moral y humanitarisme...*

*Vaig tenir por de trobar que les feres ensinistrades, donessin lliçons de humanitat als homes y m'averkonyissin... (...)<sup>99</sup>.*

Al Paral·lel també trobaven un públic predisposat als drames anticlericals que posaven en escena les atrocitats comeses, normalment, per un jesuïta i que solien acabar amb els crits dels espectadors demanant el cap de l'esmentat religiós. Tal fou el cas, per exemple, de l'obra mímica titulada *Víctima del Fanatismo*, escrita per Delfin Perearnau i Salvador Suñer i representada pels Onofri l'any 1901, *“aprovechando el estado en que nos encontramos los españoles en contra del*

<sup>99</sup> POL (Ferran Agulló), “Al dia”, *La Veu de Catalunya*, 28 de gener de 1909 (edició del matí), pàg. 1.

*Jesuitismo, consiguiendo con ello que el público que llena el local cada vez que se pone en escena este interesante drama se entusiasme y quiera tomar parte con los artistas en escenas con la degollación de los Jesuitas (...)*<sup>100</sup>. Aquests drames -com *Los crímenes de la Inquisición*, un altre títol que apareixia periòdicament a la cartellera- explotaven obertament l'odi que les classes proletàries barcelonines sentien pels ordes monàstics en general i pels jesuïtes en particular, odi que aprofitava igualment la premsa republicana per engegar, de tant en tant, violentes campanyes anticlericals que sovint estaven protagonitzades per frares exclaustrats entre els quals destacava Albinio Juste García, col·laborador habitual d'*El Diluvio* amb el pseudònim de Fray Gerundio. El melodrama històric va deixar pas, durant algunes temporades, als drames socials de José Fola Iguibide, com *Emilio Zola ó el poder del genio*, sobre el procés Dreyfus, o *El sol de la humanidad*, escenificació de la vida de Tolstoi, obres que substituïen l'emoció i els personatges estereotipats del melodrama per la ideologia i els discursos demagògics, ben acollits pel públic del Paral·lel, que participava activament en la representació i s'implicava en contra del burgès explotador<sup>101</sup>.

El melodrama és, segons Ben Singer, una expressió cultural fonamentalment moderna, un exemple del sensacionalisme que caracteritza les formes de diversió popular en el nou entorn de sobrecàrrega sensorial de la metròpoli de finals del segle XIX i començaments del XX. Amb els anys, el melodrama va perdre presència als escenaris però va trobar al cinema -un altre producte de la modernitat- un mitjà ideal de difusió. Moltes de les convencions del gènere melodramàtic, amb les seves trames sentimentals i enrevessades, les noies seduïdes, els amors impossibles, les cartes reveladores de secrets o els personatges que descobreixen sobtadament la seva autèntica identitat, seran adoptades pel cinema, el qual proporcionava encara més intensitat a aquelles escenes sensacionals (l'heroi superant tota mena d'entrebancs per rescatar la innocent noia en perill, el malvat derrotat en l'últim moment...), on el suspens, la sorpresa i l'acció ràpida eren fonamentals per aconseguir la identificació de l'espectador amb els protagonistes<sup>102</sup>.

---

<sup>100</sup> "Revista de espectáculos", *Vida Artística*, any III, núm. 130 (2 de març de 1901).

<sup>101</sup> Mario Verdaguier. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*, pàg. 349-350.

<sup>102</sup> Ben Singer. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

Tant la pantomima com el melodrama van sucumbir davant la força del teatre líric, que va inundar gairebé tots els locals del Paral·lel durant els primers anys del segle XX. No van desaparèixer, perquè tenien un públic molt fidel, però l'obertura de nous teatres, la moda de les *varietés* i la cançó i la competència dels cinemes, cada vegada més abundants, els van arraconar. La modernitat demanava formes teatrals més alegres, més àgils, més curtes... El 1903 els Onofri deixaren el *Circo Español* per traslladar-se al teatre que, batejat amb el seu nom, havia fet construir al mateix carrer Manuel Suñer, propietari de l'*Español*. El teatre *Onofri*, amb capacitat per a uns 3.500 espectadors, era el més gran del Paral·lel fins aquell moment. Però, davant la manca de públic, als pocs dies de la inauguració va haver de reforçar les pantomimes amb l'actuació de la *Bella Chelito*, celebrada cupletista que es disputaven tots els *music-halls* de Barcelona i que serà contractada successivament per l'*Onofri*, *Circo Español*, *Edén Concert*, *Salón Venus*, *Apolo*, etc. fins arribar, l'any 1908, al Principal, on va actuar juntament amb Raku, el famós lluitador japonès de jiu-jitsu, davant la mirada escandalitzada de la bona societat barcelonina i de la premsa catalanista, que considerava aquest espectacle més propi del Paral·lel que del degà dels teatres de Barcelona<sup>103</sup>. Efectivament, alguna cosa havia canviat. Fins i tot el *Pabellón Soriano*, que havia fet del gènere mímico un signe d'identitat des de la seva inauguració, anunciava a finals de 1909 la desaparició definitiva de la pantomima d'aquest teatre i el debut d'una companyia de sarsuela, alternant amb els dos espectacles que, des de feia ja temps, constituïen la gran atracció del *Soriano*: les varietats i el cinema<sup>104</sup>.



Imatge núm. 18. Anunci del teatre Soriano a *El Diluvio* el 19 d'octubre de 1909 (edició del matí)

<sup>103</sup> *¡Cu-Cut!*, núm. 323 (23 de juliol de 1908), pàg. 477.

<sup>104</sup> *El Diluvio*, 19 de octubre de 1909 (edició del matí).

La darrera dècada del segle XIX és el moment d'apogeu del *género chico*, que exerceix un predomini absolut al món teatral madrileny i s'estén ràpidament per tota Espanya, inclosa Barcelona. Derivat de la sarsuela i del sainet, es tracta de peces teatrals curtes, de caire costumista, que barregen música i text i en les quals les cançons i els diàlegs predominen 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. De fet, moltes vegades, aquesta era només una excusa per muntar uns números musicals que assolien l'èxit comercial independentment de l'obra a la qual pertanyien. El llenguatge del *género chico* tenia vocació popular i anava destinat a un públic massiu, eminentment urbà. Tant els personatges com la trama i l'ambientació, eren totalment convencionals i estereotipats; els esquemes es repetien contínuament, però no cansaven a un públic com el de finals del XIX, acostumat a la reiteració d'un repertori teatral que es reprenia temporada darrera temporada. Era precisament aquí on adquiria importància la capacitat d'improvisació dels actors, la seva rapidesa i enginy en les rèpliques, per aportar un atractiu suplementari a unes obres que els espectadors se sabien de memòria. En aquest aspecte, no estava tan lluny del que afirma Jean Mottet sobre la funció de l'estereotip en el *vaudeville* americà d'aquesta mateixa època<sup>105</sup>. Segons aquest autor, l'estereotip afavoreix un sentiment de proximitat amb el públic, que el reconeix fàcilment, “*permettant au spectateur de distinguer le domaine de la représentation de celui de la réalité, tout en l'incitant à “intervenir” dans le spectacle*”<sup>106</sup>.

L'estructura de les obres del *género chico*, com ha destacat Serge Salaün en un interessant article, responia a un pacte cultural entre el públic, els autors i la burgesia que ostentava el poder i controlava les diversions de les classes populars<sup>107</sup>. El convencionalisme del gènere, el seu maniqueisme -com succeïa, en un altre

<sup>105</sup> Jean Mottet, “Le spectacle de *vaudeville*: esthétique de la disjonction, ancrage dans le présent et stéréotype”, dins Claire Dupré la Tour, André Gaudreault i Roberta Pearson (dir.). *Le cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of de Century*. Québec/Lausanne: Nota bene/Payot, 1999, pàg. 149-172.

<sup>106</sup> Jean Mottet, “Le spectacle de *vaudeville*: esthétique de la disjonction, ancrage dans le présent et stéréotype”, pàg. 164.

<sup>107</sup> Serge Salaün, “El género chico o los mecanismos de un pacto cultural”. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pàg. 251-261.

registre, amb el melodrama-, era una expressió de la ideologia burgesa dominant, ja que amb l'humor conformista i la música d'arrels folklòriques es neutralitzava tota possibilitat de crítica social, a la vegada que s'exaltaven valors com el patriotisme i el militarisme i es buscava la identificació de l'espectador a través del plaer que proporcionaven la música, els acudits i la contemplació de coses ja conegudes. En paraules del mateix Salaün, “*el pacto se nutre de esta familiaridad cómplice -verbal y musical- que no se limita al recinto de un teatro y se extiende a toda la vida (...) Tantas convenciones dramáticas se enraizan en un riguroso conformismo moral (e ideológico)*”<sup>108</sup>.

Aquestes sarsueles estaven dividides en unitats curtes que fins i tot es podien extreure del conjunt per formar part de programes de varietats. Amb el *género ínfimo* o *psicalipsi*, degeneració del *género chico*, l'exhibició del cos femení, unida a la cançó frívola, s'aproprià durant els primers anys del segle de bona part dels escenaris de Barcelona, encara que destacaven els teatres del Paral·lel per la gran concentració d'espectacles d'aquest tipus, que va contribuir a mantenir la fama de frivolitat del carrer durant les dècades posteriors. Evidentment, l'espectador que hi havia implícit en aquestes obres, aquell al qual anaven destinades i per al qual estaven concebudes, era un espectador masculí. Això era encara més evident en una societat profundament masclista com l'espanyola, en la qual el paper social de la dona estava limitat a ser un objecte a disposició del plaer masculí.

Els deu primers anys del segle coincideixen amb l'inici del predomini del cuplet i de les *varietés* i amb la progressiva davallada del *género chico*, situació que ja reflectien les revistes teatrals de l'època, apuntant també algunes de les causes: la sobreproducció i la consegüent vulgaritat de les obres. Així s'expressaven, per exemple, els col·laboradors del setmanari d'espectacles *Vida Artística* l'any 1908: “*El género de Varietés era hasta hace poco, casi desconocido en España: la zarzuela llamada género chico triunfaba en toda la Península (...) Este muere por agotamiento falto de todas las reglas del arte por parte de sus autores y el desvío del público, harto ya de que se le presenten obras que solamente su autor ha confiado el éxito al*

---

<sup>108</sup> Serge Salaün. “El género chico o los mecanismos de un pacto cultural”, pàg. 253.

*chiste pornográfico (...) En cambio las Varietés están llamadas á tener cada día el más creciente de los éxitos por la gran variedad que existe*<sup>109</sup>.

El terme cuplet o *couplet*, com s'escrivia a principis de segle, es va introduir a Espanya a finals del XIX, procedent de França, per a designar un tipus de cançó lleugera i picaresca nascuda als cafès concert parisencs. El cuplet, a diferència del *género chico* tenia, en principi, una vocació més moderna i cosmopolita i va entroncar amb la tradició autòctona del teatre líric i amb la cançó popular. L'èxit del *género chico* a partir del darrer terç del segle XIX va afavorir la seva expansió i la posterior difusió de la cançó comercial de masses, fenomen que neix al segle XX lligat a la modernitat. Progressivament les cançons s'independitzen del teatre, sobretot aquelles més fàcils de recordar, i -a través de les *varietés*, els músics de carrer o les sales de cinema- arriben a un públic cada vegada més ampli, marcant una etapa clau cap a una nova cultura de masses que es desenvoluparà de manera extraordinària gràcies a la ràdio i la indústria discogràfica<sup>110</sup>.

De fet, el que caracteritzarà aquest inici del segle XX és una superposició de gèneres que s'aniran influent mútuament i de la qual també participarà el cinema. Es comença a observar en aquest període una creixent acceleració i diversitat en l'oferta i també en la demanda d'espectacles: el gust per la novetat modifica constantment els hàbits de consum dels espectadors, es multipliquen els llocs on s'ofereixen representacions o concerts i els locals han de canviar més ràpidament els seus programes i escurçar les seves temporades estables. En aquests primers anys, el *género chico*, el *género ínfimo* i el cuplet formaven un conjunt difícil de separar perquè, en certa manera, compartien una tradició comú, però també autors, espais i públic, sobretot fins que les varietats i la cançó independent s'imposaren a tots els escenaris cap a 1910<sup>111</sup>. L'estrella d'aquests espectacles de varietats que comencen a proliferar la darrera dècada del XIX, solia ser una cupletista, precedida d'una ballarina i complementada per altres atraccions que podien ser números de circ,

<sup>109</sup> Pepito Sales, "El Género chico y las Varietés", *Vida artística*, any VIII (3<sup>a</sup> època), núm. 2 (18 de gener de 1908), pàg. 2.

<sup>110</sup> Sobre el cuplet i la seva importància com a expressió de la nova societat de masses, és molt interessant el llibre de Serge Salaün. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

<sup>111</sup> Serge Salaün. *El cuplé (1900-1936)*, pàg. 45.



d'il·lusionisme, còmics o projeccions de cinema. L'espectacle estava format per números curts, fàcils de muntar i de combinar entre ells. El cinema s'adaptava perfectament a aquest ambient perquè encara no necessitava grans instal·lacions i es podia suprimir fàcilment si convenia.

Les pel·lícules, per la seva brevetat, s'integraven amb naturalitat en uns programes que basaven el seu èxit, precisament, en la ràpida successió d'un número a un altre. En aquests anys no existien les sessions de cinema autònomes, el cinematògraf sempre anava acompanyat d'altres formes de representació que segurament condicionaven la seva presentació davant el públic i el seu propi llenguatge. Juan Carlos de la Madrid, en el seu treball sobre el cas asturià, defensa la tesi que cinema i *varietés* eren un mateix espectacle perquè compartien sales, públic i una estructura basada en la diversitat<sup>112</sup>. És l'època del que Tom Gunning anomena cinema d'atraccions, un model de cinema que, com totes les formes de representació populars, s'adreça directament a l'espectador buscant la seva complicitat i que privilegia l'aspecte visual per damunt de la narració<sup>113</sup>. En realitat, moltes pel·lícules dels orígens s'alimentaven del món de les *varietés*, tant pels seus protagonistes com per la seva temàtica (escenes de ball, jocs de màgia, números de circ, etc.) i semblaven concebudes per formar part d'uns programes que donaven molta més importància al que es mostrava damunt l'escenari que a allò que s'hi representava.

De nou, ens trobem davant d'un espectacle concebut per a un observador masculí, en el qual la visualitat dominava sobre qualsevol altre aspecte. Es tractava d'alternar petites representacions sense cap continuïtat narrativa i sense cap intriga que unifiqués les diferents atraccions, a diferència de les formes teatrals més tradicionals. En tot cas, el fil narratiu era exterior a l'espectacle i provenia de la persona que anava presentant els diferents números que composaven la sessió o, en el cas del cinema, de l'explicador que comentava les pel·lícules<sup>114</sup>; es podria dir, segons

---

<sup>112</sup> Juan Carlos de la Madrid. *Cinematógrafo y "varietés" en Asturias (1896-1915)*. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996.

<sup>113</sup> Tom Gunning, "Cinéma des attractions et modernité", *Cinémaèque*, núm. 5 (primavera 1994), pàg. 129-139.

<sup>114</sup> Sobre el tema de l'explicador, es pot consultar el núm. 22 de la revista *Iris* (tardor de 1996) dedicat monogràficament a aquest personatge del cinema primitiu.

això, que el relat es creava en el moment de l'exhibició. Fins i tot, com s'ha encarregat de demostrar Charles Musser, el mateix exhibidor podia disposar les pel·lícules en funció d'un possible discurs, dotant d'aquesta manera de sentit narratiu a unes escenes que per si soles eren pura atracció<sup>115</sup>.

L'espectador d'atraccions, com ha observat Tom Gunning, actua com un curiós que es detura per un moment davant del que més l'interessa, d'allò que el sorprèn, però que no sent la necessitat d'estar atent al desenvolupament de tota la funció<sup>116</sup>. Dins aquest context, el cinema era una part més del programa, no gaire diferent de les altres atraccions. Com succeïa al *vaudeville*, l'espectacle era el conjunt i no les parts que el composaven<sup>117</sup>. Res millor que una representació d'aquest tipus per expressar l'acceleració que caracteritzava aquest inici de segle, el gust per la varietat i per la novetat. Amb la seva acumulació de diversions que incitaven contínuament al consum, el Paral·lel representava, com cap altre indret de la ciutat, aquesta idea tan moderna del canvi constant. Una de les raons fonamentals del seu èxit tan sobtat fou, precisament, que donava resposta a la demanda d'un nou tipus de públic que s'estava incorporant al món de la diversió comercial i que contribuïa a configurar una nova manera de mirar, més fragmentada i nerviosa, tal com reconeixien els col·laboradors de la revista *Teatralia* a finals de la primera dècada del segle XX:

*“Lo que avuy domina en el teatre es la plàstica. El públic concorre als teatres plè d'una curiositat infantívola. S'embadaleix ab les decoracions abigarradament colorides, ab la profusió de llums, ab les sorpreses dels trucs escènics; espectacle tant sols, entreteniment pels ulls, visió d'imatges fortes, excitants, violentes!*

*El públic d'avuy es tot ell uns grans ulls overts, plens d'admiració, de meravella! Uns ulls excitats que cerquen les tintes de coloraina, la electricitat encegador, y que ja no*

<sup>115</sup> Charles Musser, “Pour une nouvelle approche du cinéma des premiers temps: le cinéma d'attractions et la narrativité”, dins Michèle Lagny (dir.). *Les vingt premières années du cinéma français*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pàg. 147-175. Del mateix autor, vegeu també *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, pàg. 103-156.

<sup>116</sup> Tom Gunning, “Cinéma des attractions et modernité”, pàg. 130. Sobre el concepte de cinema d'atraccions expressat per aquest autor, vegeu “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde”, dins Thomas Elsaesser i Adam Barker (eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Londres: British Film Institute, 1990, pàg. 56-62.

<sup>117</sup> Jean Mottet, “Le spectacle de *vaudeville*: esthétique de la disjonction, ancrage dans le présent et stéréotype”, pàg. 154.

*son aptes pera poguer trobar alicient en les suavitats artístiques, les armonies emocionants, les velades mitjes tintes refinades (...) L'únic que l'encisa son les varietées, les atraccions, es a dir: tot lo que es frevolitat, passa-temps. Avuy la gent no més va als teatres a badar (...) Les obres passen pels escenaris ràpides com un llampec, com una pelícola cinematogràfica (...) Es que'l públic està acostumat al cambi continuu; s'ha tornat impacient, voluble; no té la voluntat d'atendre (...) Li es igual un teatre, un cinematògraf que un café cantant (...)”<sup>118</sup>.*

Com va succeir amb el *género chico*, també el cuplet es va veure afectat, a partir de 1911, per un moviment de moralització destinat a atraure un públic més selecte i augmentar així el nombre d'espectadors per aquest gènere, que fins llavors estava molt mal considerat entre els sectors més cultes. Va ser en aquest moment quan van aparèixer unes cupletistes més sofisticades, com Raquel Meller o Pastora Imperio, que van actuar als millors escenaris, i unes cançons amb unes lletres més sentimentals. El mateix va passar amb el cinema, ja que el 1912 s'establí la censura prèvia, després de la campanya contra la immoralitat als espectacles públics impulsada per la premsa més conservadora. La Reial Ordre publicada a *La Gaceta de Madrid* el 29 de novembre de 1912, deia, en el seu primer article:

*“Serán presentados con la antelación conveniente en las oficinas de los Gobiernos civiles y en las secretarías de los Ayuntamientos los títulos y asuntos de las películas que ofrezca al público cualquier empresa teatral, por si en ellas hubiese alguna de perniciosa tendencia. Podrá, si lo cree pertinente, asesorarse de una comisión especial, nombrada por la Junta Provincial de Protección a la Infancia, para efectuar la oportuna selección. Si tuviera noticia de que privadamente se hubiesen exhibido películas pornográficas, se entregarán los culpables a los tribunales de Justicia”<sup>119</sup>.*

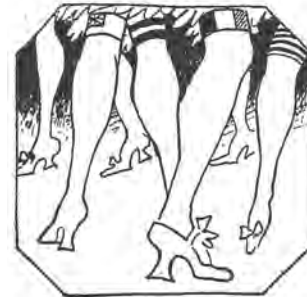
Però la dècada de 1900 a 1910 va ser l'època del cuplet més picant i de la *psicalipsi* i l'erotisme més explícit, especialment als teatres i *music-halls* del Paral·lel, el territori per excel·lència del *género chico*, on més s'idolatrava a les actrius de sarsuela i a les cupletistes. De fet, moltes obres eren només una excusa per a mostrar unes quantes dones lleugeres de roba.

<sup>118</sup> Baldani, “Cròniques lleugeres. Un moment de la nostra vida teatral”, *Teatralia*, núm. 51 (25 de desembre de 1909), pàg. 171-172.

<sup>119</sup> *La Gaceta de Madrid*, 29 de novembre de 1912. Reproduïda a Palmira González López. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, pàg. 182-184.

Triomfaven en aquell inici del segle cançons com el *Tango del morrongo*, de la sarsuela *Enseñanza libre*, escrita l'any 1901 per Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, amb música de Gerónimo Giménez, en les quals es jugava amb el doble sentit de les paraules i, per suposat, amb la intenció que pogués donar la intèrpret a l'hora de representar-les:

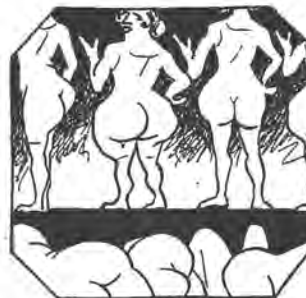
*¡Arza y dale!*  
*Yo tengo un morrongo*  
*que cuando en la falda*  
*así me lo pongo.*  
*¡Arza y toma!*  
*Yo tengo un minino*  
*de cola muy larga,*  
*de pelo muy fino.*  
*Si le paso la mano al indino*  
*Se estira y se encoge*  
*de gusto el minino,*  
*y le gusta pasar aquí el rato,*  
*¡ay, arza que toma,*  
*qué pícaro gato!*  
*¡Ay, qué fino:*  
*ay, qué fino,*  
*el pelito que tiene el minino!*  
*¡Ay, morrongo,*  
*ay, morrongo;*  
*qué contento si aquí me lo pongo!*  
*¡Ay, qué fino, qué fino, qué fino,*  
*el pelito que tiene el minino!*  
*¡Qué contento si aquí me lo pongo,*  
*ay, morrongo, morrongo, morrongo!*



APOLO



ARNAU



GAYARRE

Imatge núm. 19. Fragments d'una auca sobre els teatres de Barcelona publicada a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1643 (24 de juny de 1910)

Aquesta mena de cuplets feien gaudir als aficionats al gènere i aixecaven les ires dels sectors més moralistes, alhora que el seu flamenquisme horroritzava els representants del catalanisme més combatiu, que consideraven el Paral·lel un indret estrany, un món apart gens representatiu de la manera de divertir-se pròpia dels

catalans, identificant-lo amb un públic barroer, inculte i castellanoparlant, malgrat que el *género chico* i el *cuplet* no eren, ni molt menys, exclusius d'aquest carrer, ja que es representaven també a teatres com el *Tívoli*, el *Novedades*, *Eldorado* o el *Granvía* o a cafès concert de categoria com l'*Edén Concert*. Com succeïa també entre determinats sectors moralistes de la burgesia parisenca, el que molestava, en realitat, era que l'assistència al cafè concert, una pràctica cultural abans només reservada a les elits, s'estengués entre un públic cada vegada més nombrós<sup>120</sup>. Però, malgrat les crítiques, durant l'estiu, quan molts teatres del centre tancaven les portes perquè el seu públic habitual disminuïa, la majoria dels barcelonins -que no marxaven d'estiueig fóra de la ciutat- buscaven diversió lleugera al Paral·lel:

*“Qui hi guanya ab tot aixó, son els teatres de la nova Espanya (Paralelo). Mare de Deu y quina cadena d'edificis pera fer caurer els últims cuartos que'ls quedan als pobres ciutadans!*

*Jo, feya molt temps que no hi havia anat, y, l'altre día, els companys me desencaminaren, y sentintme espanyol, cap a Espanya dirigirem nostres passos. Alló es una kermess eterna, el salón Arnau, l'Apolo, el Nuevo, a can Soriano, Olimpia, Cómico, Delicias, Condal y una pila de cosas més (...) Alló es un cosmopolitisme de posicions y afinacions; pinxos (es lo que mes abunda), cocottes falsificadas, toreros, cómichs, cesants, nyebits, senyorets, militares y paisanos, de tot hi ha (...)*

*Jo, creguin; cada volta que hi poso els peus, crech que's molt lluny encara alló de la regeneración social (...)*

*En els que sentím la influencia del veritable art y ab ell gossém fondas sensacions, ens fa tristesa al veure la inmensa gentada que s'empeny enfellonida per anar a veure una Bella y en cambi trobém buits els teatres ahont s'hi fa art que penetra directament a l'ànima. Aixó ens demostra palesament l'estat de perturbació artística del nostre poble (...)*<sup>121</sup>.

Barcelona presentava durant aquests mesos un aspecte molt diferent de la resta de l'any. Segons Ferran Agulló, en aquesta transformació contribuïa *“por una parte, la abundancia de hombres y escasez de mujeres; por otra, el cada día creciente número de familias forasteras del interior de España y del Mediodía de Francia, que*

<sup>120</sup> Edouard Arnoldy. *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de «scènes filmées», de «films chantants et parlants» et de comédies musicales*. Liège: Éditions du Céfal, 2004, pàg. 25-26.

<sup>121</sup> Jordi Catalá, “Crónica”, *Talia*, núm. 22 (15 de juliol de 1905), pàg. 206-207.

*vienen a veranear a Barcelona*”<sup>122</sup>. Aquestes dues circumstàncies afavorien encara més la freqüentació del Paral·lel: els homes de bona posició que havien pogut enviar les seves famílies a la casa d'estiueig es sentien més lliures per assistir als seus espectacles picants, i pels turistes aquest carrer ja era, com hem vist, una de les visites obligades quan anaven a Barcelona. No era casual, doncs, que en arribar el bon temps, l'*Arnau* i l'*Apolo* -dos dels teatres del Paral·lel que reunien millors condicions- es convertissin en una mena de *music-halls* que oferien, com deien els anuncis, “*espectáculos sugestivos*”, encara que el local que al final d'aquesta primera dècada del segle XX semblava tenir més abundància de *vistes* era el *Gayarre*, dedicat des de la seva obertura al cinema i a les *varietés*, sense oblidar el *Petit Moulin Rouge*, cafè concert que no tenia encara la importància que adquirirà la dècada següent.

Els intents d'introduir el teatre català al Paral·lel que periòdicament es portaven a terme -per exemple a l'*Arnau* i a l'*Apolo* durant l'any 1905- es veien des dels sectors catalanistes com una possibilitat de conquerir un territori hostil. En realitat el fracàs que sovint experimentaven aquestes empreses no era degut tant a una qüestió lingüística (perquè el català era present al Paral·lel des dels inicis), sinó que, més aviat, tenia a veure amb el que, des de posicions nacionalistes, s'entenia per teatre català i, per extensió, per cultura catalana. Si aquesta només podia donar produccions d'alta qualitat guiades únicament per ideals artístics, evidentment, les masses del Paral·lel no hi podien accedir. De fet, hem vist com també va fracassar l'empresa de Lluís Graner al Principal, adreçada a un públic més selecte. Enfront dels que opinaven que la llengua catalana no tenia lloc en aquell ambient foraster (aquí es podien incloure també molts empresaris teatrals del Paral·lel, encara que per raons diferents, purament mercantilistes), hi havia els que proposaven ampliar l'oferta i oferir al públic, en la seva pròpia llengua, els melodrames que tant li agradaven, juntament amb altres gèneres adaptats a les noves demandes de la majoria dels espectadors:

“*El teatre català es incomplet avuy encara, li manquen genres y per això no té tots els públichs (...) Cóm conmoura a les immenses multituds que freturades d'emocions o de*

<sup>122</sup> Roger (Ferran Agulló), “Crónicas catalanas. El veraneo en Barcelona”, *Nuevo Mundo*, núm. 766 (10 de setembre de 1908). Suplement “Crónica de la semana”, sense número de pàgina.

*ganes de riure omplen cada dia els teatres del Paral·lel o'ls arrabals? (...) es aquest camí, el del drama popular, de tons forts, de conflictes vius, sense retòriques ni filosofies, el drama tot acció y caràcters simples, en una paraula, el melodrama. Per aquest genre fortament emotiu, les barriades extremes de Barcelona donen sempre un públich, devot, que calla y escolta atentament, molt diferent de l'esgàngaller y atavalat del género ínfimo (...) Donguis a n'aquells publichs, en la nostra llengua, el seu genre estimat y el triomf será més gros (...)*

*Al teatre català li manca un altre genre: el viu, el picaresch, el més bonich de veure que de escoltar, el que fa passar l'estona (...) genre alegre y divertit, que no sigui vaudeville, ni comedia a la Romea (...) cal, que quan s'aixequi un telò pera donar pas a una obra catalana, no esperem sempre que l'obra tingui d'esser transcendental (...)*<sup>123</sup>.

El català triomfarà rotundament al Paral·lel l'any 1910 amb els vodevils interpretats per Josep Santpere al teatre *Nuevo* juntament amb d'altres actors destacats de l'escena catalana com Margarida Xirgu, Ramon Tor i Alexandre Nolla. La companyia que dirigia Jaume Borràs va haver de marxar del Principal, on estava actuant, a causa de l'escàndol provocat per la representació de *Salomé* d'Oscar Wilde (traduïda al català per Joaquim Pena), una obra massa sensual segons el criteri dels administradors del teatre de la Rambla. Al Paral·lel van trobar un ambient més favorable i Josep Santpere s'hi establirà definitivament per a esdevenir l'actor més popular durant varies dècades.

Aquest suposat divorci entre el Paral·lel i el teatre català posava en evidència la confrontació cultural i ideològica -fortament classista- que existia en el si de la societat barcelonina. Com ha suggerit Joan-Lluís Marfany, els catalanistes veien en el *género chico* -com veuran també en el cinema- un important vehicle de castellanització de la societat catalana però, interessats com estaven en l'afirmació d'una cultura catalana identificada amb les elits, eren incapaços de generar una subcultura de consum equivalent en català<sup>124</sup>. El Paral·lel era la màxima expressió d'aquesta nova indústria del lleure destinada a les masses que acabarà arraconant una tradició cultural autòctona, de caire popular i d'expressió majoritàriament catalana, menyspreada i oblidada intencionadament pel catalanisme per raons ideològiques.

<sup>123</sup> "De la futura plenitud del Teatre català", *De Tots Colors*, núm. 54 (8 de gener de 1909), pàg. 18-20.

<sup>124</sup> Joan-Lluís Marfany, "Burguesia, modernització cultural, catalanisme". *Història de la cultura catalana*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1995, pàg. 31-32.

Finalment serà la indústria del cinema la que aconseguirà aglutinar en un únic espectacle aquesta nova actitud de l'espectador del segle XX -més atent a la forma que al fons de les coses, als efectes transitoris més que als valors perdurables- i l'emoció del melodrama teatral. La primera predominava en els moments inicials, quan el que preocupava els operadors era captar el moviment, el ritme trepidant de les ciutats i de les masses urbanes o les transformacions sorprenents dels objectes, mentre que la segona es va anar imposant a mesura que el cinema s'institucionalitzava com a espectacle de masses amb la introducció de formes de representació i de narració més clàssiques provinents del teatre, la pintura o la literatura.

Analitzar quin paper jugava el cinema en aquests ambients, al costat de les figures de cera, els fenòmens, les pantomimes, les sarsueles, els melodrames o les *varietés*, i les relacions mútues que s'hi establien, és un dels objectius d'aquest treball. Començarem fent una mica d'història de la introducció del nou espectacle al Paral·lel, intentant relacionar la seva evolució amb el context general que hem esbossat a les pàgines precedents.





## 4 EL CINEMA AL PARAL·LEL

### 4.1. Els darrers anys del XIX. Les primeres barraques

Després de la seva presentació a les Rambles, el cinema baixà fins al port i entrà al Paral·lel, entre venedors i músics ambulants, fenòmens, números de circ i altres atraccions de fira, a un preu més assequible que als barris burgesos. El primer cinema del qual tenim constància al Paral·lel fou inaugurat el 15 de desembre de 1897 al costat del *Circo Español* que, com hem anat veient, era l'únic gran teatre que existia en aquest carrer a finals del XIX. Gràcies als anuncis apareguts a la premsa amb motiu de la seva inauguració, coneixem el contingut del primer programa que s'hi va oferir, format per algunes vistes clàssiques del catàleg Lumière ja exhibides amb anterioritat al cinema Napoleón de la Rambla de Santa Mònica, on des del desembre de 1896 i fins al juny de 1897 havia funcionat l'únic aparell Lumière de Barcelona. Entre les pel·lícules projectades en aquesta sessió inaugural es trobava la coneguda *Arrivée des toréadors*, rodada per Alexandre Promio a Madrid al juny de 1896:

*“En la calle del marqués del Duero, junto al teatro Circo Español, han instalado los señores Lumière et fils, de Lion, un cinematógrafo, que se inaugurará mañana, miércoles, y en el que se exhibirán las siguientes vistas: Soldados en el campamento, Llegada de un tren, Llegada de Mazzantini á la plaza, Corrida de toros, Riña de mujeres, Batalla de nieve, Baño de Diana, Jugadores regados, Desfile de lanceros de la Reina, Caballería pasando un río y algunas otras”*<sup>1</sup>.

Desconeixem el preu de l'entrada, però en tot cas, es va mantenir el costum de destinar l'import de la recaptació aconseguida el primer dia a una causa benèfica, en aquesta ocasió a la Creu Roja:

*“Los señores Lumière et fils, de Lion, dueños del nuevo cinematógrafo establecido en la calle del Marqués del Duero, cuya inauguración tendrá lugar mañana miércoles, a las*

---

<sup>1</sup> *Diario de Barcelona*, 14 de desembre de 1897 (edició de la tarda)

*cinco de la tarde, han tenido la filantrópica idea de ceder íntegros los productos que se recauden en dicho día y en el siguiente, jueves, a favor de la benéfica Asociación de la Cruz Roja*"<sup>2</sup>.

Com hem comentat en un altre capítol, Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin sostenen que el cinema del Paral·lel podria ser una màquina oficial Lumière -la tercera que va oferir projeccions a Barcelona- de la qual s'encarregava també un representant de l'empresa francesa. Aquesta hipòtesi es recolza en la circumstància que la seva instal·lació va coincidir amb la incorporació de noves vistes de Barcelona al seu catàleg (en concret unes imatges militars i algunes panoràmiques del port) i amb el canvi de nom del local de la Rambla de Santa Mònica, que es passà a denominar simplement Cinematògraf Napoleón<sup>3</sup>. De tota manera, resulta sorprenent l'abandonament de l'aristocràtic local de la Rambla, situat en una zona de diversió consolidada, per traslladar-se a un carrer que encara s'estava urbanitzant, sobretot tenint en compte que es tractava d'una empresa que sempre havia cercat la proximitat de les classes altes per prestigiar el seu negoci. Des d'aquest punt de vista, la visió comercial de la casa Lumière hauria estat molt aguda, en intuir en una època tan primerenca les grans possibilitats que oferia un indret mig desert però destinat a convertir-se en el nou centre de la diversió barcelonina.

Potser aquest canvi d'estratègia es podria explicar per l'augment de la competència, que es preveia molt més ferotge a partir de l'1 de maig de 1897, quan els Lumière van començar la venda oficial de les seves càmeres i van anar abandonant el sistema de concessions. Fins aquell moment, l'explotació del seu invent a tot el món es feia sota el control exclusiu de l'empresa de Lyon, la qual obligava el concessionari a contractar operadors de la casa per realitzar tant les exhibicions com les filmacions. No oblidem que entre gener i maig de 1897 havien començat a funcionar diferents aparells de projeccions al *Café Colón*, al *Salón de Ventas* i al *Salón New London*, tots al voltant de les Rambles, i que a començament

---

<sup>2</sup> *El Noticiero Universal*, 14 de desembre de 1897 (edició de la nit), pàg. 1.

<sup>3</sup> Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Cataluña*, pàg. 141-147, 232-233 i 469-475.

de juny -i fins a finals de juliol- ja es va presentar un altre cinematògraf Lumière al teatre Líric, de la mà d'un operador fins al moment desconegut. També aquest mes de juny abandonava Barcelona Jean Claude Villemagne, l'empleat dels Lumière encarregat de la direcció del cinematògraf instal·lat al taller dels fotògrafs Napoleón. Cal tenir en compte igualment que el repertori de pel·lícules era limitat i hi havia el perill que l'espectacle perdés bona part del seu interès i el públic l'abandonés, com va succeir passats els primers mesos d'exhibicions.

Davant la previsible competència, es feia necessari buscar nous espectadors i aquest podria ser el motiu del trasllat al Paral·lel, un territori encara inexplorat pel cinematògraf, però freqüentat per exhibidors ambulants de fenòmens o figures de cera, els quals no van trigar gaire a incorporar el cinema dins els seus espectacles. En qualsevol cas, es fa difícil d'imaginar un representant dels Lumière en aquests ambients, raó per la qual sembla més versemblant la possibilitat de què es tractés d'un exhibidor independent que, després d'haver adquirit el projector i les pel·lícules Lumière, utilitzés el nom dels germans lionesos com a reclam.

Només tres dies després, la nit del 18 de desembre, un cicló va mig derruir la barraca acabada d'inaugurar, juntament amb altres edificacions provisionals existents al carrer del Paral·lel. Així ho explicava la premsa l'endemà de la tempesta de pluja i vent que va afectar també altres indrets de la ciutat:

*“(...) Una barraca de la calle del Paralelo, en la cual se había establecido un Cinematógrafo, fue semi-derribada por el ciclón que no dejó cosa sana en el interior; otro barracón inmediato al Circo Español sufrió igual suerte, lo propio que varios kioscos y cobertizos situados en el muelle de San Beltrán. (...) En la calle del Marqués del Duero se vino al suelo un barracón en donde se exhiben figuras de cera”<sup>4</sup>.*

Aquest incident, apart de deixar constància de l'abundància i la fragilitat d'aquesta mena d'instal·lacions, ens permet identificar aquest cinematògraf amb el

---

<sup>4</sup> *La Publicidad*, 19 de desembre de 1897 (edició de la nit), pàg. 2.

que, segons Juan Antonio Cabero, va obrir Enric Farrús al Paral·lel, associat amb Estanislao Bravo. Explica Cabero que la primera barraca d'aquests dos firaires al Paral·lel, on funcionava un aparell Lumière, “*se la llevó un ciclón*”, tot i que després la van refer i van guanyar molts diners; posteriorment Bravo es va separar de Farrús, va comprar una altra màquina Lumière i s'establí pel seu compte a la plaça de la Pau, com ja hem comentat abans atribuint-li la propietat de la barraca que es va inaugurar al juny de 1898 amb motiu d'una fira agrícola i que és la primera dedicada al cinema que es coneix en aquest emplaçament, anterior a la dels Belio<sup>5</sup>. Aquesta mateixa versió sobre la barraca de Farrús i Bravo al Paral·lel la recull Joan Francesc de Lasa al seu treball sobre Fructuós Gelabert<sup>6</sup>.

Sigui com sigui, el canvi d'ubicació havia d'implicar necessàriament una reducció en el preu de l'entrada. Malauradament, no disposem d'aquesta dada però és previsible que el públic potencial del Paral·lel no pogués pagar l'import d'una pesseta o de 50 cèntims que es cobrava al Napoleón. Així doncs, i amb un any de retard, es posaven les mateixes pel·lícules a l'abast d'un altre públic i a un preu molt més econòmic. Sembla que aquesta pràctica serà una constant a molts locals del Paral·lel: les pel·lícules, un cop esgotada la seva vida comercial als cinemes del centre, sovint es devien vendre a empresaris de barraques emplaçades als barris perifèrics o a exhibidors ambulants que les explotaven pels pobles durant les festes majors. És pràcticament el mateix sistema que es farà servir més endavant a les sales de reestrena dels barris de Barcelona i moltes altres ciutats.

Tot sembla indicar que la presència d'aquest primer cinematògraf va ser força llarga encara que, possiblement, intermitent. Potser era el que encara existia el 14 d'abril de 1898, quan una tal Victoria Estrada va demanar permís per instal·lar “*unos caballitos de tío vivo, coches y columpios*” en un solar que havia adquirit al carrer Marqués del Duero, “*al lado del Cinematógrafo*”, en l'illa compresa entre els carrers de Sant Pau i Abat Safont, la mateixa on hi havia el *Circo Español*<sup>7</sup>. La imprecisió

---

<sup>5</sup> Juan Antonio Cabero. *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*, pàg. 48-49.

<sup>6</sup> Joan Francesc de Lasa. *El món de Fructuós Gelabert*, pàg. 67-71.

<sup>7</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 6934 (1898).

del comentari fa pensar que es podria tractar d'aquest primer local cinematogràfic i que fos encara l'únic que existia, almenys de manera més o menys permanent, al Paral·lel. En qualsevol cas, l'11 de setembre de 1898 els diaris anunciaven la inauguració d'un nou cinematògraf Lumière, instal·lat molt a prop de l'anterior, al costat del cafè del *Circo Español*:

“GRAN ÉXITO. Inauguración del Cinematógrafo Lumière, situado en la calle del Marqués del Duero, al lado del café del Circo Español.- Amenizará la inauguración una banda que tocará tarde y noche.- Función extraordinaria para el domingo, 11 de setiembre 1898.- Abierto al público todos los días desde las cuatro de la tarde á las doce de la noche.- Sesiones á cada media hora.- Gran variedad de cuadros no exhibidos en Barcelona.- PROGRAMA: 1º Baile mejicano,- 2º Llegada del Príncipe y Princesa de Nápoles.- 3º Caballero montando un caballo salvaje.- 4º Presidente de la República de Méjico de paseo.- 5º Una juerga en la fèria de Sevilla.- 6º Batalla de flores y desfile de carruajes.- 7º Carnaval de Nice.- 8º Baile en el Folies Bergères de París.- 9º El hombre perro trabajando en un circo.- 10º Negros bañando caballos en un estanque. *Entrada preferencia, 20 céntimos.- Entrada general, 10 céntimos*”<sup>8</sup>.

Encara que l'anunci insistia en què les vistes eren inèdites a Barcelona, es tractava d'una argúcia publicitària, ja que la major part dels títols s'havien pogut veure anteriorment, entre 1897 i 1898, al local dels Napoleón. Tots pertanyien al catàleg Lumière, excepte el ball al *Folies Bergère*, que no he pogut identificar<sup>9</sup>. Fins i tot és possible que tampoc fossin una novetat pel públic del Paral·lel ja que també podien haver format part de la programació del cinema instal·lat un any abans al mateix carrer. En aquest cas, a més del programa complet -un fet excepcional als cinemes del Paral·lel-, coneixem el preu de les localitats, 20 cèntims l'entrada de preferència i 10 la de general, unes quantitats més modestes que les dels locals del centre i que es mantindran com les més habituals als cinemes del Paral·lel durant molts anys. Evidentment, el públic al qual s'adreçaven els propietaris d'aquest nou local era, tant per la ubicació com pel preu de l'entrada (una cosa anava lligada a l'altra), totalment diferent del que freqüentava les sales de la Rambla, on l'entrada

<sup>8</sup> *El Diluvio*, 11 de setembre de 1898 (edició del matí)

<sup>9</sup> Michelle Albert i Jean-Claude Seguin (dir.) *La production cinématographique des Frères Lumière*. París: Bibliothèque du Film (BIFI), 1996.

general costava 50 cèntims en la majoria dels casos. Cal matisar la idea generalitzada de què el cinema era un espectacle barat i popular, almenys en aquests primers anys. Les grans diferències de classe existents a la societat barcelonina eren també evidents en l'estructura de l'oci de la ciutat. El Paral·lel, allunyat de les zones de diversió de la burgesia i en un estat d'urbanització deficient, començava a aparèixer en aquest final de segle com un indret clarament destinat a l'entreteniment de les classes més baixes, però no hem d'oblidar que encara era al centre, a les Rambles i a la plaça de Catalunya, on es situava el major nombre de cinematògrafs.

Després de la notícia de la inauguració, que inclou el programa complet, la publicitat es fa molt menys explícita i les referències als títols de les pel·lícules projectades pràcticament desapareixen. En el millor dels casos, podem saber el nombre de vistes que s'oferien i el gènere al qual pertanyien, com succeeix amb aquest anunci publicat el dissabte 15 d'octubre de 1898:

*“GRAN ÉXITO. El mejor cinematógrafo, situado en la calle del Marqués del Duero, para hoy, 8 cuadros de toros, 2 de broma y 1 de regalo.- Entrada, 10 céntimos.- Preferencia, 20 céntimos.- Abierto de 4 tarde a 11 noche”*<sup>10</sup>.

La sessió, com en el dia de la inauguració, durava mitja hora i es composava de deu vistes; pel mateix preu de llavors ara s'obsequiava al públic amb una vista més, sense especificar la seva temàtica. Si pensem que les pel·lícules que s'exhibien a tots els cinemes de Barcelona eren pràcticament les mateixes, donada la limitada producció d'aquests anys, els quadres taurins podien ser els mateixos que havia ofert el cinematògraf Napoleón a començaments de juliol de 1898, en un programa extraordinari que s'anunciava com a *“Mazzantini y Reverte en el Circo Romano de Nimes, corrida completa, 9 películas, desde la salida de las cuadrillas hasta el arrastre”*<sup>11</sup> i que va tornar a recuperar el setembre amb motiu de les festes de la Mercè. Es tracta de la primera filmació reeixida d'una *corrida* completa, feta per un operador Lumière enviat especialment a Nîmes per filmar l'esdeveniment el 8 de maig de 1898. Si fos així, per què al local del Paral·lel hi havia vuit vistes enlloc de

<sup>10</sup> *El Diluvio*, 15 d'octubre de 1898 (edició del matí)

<sup>11</sup> *Diario de Barcelona*, 1 de juliol de 1898 (edició del matí)

les nou que es van comercialitzar?. La resposta potser caldria buscar-la en la figura de l'exhibidor, de gran importància en la configuració dels programes durant aquests anys inicials en què el muntatge cinematogràfic tal com l'entendem avui dia no existia sinó que es produïa en el moment de la projecció. No era, doncs, estrany a l'època que l'exhibidor decidís suprimir alguna de les vistes d'una sèrie per considerar que l'acció representada estava repetida o no tenia interès, com va passar al *Salon Indien* del *Grand Café* de París amb aquestes mateixes pel·lícules<sup>12</sup>.

Uns mesos més tard, el diumenge 23 d'abril de 1899, aquest segon cinema del Paral·lel, conegut com a *Gran Éxito*, torna a aparèixer a la cartellera dels diaris anunciant la projecció d'algunes “*vistas de la capital hechas por la misma casa*”, entre les quals es destacaven “*el desfile de ciclistas del domingo 9 del corriente en la Gran-Vía; entrada de la procesión en la iglesia de Santa Madrona el Viernes Santo próximo pasado, y el tren de Sarriá en el apeadero de la calle de Provenza, y otros variados cuadros*”<sup>13</sup>. Segons la premsa esportiva, al programa figurava una altra pel·lícula de temàtica local rodada al mes de febrer durant la celebració d'un festival ciclista al Parc de la Ciutadella:

“*En el cinematógrafo Gran Éxito de la calle Marqués del Duero, muy frecuentado en estos días por ciclistas, se reproducen las vistas tomadas al paso de los excursionistas que acudieron al almuerzo de LOS DEPORTES por la estatua de Güell, y las del festival celebrado el carnaval último en el Parque.*

*Ambas reproducciones cinematográficas están muy bien hechas, y á la par de las diferentes que se exhiben, gustan mucho al numeroso público que acude al mencionado cinematógrafo*”<sup>14</sup>.

De la majoria d'aquestes pel·lícules no tenim cap referència, però ja hem al·ludit en un altre capítol a la filmació de la desfilada ciclista organitzada pel setmanari *Los Deportes* perquè fou un esdeveniment ciutadà captat per Fernando Rus per exhibir-lo a la *Sociedad Cinemática Internacional*, però també per un altre

<sup>12</sup> Thierry Lecointe, “Les tournages multi-caméras chez Lumière”, dins François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (dir.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Éditions Payot, 2002, pàg. 271- 296.

<sup>13</sup> *El Diluvio*, 23 de abril de 1899 (edició del matí)

<sup>14</sup> *Los Deportes*, any III, núm. 9 (1 de maig de 1899), pàg. 150.



operador anomenat Ansió, possiblement destinat al *Gran Éxito*, l'únic cinema on hi ha constància que es projectessin les imatges de la cursa:

“(...) Después del almuerzo se impresionaron por los Sres. Rus y Ansió varias películas cinematográficas y se sacaron varias fotografías de distintos grupos empezando el desfile”<sup>15</sup>.

Hem aventurat també la hipòtesi de què el desconegut senyor Ansió fos Juan Ausió Sanjenís, qui l'any 1895 va fer construir un cobert de fusta destinat a galeria fotogràfica al terrat d'una barraca situada dins un solar al costat del teatre *Circo Español*<sup>16</sup>. Posteriorment, a finals de 1897, s'instal·là en aquest mateix local el cinematògraf d'Enric Farrús i es perd la pista de Juan Ausió<sup>17</sup>. La seva activitat com a fotògraf i la proximitat del seu negoci amb aquests primers cinematògrafs del

Gran fotografía  
**NAPOLEÓN III**  
 de  
**Rafael Masó y Font**  
 -----  
**Ampliaciones y Reproducciones**  
 -----  
 Especialidad  
**en toda clase de deportes**  
 -----  
 Marqués del Duero  
 frente al CIRCO ESPAÑOL

Imatge núm. 20. Anunci de la *Gran fotografía Napoleón* a *Los Deportes*, any V, núm. 31 (4 d'agost de 1901)

Paral·lel ens fa establir una possible vinculació d'Ausió amb el *Gran Éxito*, potser no com a propietari però sí com a responsable de les filmacions. Perquè el propietari podria ser, almenys durant una determinada època, Rafael Masó y Font, un dels tres fotògrafs coneguts que utilitzaven el nom comercial de *Napoleón* per tractar d'aprofitar la fama dels famosos retratistes i captar clientela<sup>18</sup>. El seu estudi, la *Gran fotografía Napoleón III*, era davant del *Circo Español* i estava especialitzada “en toda clase de deportes”, temàtica que coincidia amb la d'alguna de les pel·lícules que s'exhibien al *Gran Éxito* durant l'any 1899. Precisament, la celebració del festival

<sup>15</sup> *Los Deportes*, any III, núm. 8 (15 d'abril de 1899), pàg. 124.

<sup>16</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 5995 (1894-1895).

<sup>17</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 1551 (1898-1899).

<sup>18</sup> Maria de los Santos García Felguera, “Els Napoleon”. Catàleg de l'exposició *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic -Institut de Cultura, 2011, pàg. 56-57.

ciclista al Parc de la Ciutadella ens proporciona la dada definitiva per reforçar aquesta hipòtesi. Davant l'atribució de la premsa de què “*al comenzar en el Parque el desfile de las bicicletas adornadas, un cinematógrafo, creemos que el del señor Napoleón, ha impresionado varias placas, con lo cual este número de los festejos del carnaval presente quedará perpetuado*”<sup>19</sup>, la família Fernández Tiffon, els veritables Napoleón, va respondre negant la seva participació i atribuint les imatges al propietari del *Gran Éxito*:

“*Se nos ruega hagamos constar que no son los Hermanos Napoleón los que tomaron fotografías del desfile de las bicicletas que corrieron en el Parque con motivo del Carnaval, sino el señor Napoleón dueño del establecimiento «Gran Éxito»*”<sup>20</sup>.

Curiosament, aquestes dues aparicions del *Gran Éxito* a la premsa diària després de la seva inauguració són per anunciar una sessió parcialment monogràfica composta de vàries pel·lícules de temàtica similar, en un cas escenes de toros i, en un altre, notícies locals. És molt probable que aquest fet fos una novetat en aquest cinema, que normalment devia oferir, com era usual en aquella època, un programa on les pel·lícules s'alternaven segons un criteri de varietat. L'agrupació temàtica de vàries vistes es va *inaugurar* a Barcelona amb les quatre pel·lícules del jubileu de la reina d'Anglaterra, que es van poder veure al Napoleón a partir del 25 de juliol de 1897; el mes següent, el 15 d'agost, aquest mateix cinema oferia la primera sessió monogràfica completa, composta de nou vistes de Jerusalem. Posteriorment, al setembre, arribarien les imatges de l'Exposició d'Estocolm i altres esdeveniments d'actualitat. Els toros, de la mateixa manera que altres espectacles amb una estructura perfectament fixada, com les Passions o els combats de boxa, podien constituir molt fàcilment una programa monotemàtic. Tant les curses de braus com les vistes locals podien atraure tot tipus de públic però, possiblement, la intenció dels responsables del cinema del Paral·lel era captar a un espectador diferent a l'habitual, amb un programa també diferent a l'habitual. La programació acostumada no era necessari anunciar-la perquè el públic assidu, majoritàriament obrer i popular, no s'informava a través del diari sinó dels cartells situats a l'entrada del local o de la persona que feia de reclam.

<sup>19</sup> *El Noticiero Universal*, 12 de febrer de 1899 (edició de la nit), pàg. 2.

<sup>20</sup> *El Noticiero Universal*, 19 de febrer de 1899 (edició del matí), pàg. 2.

D'altra banda, els reportatges d'actualitat eren especialment apreciats per un públic d'un cert nivell social, que valorava el caràcter instructiu i informatiu del cinema més que la pura diversió, aspecte que dominava per damunt de qualsevol altre al Paral·lel.

També les sessions benèfiques que organitzaven els propietaris quan una nova instal·lació ambulat s'establia a la ciutat, anunciades convenientment a la premsa, es poden entendre com un intent d'atraure més públic als seus negocis, apart de mostrar les seves bones intencions davant les autoritats i l'opinió pública:

*“Los dueños del Cinematógrafo instalado en la calle del Marqués del Duero, titulado «Gran éxito», han dispuesto que sean á beneficio de la Cruz Roja las funciones del lunes, martes, miércoles y jueves de la presente semana, desde las tres de la tarde á las doce de la noche, entregándose todo cuanto se recaude á la expresada Asociación”*<sup>21</sup>.

*“Las cuatro funciones que dará la empresa del cinematógrafo de la calle del Marqués del Duero á beneficio de los soldados enfermos procedentes de Cuba y Filipinas han empezado hoy y terminarán el próximo jueves (...)”*<sup>22</sup>.

L'existència d'aquests dos primers cinemes al Paral·lel ha donat lloc a diverses confusions. Alguns historiadors com, per exemple, Palmira González, Agustín Sánchez Vidal, Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin, han considerat que el de Farrús i Bravo era el que es va inaugurar a finals de 1898<sup>23</sup>. Palmira González i Joan Francesc de Lasa, a més a més, assumeixen el que diu Cabañas Guevara al seu llibre sobre el Paral·lel i afirmen que el primer cinematògraf d'aquest carrer -que Letamendi i Seguin relacionen amb un representant de l'empresa Lumière- era propietat dels Napoleón<sup>24</sup>. La confusió podria estar provocada pel sobrenom que feia servir Rafael Masó y Font, suposat propietari del *Gran Éxito* segons el que acabem

<sup>21</sup> *Diario de Barcelona*, 13 de desembre de 1898 (edició de la tarda), pàg. 13566.

<sup>22</sup> *La Publicidad*, 12 de desembre de 1898 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>23</sup> Palmira González, “La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900)”, pàg. 50. Jon Letamendi i Jean-Claude Seguin. *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros*, pàg. 258. En totes dues obres es dona com a data de la inauguració el 5 de novembre de 1898. Segons Agustín Sánchez Vidal, fou el 15 de setembre del mateix any. *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, pàg. 172.

<sup>24</sup> Palmira González, “La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900)”, pàg. 44-45; Joan Francesc de Lasa. *El món de Fructuós Gelabert*, pàg. 66-67.

d'exposar. El llibre de Cabañas Guevara és molt interessant en la descripció dels ambients però no massa fiable pel que fa a les dades històriques que aporta, especialment sobre aquests primers anys, les quals no resisteixen, la majoria de les vegades, una investigació rigorosa. Així, per exemple, atribueix també als Napoleón una barraca a la plaça de la Pau que devia ser en realitat el pavelló de figures de cera dels Belio<sup>25</sup>. Donada la seva proximitat física (ambdós cinemes estaven situats al costat del *Circo Español*), també es pot arribar a la conclusió que eren en realitat un únic establiment. Però creiem que tots dos van funcionar simultàniament i durant molts anys. La barraca de Farrús -que fou efectivament el pioner del cinema al Paral·lel, com assenyalen pràcticament totes les històries del cinema- es va mantenir després de la marxa d'Estanislao Bravo i el setembre de 1898 s'establí just al seu costat el *Gran Éxito*, el qual s'anunciava com a "*Nuevo y Gran Salón del Cinematógrafo Lumière, situado en la calle del Marqués del Duero, al lado del café del Circo Español*"<sup>26</sup>. De moment, el que sí sembla clar és que Farrús no era el propietari d'aquest segon local. El mes de juny de 1902 encara funcionaven tots dos i la competència devia ser forta, fins a l'extrem que Farrús -conegut amb el nom artístic de Farrusini- es va adreçar al governador civil a través de la premsa per a denunciar el tracte de favor que rebia el seu rival per part de les autoritats:

*"Para el Sr. Manzano.- Hemos recibido la queja que á continuación exponemos de los propietarios del Cinematógrafo Farrusini, establecido en el barracón n° 9 de la calle del Marqués del Duero.*

*Según nos han manifestado, hace días que se les prohibió que continuaran haciendo pantomimas en su teatrillo, debido al ruido de los disparos que se hacen en la mayoría de los expresados espectáculos; con lo cual se les ha perjudicado en sus intereses.*

*Al lado del expresado Cinematógrafo existe otro, en el cual también se representan pantomimas con los consabidos tiritos, y sin embargo no ha recibido la orden de suspender tales representaciones.*

*La justicia debe ser igual para todos, y no sabemos porqué en un Cinematógrafo se dejan representar pantomimas, mientras en el otro no, siendo así que ambos están contiguos.*

<sup>25</sup> Luís Cabañas Guevara, *Biografía del Paralelo 1894-1934*, pàg. 27.

<sup>26</sup> *El Diluvio*, 15 de setembre de 1898 (edició del matí)

*Del Sr. Manzano esperamos que, haciéndose cargo de la justicia de la petición de los propietarios del Cinematógrafo Farrusini, les permitirá hacer pantomimas ó denegará el permiso para hacerlas en el otro Cinematógrafo*<sup>27</sup>.

Aquesta cita conté varies dades de gran importància: d'una banda, confirma la situació exacta dels dos locals, que estaven un al costat de l'altre i pertanyien a propietaris diferents; d'una altra, certifica la presència de Farrús al Paral·lel des de finals de 1897 i fins, almenys, 1902, una estada molt llarga tractant-se d'uns anys en els quals es suposa que les instal·lacions cinematogràfiques eren de curta durada perquè l'espectacle encara no estava consolidat. La cita demostra també que el cinema, un cop passada la novetat, necessitava la companyia d'altres formes d'espectacle, les quals variaven depenent de la zona de la ciutat on estaven situats els locals, adaptant-se als gustos de cada tipus de públic. Això explicaria que als anuncis de la inauguració dels dos establiments (desembre de 1897 en el cas del *Farrusini* i setembre de 1898 en el del *Gran Éxito*) només figuressin les pel·lícules, mentre que al 1902 aquestes ja no eren, necessàriament, el més destacat de la funció ni el que atreia més públic. Al Paral·lel de començaments del segle, el cinema formava part d'uns programes on el que predominava era la pantomima, l'espectacle més característic d'aquest carrer en aquells anys, però també compartia espai amb l'exhibició de fenòmens curiosos i sorprenents com el que s'exhibia al *Gran Éxito* el mes de novembre de 1902:

*“En el cinematógrafo «Gran Éxito» se exhibirá desde hoy hasta el martes próximo el señor Rafael Pons, uno de los supervivientes de la catástrofe de la Martinica*<sup>28</sup>.

Mesos abans, el 8 de maig, s'havia produït en aquesta illa del Carib una erupció volcànica que va destruir la ciutat de Saint-Pierre. El succés va ser molt comentat a la premsa i només unes setmanes després s'anunciava l'estrena a Barcelona de les pel·lícules *Volcán y destrucción de la Martinica* (el 18 de maig al cinema Clavé de la Rambla de Catalunya) i *Volcanes de la Martinica y San Vicente, destrucción de San Pedro* (el 28 de maig al Napoleón). Algunes d'aquestes pel·lícules

<sup>27</sup> *La Publicidad*, 10 de juny de 1902 (edició del matí), pàg. 2.

<sup>28</sup> *La Publicidad*, 1 de novembre de 1902 (edició del matí), pàg. 2.

-o potser totes perquè el més probable és que es tractés de la mateixa- podria ser la reconstrucció que va realitzar Georges Méliès, titulada *Éruption volcanique à la Martinique*. Sobre les que s'exhibien al cinema Napoleón (els anuncis parlen de varies vistes), els periodistes comentaven que “*el espectáculo ha sido compuesto con mucha habilidad para producir honda emoción en el público, pues las diferentes fases del aterrador fenómeno están presentadas con mucha verdad*”<sup>29</sup>. Evidentment, en aquella època no es disposava dels mitjans tècnics necessaris per a captar en directe un fenomen d'aquesta naturalesa i fer-ho arribar amb tanta rapidesa a tot el món, però el públic estava desitjós d'informació i la indústria del cinema recorria a les clàssiques actualitats reconstruïdes que eren tan habituals als gabinets de figures de cera i en espectacles teatrals com la pantomima que poc després de la catàstrofe estrenaven els Onofri al *Circo Español* amb el títol d'*El desastre de la Martinica*<sup>30</sup>. Els espectadors estaven acostumats a les recreacions, tenien plenament assumida aquesta manera de representar els fets de l'actualitat i el que valoraven no era tant la realitat de les imatges com l'efecte espectacular i la sensació de veritat que produïen. Hem de suposar que al *Gran Éxito* també es van poder veure aquestes pel·lícules i que l'exhibició d'un dels escassíssims supervivents dels fets (autèntic o no, això era el de menys) podia ser un complement ideal, un reclam perfecte i una manera de mantenir l'interès del públic per unes pel·lícules que potser ja portaven alguns mesos a la cartellera però que calia rendibilitzar al màxim. No hem d'oblidar que el sistema de lloguer encara no existia i que els exhibidors compraven les cintes i les passaven una vegada i una altra per poder treure'n un major profit.

Són molt poques les ocasions en què s'anuncia als diaris el títol de les pel·lícules exhibides als cinemes del Paral·lel en aquesta època. Només succeeix en casos molt concrets; per exemple, en la primera aparició del cinema *Farrusini* que hem trobat en la cartellera de la premsa barcelonina, l'any 1902, amb motiu de l'estrena en aquest local de *Viaje a la Luna*, una pel·lícula de gran espectacle, excepcional per la seva durada i que, per tant, podia resultar especialment atractiva per al públic:

---

<sup>29</sup> *Diario de Barcelona*, 31 de maig de 1902 (edició del matí), pàg. 6596.

<sup>30</sup> *La Publicidad*, 7 de juny de 1902 (edició del matí).

“En el Cinematógrafo Farrusini, situado en el Paralelo, calle del Marqués del Duero, se presenta el gran acontecimiento del «Viaje á la Luna», vista sorprendente, película de 2500 metros, la más importante que hasta la fecha se ha exhibido; única en Barcelona”<sup>31</sup>.

Es tractava, molt probablement, de *Voyage dans la Lune*, la pel·lícula més cèlebre de Méliès, la de major pressupost fins aquell moment i que va gaudir d'un enorme èxit a tot el món fins al punt de ser objecte de vàries còpies explotades il·legalment als Estats Units pels competidors americans (especialment Edison i Lubin) i d'altres plagis a Europa, com el que va rodar Ferdinand Zecca per a la Pathé l'any 1903. L'al·lusió a l'exclusivitat per part del cinema *Farrusini* podia ser un reclam publicitari per donar més rellevància a l'estrena, perquè *Un viaje fantástico a la Luna* s'havia pogut veure abans al *Gran Cinematógrafo Colón* que es va instal·lar durant les festes de la Mercè al número 12 de la Rambla de Santa Mònica, i *Un viaje a la luna* s'exhibirà al Clavé a principis de novembre. La longitud era una dada que els anunciants destacaven especialment a la publicitat de les pel·lícules i fins i tot devia ser força comú augmentar-la a conveniència per cridar més l'atenció, com sembla ser el cas, ja que als catàlegs Méliès actuals *Voyage dans la Lune* figura amb una longitud de 260 m., molt lluny dels 2.500 que s'anunciaven al *Farrusini*<sup>32</sup>.

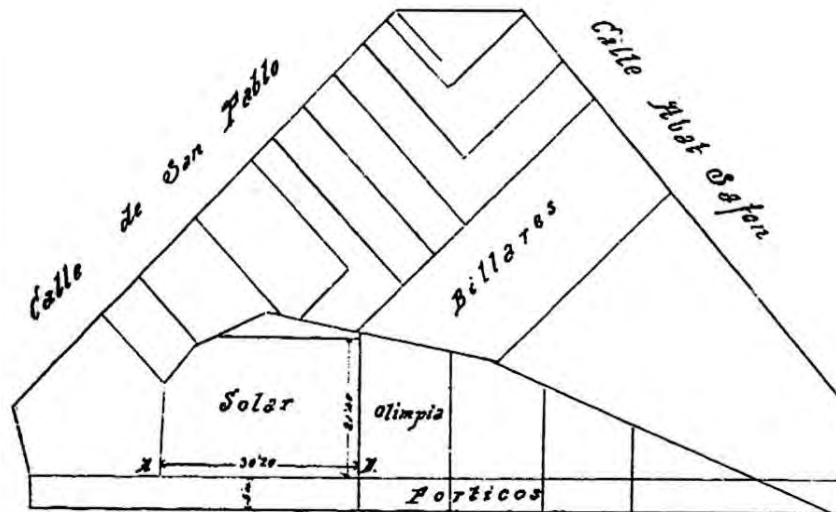
El 2 de desembre de 1903 José Guinart, propietari dels quatre solars contigus al teatre *Olympia*, presentà un projecte per enderrocar dos cinematògrafs, una perruqueria i un estudi de fotografia existents en aquest emplaçament, amb la intenció de construir al seu lloc un cobert provisional destinat “a Salón Circo Concert”<sup>33</sup>. Els cinemes havien de ser, sens dubte, el *Farrusini* i el *Gran Éxito*. Farrús enderrocà el cinematògraf que portava el seu nom l'abril de 1904, però no sembla que s'arribés a edificar el nou circ, tot i que a la premsa, el mes de febrer, s'anunciava la propera construcció d'un Circ Equestre, del qual després no se'n tornà a parlar i que podria ser perfectament aquest: “Se nos dice que dentro breves días empezarán los trabajos para la erección de un grandioso Circo Ecuestre en un solar de la calle del Marqués del Duero, que será construido con gran lujo y con todos los adelantos modernos

<sup>31</sup> *La Publicidad*, 10 d'octubre de 1902 (edició del matí).

<sup>32</sup> Jacques Malthête i Laurent Mannoni. *L'oeuvre de Georges Méliès*. Paris: La Cinemathèque Française-Éditions de La Martinière, 2008, pàg. 344.

<sup>33</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 9496 (1903).

para dar en el mismo funciones todo el año. La Empresa está constituida por una Sociedad de la que será representante en esta capital don Francisco Casas<sup>34</sup>. Els propietaris de les cases veïnes del carrer de Sant Pau van presentar un recurs a l'Ajuntament demanant que no es concedís el permís, ja que l'edifici projectat no complia les disposicions legals per a locals d'espectacles.



Imatge núm. 21. Emplaçament del solar on estaven instal·lats els cinemes *Farrusini* i *Gran Èxito*, al costat del teatre *Olympia*. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 9496 (1903).

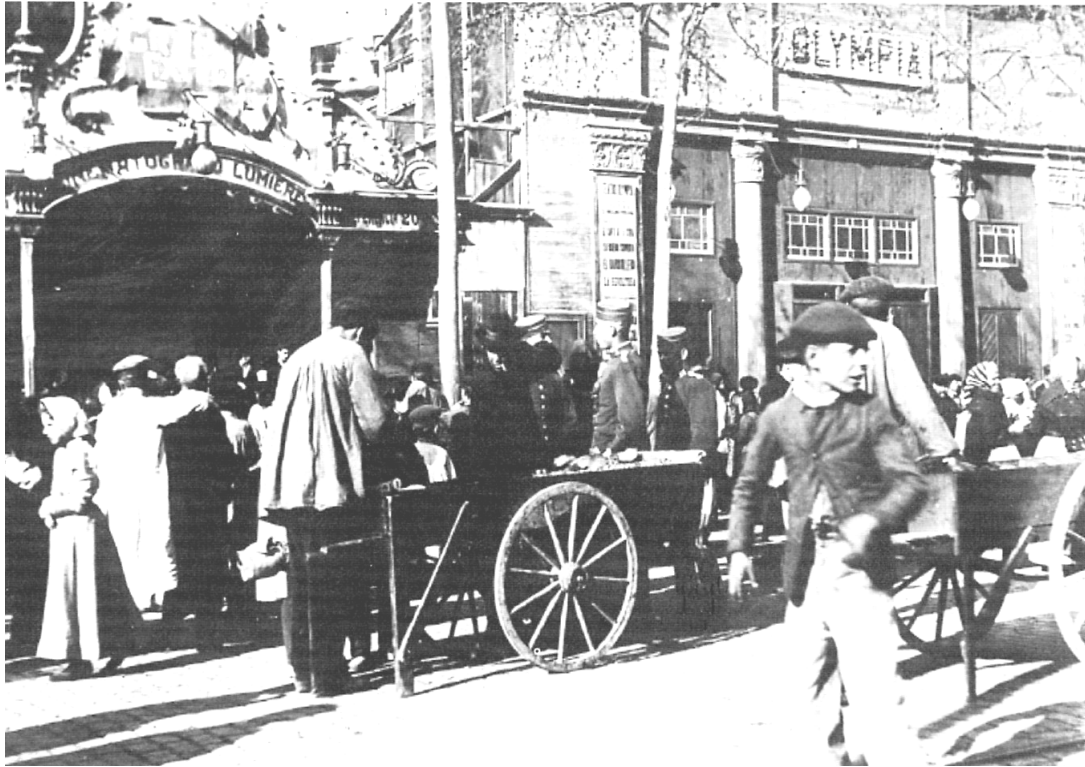
Enric Farrús va continuar amb la seva activitat d'exhibidor ambulant, però fins al moment no sabem què va succeir amb el *Gran Èxito*, que encara existia l'any 1903, tal com mostra la fotografia que reproduïm a la imatge número 22, però és probable que també fos desmuntat el 1904 i que finalment l'*Olympia* ocupés una part d'aquests terrenys en les seves successives ampliacions del mateix mes d'abril de 1904 i l'octubre de 1905. En aquesta darrera intervenció, al costat de la *Barberia del Obrero* (possiblement la perruqueria que es menciona a l'expedient d'obres i que finalment només va ser demolida en part<sup>35</sup>), es va obrir el saló de descans, coincidint amb la primera notícia de projeccions cinematogràfiques en aquest teatre<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> *El Diluvio*, 4 de febrer de 1904 (edició de la tarda), "Crònica diària", pàg. 3.

<sup>35</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient 8299 (1901). El mes de setembre de 1905 l'ocupant de la barberia, José Oncins, sol·licitava la legalització del cobert, que li fou concedida, la qual cosa significava que havia deixat lliure l'espai destinat a pòrtics.

<sup>36</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedients 8139 (1901) i 10.434/10.435 (1905).





Imatge núm. 22. Fotografia de 1903 en la qual podem veure la barraca del cinema Lumière *Gran Éxito* al costat del teatre *Olympia*. Reproduïda al llibre *El Paral·lel, història d'un mite* de Miquel Badenas i Rico.

Posteriorment, al 1907, el saló de descans del teatre *Olympia* es convertí en el cafè cantant *Café Sevilla*, el qual va tancar a finals de la dècada dels 40. José Grahit, a la seva història del cinema a Girona, explica que el primer local estable d'aquesta ciutat fou la barraca muntada per Martín del Olmo a la plaça de Sant Agustí l'any 1903 amb el nom d'*El Paralelo*; segons les seves paraules, el barracó l'havia comprat del Olmo a José Ruiz, "propietario de la "Horchatería valenciana", procedente del "Cine Gran Éxito", instalado en la calle del Marqués del Duero, conocida vulgarmente por el Paralelo, en el punto donde hoy existe el "Café Sevilla", en cuyo Cine estuvo del Olmo de encargado (...) La desaparición del "Cine Gran Éxito", según se nos ha referido, se debió a la orden dada por el Ayuntamiento de la ciudad Condal de retirarse más adentro de la línea en que estaba emplazado, junto con otros, y quedar bastante reducida su capacidad"<sup>37</sup>. La ubicació coincideix i l'explicació resulta força creïble perquè totes les edificacions d'aquest solar ocupaven l'espai destinat a pòrtics.

<sup>37</sup> José Grahit Grau. *El cine en Gerona*. [Barcelona: s.n], 1943 (Gráficas Fénix), pàg. 31.

Martín del Olmo, a més de ser un important empresari de cinema a Girona (l'any 1909 va tancar la seva barraca per a construir a la mateixa plaça de Sant Agustí el cinema *Coliseo Imperial*)<sup>38</sup>, era també propietari d'una empresa de lloguer i venda de pel·lícules a Barcelona, amb seu al carrer Conde del Asalto. Abans de tot això, del Olmo, “*natural de Madrid, soltero y de 27 años de edad*”, havia estat l'empleat que va resultar ferit a l'incendi del pavelló de figures de cera de la família Belio a la plaça de la Pau el mes de juny 1898<sup>39</sup>. Aquesta circumstància fa pensar que el seu primer contacte amb la indústria del cinema hauria pogut ser a la barraca que els Belio van inaugurar al mateix indret uns mesos després, durant les festes de la Mercè, i que va funcionar fins a l'octubre de 1900. Però també podria donar-se el cas que marxés al cinema *Gran Éxito*, inaugurat igualment al setembre de 1898.

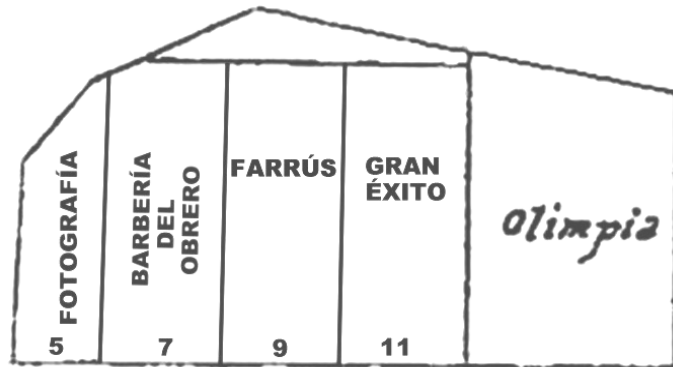


Imatge núm. 23. Gent davant el cinema *El Paralelo*. Fotografia de datació i localització desconeguda. Habitualment es considera que correspon al Paral·lel de Barcelona, però també es podria tractar de la barraca que Martín del Olmo va instal·lar a Girona l'any 1903. Autor: Luís Girau Iglesias. Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya.

<sup>38</sup> José Grahit Grau. *El cine en Gerona*, pàg. 38-39.

<sup>39</sup> *La Vanguardia*, 16 de juny de 1898, pàg. 2.

Malgrat que sembla demostrada l'existència d'aquests dos cinemes durant molts anys, no podem assegurar que la seva presència fos permanent. L'activitat prèvia de Farrús com a exhibidor ambulant ens fa dubtar d'aquesta possibilitat. En qualsevol cas, tot indica que el seu local tenia una major estabilitat que el del seu competidor, potser perquè la seva llarga trajectòria com a firaire li permetia disposar de la infraestructura i els mitjans econòmics suficients per a mantenir diverses instal·lacions alhora. Així, per exemple, al número 11 del carrer -el que presumiblement corresponia



al *Gran Éxito* (imatge número 24)- s'anunciaven espectacles itinerants com el “*doblo toro vivo*” que s'exhibia l'any 1899 “*en la calle del Marqués del Duero, número 11, junto al Cinematógrafo del señor Farrús*”, sense fer cap al·lusió al cinema que hi existia amb anterioritat<sup>40</sup>. És clar que també podria ser que convisquessin diferents activitats durant certs períodes de temps, però fets com aquest són els que ens permeten suposar que la presència del *Gran Éxito* era més intermitent que la del *Farrusini*, almenys fins a 1902, i que en aquest solar es succeïen diversos espectacles que no representaven una competència directa per a Farrús sinó més aviat un complement que l'afavoria i que, fins i tot, podia explotar ell mateix.

Però la queixa dels responsables del cinema *Farrusini*, el juny de 1902, sobre la decisió de les autoritats de prohibir les representacions de pantomima al seu local mentre les hi permetien al seu veí, es pot interpretar com el símptoma d'un canvi en aquesta situació, ja que es produeix només un parell de mesos després de què es publicà als diaris un anunci on es posava a la venda la maquinària del *Gran Éxito*:

“*Máquina Gumon [sic] para cinematógrafo, arco Lumiere y linterna, todo nuevo, se vende. Razón Cinematógrafo GRAN ÉXITO, calle del Marqués del Duero, taquilla*”<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> *El Diluvio*, 24 de febrer de 1899 (edició del matí).

<sup>41</sup> *El Diluvio*, 2 d'abril 1902 (edició del matí), pàg. 26.

És probable que fos en aquest moment quan també es vengués el primitiu barracó que finalment va adquirir del Olmo. Si fos així, la data de 1903 que dona Grahit com la de la seva arribada a Girona seria força versemblant. Aquests moviments degueren coincidir amb un canvi en la propietat o en l'orientació del negoci i amb la intenció dels ocupants de millorar la instal·lació i fer-la més estable. I això sí que representaria una major competència per a Farrús i explicaria la seva decisió de reclamar a través de la premsa.

No disposem de molta més informació sobre aquestes primeres barraques del Paral·lel. Fotografies com la de la imatge número 22 són poc freqüents, però coincideixen amb la major part de les descripcions, les quals insisteixen a ressaltar les aglomeracions de públic davant els establiments, esperant per a entrar o, simplement, contemplant l'orgue i les seves figures que es movien al compàs de la música. Amb el temps -i a mesura que el negoci prosperava i els edificis es feien més sòlids- els propietaris van anar introduint millores, però a finals del XIX les condicions de les barraques devien ser força lamentables, com ho eren també les de l'entorn en el qual es trobaven. A la premsa s'aprofitava qualsevol incident per denunciar la poca seguretat dels barracons del Paral·lel i així ens assabentem, per exemple, de l'incendi que es va produir l'any 1900 a l'exterior d'un cinematògraf que havia de ser, per la seva ubicació, el *Farrusini* o el *Gran Éxito*:

*“Se nos ruega llamemos la atención de la autoridad acerca las condiciones de seguridad que ofrecen varios barracones situados en la calle del Marqués del Duero, en los cuales están establecidos espectáculos públicos: todos ellos están contruidos de madera y otros materiales fácilmente combustibles, y como la vigilancia que sus dueños ejercen es poco menos que nula, se teme que el mejor día y por un descuido cualquiera, se produzca un incendio de terribles consecuencias por la dificultad que existirá de contener sus progresos.*

*Anoche, en una especie de corral situado detrás de uno de los barracones en el que está instalado un cinematógrafo, y que sirve de depósito de maderas y basuras, se inició un incendio que por fortuna no adquirió grandes proporciones, gracias á que un vecino de la calle de San Pablo, cuya galería es inmediata, dio la voz de alarma y trabajó desesperadamente con otros para extinguirlo, lográndolo tras no pocos esfuerzos (...)*<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> *La Publicidad*, 23 d'agost de 1900 (edició de la nit), pàg. 3.

Poca cosa més coneixem, fins al moment, dels primers anys del cinema al Paral·lel. Apart d'aquests pavellons més o menys estables, que podem arribar a conèixer a través de la premsa o dels expedients d'obres, no s'ha de descartar la presència d'exhibidors ambulants en les moltes barraques d'espectacles diversos que existien en aquest concorregut carrer. Malgrat la precarietat de la majoria de les instal·lacions, crida especialment l'atenció l'existència de cinemes estables al Paral·lel en uns anys tan primerencs, sobretot perquè sempre s'ha considerat que era territori exclusiu de firaires passavolants i que és a partir de 1905 quan es generalitza el fenomen del sedentarisme de l'espectacle cinematogràfic. Sens dubte, un fet tan poc habitual només es pot explicar per les importants possibilitats de negoci que oferia una ciutat com Barcelona i, molt especialment, una zona com el Paral·lel, a on l'afluència d'un públic multitudinari permetia als empresaris convertir les seves barraques en edificis permanents.

#### 4.2. Els primers anys del XX. El cinema envaeix el Paral·lel

Les cròniques de 1901 destacaven el caràcter particular que anava adquirint el Paral·lel i insistien sobretot en l'acumulació realment sorprenent d'espectacles: *“existen allí, funcionando por lo general casi todos, cuatro ó cinco teatros, algunos de ellos verdaderos coliseos, otros tantos cinematógrafos, dos circos, tiro de pistola y carabina, subasta pública, tío vivo y seis ó siete cafés, amén de las innumerables cervecerías, cafetines, tabernas y otros establecimientos ambulantes de menor cuantía”*<sup>43</sup>. Totes les cròniques coincideixen i parlen de l'existència, almenys, de tres o quatre cinematògrafs, a més de *“tres teatros, dos circos, un musik hall, dos salones de figuras de cera, (...) siete ú ocho cafés á cual más grande, media docena de fotógrafos y una subasta”*<sup>44</sup>.

A la premsa es publicaven de tant en tant anuncis de venda o lloguer de barraques al Paral·lel i, en molts casos, mostraven clarament quines eren les principals activitats que es practicaven en aquest carrer. A començaments de 1902, per exemple, es venia una *“barraca de madera, espaciosa en el Marqués del Duero, cerca de LE TRIANON, propia para cinematógrafo, exhibición de animales ó para almacén”*<sup>45</sup>. Durant el mes de maig de 1904 s'anunciava que hi havia un *“terreno de 7.000 palmos para alquilar, formando esquina, situación la más céntrica para galería fotográfica ú otra industria”*<sup>46</sup>. Una setmana més tard ja s'especificava que la zona era ideal *“para Cinematógrafo u otra clase de espectáculos”*<sup>47</sup>. El Paral·lel era un indret cada vegada més freqüentat i, per tant, sinònim de negoci; a mesura que passen els anys es converteix en un reclam per a tota mena d'activitats comercials i industrials que es desenvolupaven al seu voltant. La secció d'anuncis de la premsa diària també reflecteix aquesta evolució i l'any 1907, per exemple, s'oferien *“locales por alquilar de todas dimensiones para pequeñas y grandes industrias, á 2 minutos del Paralelo”*<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> L. del A, “La semana”, *El Mundo Artístico*, núm. 51 (12 d'octubre de 1901), pàg. 2.

<sup>44</sup> Candileja, “Cómicos y comedias”, *El Diluvio*, 3 d'octubre de 1901 (edició de la tarda), pàg. 4.

<sup>45</sup> *El Diluvio*, 12 de febrer de 1902 (edició del matí), pàg. 21.

<sup>46</sup> *El Diluvio*, 15 de maig de 1904 (edició del matí), pàg. 27.

<sup>47</sup> *El Diluvio*, 22 de maig de 1904 (edició del matí), pàg. 27.

<sup>48</sup> *El Diluvio*, 27 de novembre de 1907 (edició del matí), pàg. 23.

#### 4.2.1. La barraca de l'Ernest Baró i el *Café Lyonés* (1900-1901)

Apart del *Gran Éxito* i la barraca de Farrús, a finals d'octubre de 1900 Ernest Baró -el mateix personatge que l'any següent estarà involucrat en l'edificació del teatre *Olympia*- finalitzà la construcció il·legal d'un pavelló de fusta “destinado a espectáculos” i on, segons la denúncia del funcionari municipal, pretenia instal·lar un fonògraf<sup>49</sup>. L'al·lusió a l'invent d'Edison ja pot ser un indicatiu d'alguna cosa més, perquè allà on hi havia un fonògraf no era improbable que funcionés també un cinematògraf. Efectivament, aquest local, que ocupava els solars on posteriorment



Imatge núm. 25. Situació aproximada de la barraca de l'Ernest Baró, al solar on l'any 1901 es construirà el teatre *Nuevo*.

foren edificats el teatre *Nuevo* i el *music-hall Salón Venus*, a l'illa que enfrontava el *Circo Español*, estava destinat a l'exhibició d'un “Cinematógrafo y demás espectáculos análogos”, com reconeixia el propi Baró en les successives instàncies presentades a l'Ajuntament. Fins i tot es podria tractar d'un dels pavellons de figures de cera que citen les fonts hemerogràfiques, donada l'estreta connexió entre tots aquests espectacles. La seva existència

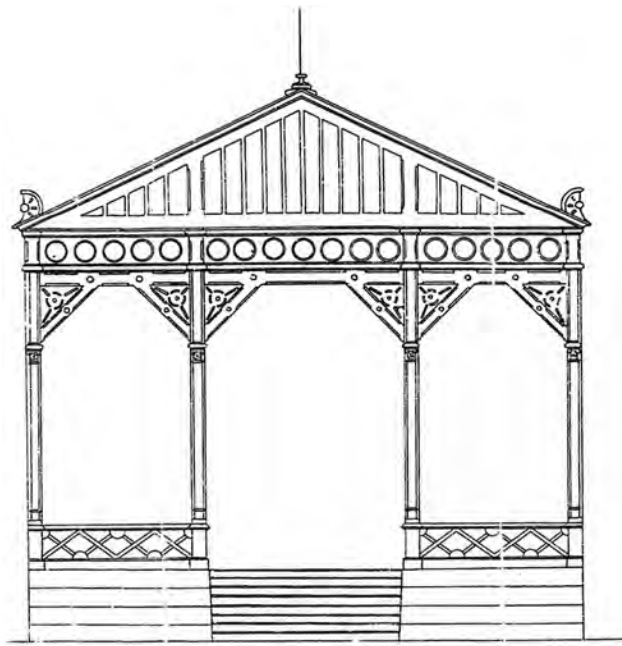
sembla que fou efímera, ja que el teatre *Nuevo* va ser inaugurat el 22 de juny de 1901 i el *Salón Venus* també funcionava ja aquest mateix any<sup>50</sup>. Es trobava, doncs, pràcticament al davant dels cinemes *Gran Éxito* i *Farrusini*, tal com es mostra en la imatge número 25. Possiblement era una edificació provisional de les moltes que s'instal·laven al Paral·lel durant períodes de temps més curts. De fet, la seva estructura, segons el que es dedueix dels plànols inclosos a l'expedient administratiu, era l'habitual de moltes barraques cinematogràfiques: una façana dividida en tres

<sup>49</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 7882 (1900).

<sup>50</sup> Miquel Badenas i Rico. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*, pàg. 90.

cossos i, al darrera, un vestíbul on es situava l'òrgan o la persona encarregada d'atraure als clients, i dues portes laterals, una a l'esquerra per al públic d'entrada general, i una altra a la dreta per al de preferència. Aquesta disposició, que dificultava el contacte entre espectadors de diferent nivell social ja abans d'entrar a l'edifici, era una particularitat de les barraques de fira espanyoles<sup>51</sup>. La separació és un símptoma de les fortes desigualtats existents a començament del segle XX i demostra que la barreja social durant les celebracions populars era possible però relativa.

Aquesta tipologia d'edifici es pot observar, per exemple, al cinema *Gran Éxito* (imatge núm. 22), però també en il·lustracions com la que reproduïx la imatge núm. 27. De l'ambient que es vivia a l'entrada d'aquestes barraques i de les tècniques per cridar l'atenció del públic ens donen una idea aproximada descripcions com la següent, de l'escriptor Alexandre Font:



Imatge núm. 26. Façana de la barraca de l'Ernest Baró, segons el projecte redactat per l'arquitecte Salvador Puiggrós. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 7882 (1900).



Imatge núm. 27. Dibuix aparegut a la revista *Hojas Selectas*, núm. 53 (maig de 1906)

<sup>51</sup> Agustín Sánchez Vidal. *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, pàg. 89.



*“Ens trobèem davant d’una de les moltes barraques del Paralelo, ahont, per l’insignificant preu de deu cèntims, se dona al públich un programa interminable.*

*Una orga d’aquelles tan complertes, ab timbal, bombo, platets, castanyoles y migranya pels vehins, engega al vent y a les orelles de la multitud embadalida les rebregades notes de La Mascota; el ganxo de la casa pera atirar l’atenció toca desafortadament la campana que hi ha penjada a la porta del coliseo”<sup>52</sup>.*

De barracons com aquest, evidentment, en devien existir al Paral·lel més dels que reflecteix la premsa. Eren locals que no s’anunciaven als diaris perquè el seu públic no els llegia o perquè els seus propietaris confiaven més en l’efecte, més directe i visual, dels cartells col·locats al carrer. El cinema ocupava un lloc preferent entre aquestes instal·lacions de fira, fins al punt que alguns textos periodístics identificaven les barraques del Paral·lel amb el cinematògraf. L’any 1902, per exemple, en un dels recurrents articles que denunciaven les moltes infraccions de les ordenances municipals comeses en aquest carrer i les deficients condicions de seguretat de molts establiments, el setmanari *El Nuevo Diluvio* aportava la dada de deu o dotze cinematògrafs:

*“(…) En dicha calle del Marqués del Duero, señores Alcalde y Gobernador civil, hay un sin fin de establecimientos y barracones que después de no estar debidamente autorizados, son un constante peligro para el vecindario; esto sin contar con que están todos emplazados sobre los cinco metros de vía pública destinada a pórticos cuyo único propietario es el Ayuntamiento, ó más claro, Barcelona.*

*Entre éstos se encuentra una taberna y casa de comida que ha edificado con su correspondiente entresuelo interior y fachada de obra, encima de los consabidos cinco metros de vía pública. Esta taberna está bautizada con el título: «Petit Torino». Además hay diez ú doce barracones (cinematógrafos) de madera, algunos de los cuales están adosados al «Circo Español» y son una amenaza constante para el público, pues el día que se declare un incendio, se producirá una catástrofe cien veces más terrible que la que se produjo en el Bazar de la Caridad, de París (...)”<sup>53</sup>.*

<sup>52</sup> Alexandre Font, “Escenes del Paralelo”. *Pàgines Festives*. Barcelona: Biblioteca Joventut, 1907, pàg. 6.

<sup>53</sup> *El Nuevo Diluvio*, núm. 27 (20 de març de 1902), “La calle del Marqués del Duero. Escandalosos abusos é infracciones”, pàg. 3-4.

Un aspecte interessant, i que podria ser rellevant per a explicar una xifra tan exagerada, és que també abundaven al Paral·lel els estudis de fotografia (en alguna ressenya, ja citada, es parla de mitja dotzena). Donat el paper destacat dels fotògrafs com a difusors del cinematògraf en aquests moments inicials, no es pot descartar que en alguns d'aquests locals, molts d'ells ambulants, també s'exhibissin pel·lícules. Una cosa semblant podria passar amb altres instal·lacions itinerants molt freqüents al Paral·lel, com eren els barracons de figures de cera.

Els cafès i altres locals estables eren igualment espais adequats per a acollir projeccions cinematogràfiques, encara que no de manera tan recurrent com hem vist que succeïa al centre de la ciutat, especialment a les Rambles. Al Paral·lel del canvi de segle, al costat dels espectacles, predominaven les tavernes i els cafès de poca categoria, els quals difícilment es podrien permetre la despesa que suposava llogar un aparell cinematogràfic. Tot i així, en començar el segle es podia veure cinema en establiments com el *Café Lyonés*, obert a finals de 1898 a la cantonada amb el carrer Conde del Asalto, i que el 8 de juny de 1901 anunciava a la premsa la inauguració de sessions nocturnes de cinematògraf: "*Hoy gran debut de sesiones de Cinematógrafo.- Todos los días de 9 á 12 de la noche, presentando vistas animadas cómico-mágicas y en colores.- Entrada libre pagando la consumación [sic]*"<sup>54</sup>. En aquest cas, devien ser projeccions esporàdiques realitzades durant la temporada d'estiu per algun exhibidor ambulant o amb un aparell contractat per a l'ocasió. La publicitat insistia bàsicament en l'aspecte lúdic i una mica fantàstic de l'espectacle, de la mateixa manera que dos anys abans s'hi anunciava una sessió de prestidigitació com un "*gran acontecimiento artístico teatral, espléndida [sic] soirée fantástica-científico-recreativa, por el incomparable adivinador del pensamiento humano, calculador instantáneo, MR. LUDOVIC, procedente del Real Coliseo de Lisboa*"<sup>55</sup>. L'any 1901 el cinema havia perdut la seva condició de novetat científica però mantenia la capacitat de sorprendre amb temàtiques i procediments propers als entreteniments òptics que des de molt abans s'oferien als cafès i als salons recreatius.

---

<sup>54</sup> *El Diluvio*, 8 de juny de 1901 (edició del matí).

<sup>55</sup> *El Diluvio*, 6 d'abril de 1899 (edició del matí).

Pel que fa a la programació d'aquests primers anys, quan el que més abundava eren barraques i exhibidors ambulants, només trobem pistes disperses en la premsa diària, que molt rarament proporcionen informació sobre els títols de les pel·lícules que es projectaven. Fins i tot ben entrada la primera dècada del segle XX, quan algunes de les principals sales cinematogràfiques de Barcelona (*Diorama, Poliorama, Sala Mercè, Belio-Graff*, etc.) anunciaven regularment els seus programes als diaris, els locals del Paral·lel no solien donar publicitat a les pel·lícules sinó a la pantomima, les atraccions o la sarsuela que les acompanyaven.

A vegades les al·lusions són indirectes i no provenen de ressenyes publicitàries, sinó que s'ha de rastrejar en les gasetilles dels diaris per trobar notícies com la que publicava *El Diluvio* el 22 de gener de 1901, fent referència a una de les campanyes empreses periòdicament per la policia contra la pornografia:

*“Estos días ha habido secuestro de artículos pornográficos.*

*En un cinematógrafo de la calle del Paralelo un inspector se apoderó de 150 vistas obscenas.*

*En otro punto se recogió un montón de folletos pornográficos.*

*Y en una casa de la calle de Roig se han ocupado 800 ejemplares de la misma naturaleza (...)*<sup>56</sup>.

Aquesta petita al·lusió és només un indicatiu d'una pràctica que potser era freqüent als locals del Paral·lel, associat a la pornografia des de bon principi, sobretot en un moment en què es comença a manifestar l'èxit de les obres del *género infimo* als seus escenaris. El terme vista era aplicat en aquella època indistintament a les plaques de llanterna i a les pel·lícules, encara que la gran quantitat requisada per la policia en un únic local és la demostració que es tractava, sobretot, d'imatges fixes, com les que ja s'havien recollit mesos abans en un cinema sense emplaçament conegut: *“La policia recogió ayer de un Cinematógrafo varias fotografías obscenas, denunciando al dueño al Sr. Gobernador”*<sup>57</sup>. Les fotografies eròtiques eren abundants

<sup>56</sup> *El Diluvio*, 22 de gener de 1901 (edició de la tarda), “Crónica diaria”, pàg. 2.

<sup>57</sup> *Diario de Barcelona*, 20 de desembre de 1900 (edició del matí), pàg. 14644.

i circulaven pertot arreu, mentre que la capacitat de producció de la indústria del cinema no era encara comparable a la de la fotografia.

A finals del segle XIX la circulació d'imatges eròtiques era una activitat en auge gràcies a la popularització de la fotografia; abundaven les revistes il·lustrades, les col·leccions de llibres, targetes postals, cromos, etc. de temàtica certament eròtica, i la producció en sèrie de fotografies obscenes era un gran negoci per a molts fotògrafs. A Barcelona és conegut el cas d'Antoni Esplugas, un dels més prestigiosos de la ciutat. Es conserven prop



Imatge núm. 28. Fotografia d'Antoni Esplugas. Reproduïda al catàleg *El nu femení*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1998.

d'un miler de nus femenins realitzats per aquest excel·lent retratista, els quals suposen segurament una petita mostra dels que va arribar a fer, si tenim en compte que cap a 1889 els seus dos tallers, situats llavors a la Rambla, molt a prop del teatre Principal, ocupaven tretze obrers i produïen entre 40.000 i 50.000 fotografies per any. A part de la venda directa entre la seva clientela habitual, els seus retrats d'artistes de teatre o de cafè concert il·lustraven les planes de les revistes d'espectacles i de les anomenades *festives*, plenes d'un humor eròtic avui força incompreensible. Se suposa que bona part de la seva obra pròpiament eròtica la publicava a l'estranger, aprofitant les relacions comercials que mantenia amb ciutats com París o Viena, importants centres productors d'aquest gènere fotogràfic<sup>58</sup>.

La capital francesa era, probablement, l'origen de la majoria de les imatges pornogràfiques que circulaven a la ciutat, encara que la producció barcelonina devia ser també abundant i no es limitava únicament al mercat interior, com ho demostra el fet que l'any 1902 el ministre de negocis estrangers del govern alemany va sol·licitar

<sup>58</sup> *El nu femení. Fotografia d'Antoni Esplugas*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1998, pàg. 10-19.

a les autoritats espanyoles que impedissin l'entrada al seu país de fotografies obscenes procedents d'Espanya, segurament perquè suposaven una important competència per a la potent indústria alemanya<sup>59</sup>. El govern espanyol va reaccionar impulsant una de les periòdiques campanyes de repressió durant les quals a Barcelona, on es concentrava la major part del negoci, es recollia gran quantitat de material pornogràfic als tallers dels fotògrafs i en casos particulars, en alguns casos, amb resultats bastant espectaculars:

*“Los agentes de la autoridad practicaron ayer un registro en una casa de la calle de la Cuesta, San Gervasio, dando por resultado el hallazgo de 6.000 fotografías pornográficas y 28 cajas con 100 clisés cada una, las que junto con su dueño fueron puestas á disposición del señor Gobernador”*<sup>60</sup>.

Les queixes dels representants diplomàtics estrangers eren recurrents, el que ve a corroborar que el negoci de la pornografia tenia a Barcelona un volum considerable. Així, per exemple, el mateix any 1902, des dels consolats d'Alemanya i altres països europeus es tornava a insistir al govern espanyol que exercís un major control sobre aquesta activitat:

*“A consecuencia de las grandes remesas de fotografías obscenas que desde esta ciudad se enviaban a Alemania, S. M. el Emperador Guillermo envió a Madrid un encargado especial para que gestionara el recabar de las autoridades de esta ciudad, no solo que averiguaran quiénes fueran los expendedores, sino que también los destinatarios. (...)”*

*Anteayer, y con ocasión de la práctica de un registro domiciliario llevado a efecto por el inspector Vergara en un piso de una casa de la Rambla de Santa Mónica, de que dimos cuenta, además de los documentos que se encontraron de pertenencia de los tres sujetos, austriaco, alemán y español, que lo habitaban, vino en conocimiento de que expendían a Alemania, Austria, Francia y Bélgica grandes paquetes de fotografías obscenas, pudiéndose el referido inspector incautarse de varios de aquéllos que contenían algunos centenares de las mismas, perfectamente lacrados y con el nombre de los destinatarios (...)”*<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> *Diario de Barcelona*, 2 de març de 1902 (edició del matí), pàg. 2499.

<sup>60</sup> *Diario de Barcelona*, 17 de maig de 1899 (edició de la tarda), pàg. 5715.

<sup>61</sup> *Diario de Barcelona*, 23 de novembre de 1902 (edició del matí), pàg. 13824.

Com a conseqüència d'aquestes actuacions, es van fer algunes detencions a diferents barris de la ciutat, entre les quals “*dos sujetos domiciliados en San Gervasio y con taller fotográfico en la calle del Arco del Teatro*”, “*una mujer de malos antecedentes que vive en la calle del Conde del Asalto*”, “*un camarero de café que habita en la calle de Picalqués*”, “*dos mujeres, madre é hija, con domicilio en la calle de Aviñó*” i “*un individuo que tiene su habitación en la calle de San Olegario*”, tots ells implicats, segons la policia, en la fabricació i distribució de fotografies obscenes<sup>62</sup>. Podem observar que el centre d'operacions de la banda eren els carrers del districte V -on es concentrava la prostitució i on també residien la majoria dels detinguts-, amb alguna ramificació a la Barcelona burgesa i als barris alts (de nou, Sant Gervasi, on tenien el domicili els dos fotògrafs involucrats). Casos com aquest representaven només una petita part del que devia ser una indústria important perquè,



Imatge núm. 29. Gravat d'Eusebi Planas. Il·lustrava una edició clandestina del clàssic de la literatura llibertina del segle XVIII, *El portero de los cartujos*, de Jean-Charles Gervaise de Latouche. Informació facilitada per Albert Domènech.

com reconeixien les autoritats, eren necessaris molts altres llocs de producció per a permetre el gran nombre d'exportacions que s'havien detectat<sup>63</sup>.

Al marge de la fotografia, existien a Barcelona altres sistemes de difusió d'imatges pornogràfiques. Recentment s'ha pogut accedir a una part de l'obra eròtica i pornogràfica d'Eusebi Planas (1833-1897), un dels dibuixants i gravadors més destacats del segle XIX a Catalunya, conegut sobretot per les seves il·lustracions de novel·les de fulletó, les quals van gaudir d'un gran èxit. Paral·lelament a aquesta producció oficial, el seu taller desenvolupà una important activitat clandestina de la que

<sup>62</sup> *Diario de Barcelona*, 24 de novembre de 1902 (edició del matí), pàg. 13861.

<sup>63</sup> *Diario de Barcelona*, 25 de novembre de 1902 (edició del matí), pàg. 13893.

fins fa poc només es tenia alguna referència però que devia de ser molt lucrativa<sup>64</sup>. Tant les fotografies d'Esplugas com els dibuixos i gravats de Planas demostren no només l'existència d'un mercat per aquest tipus d'imatges sinó també d'una producció local que, sense arribar a adquirir l'envergadura que tenia a d'altres ciutats europees, era més abundant del que habitualment es creu.

La pornografia, però, no era exclusiva del Paral·lel, ni molt menys. Ben al contrari, existien uns circuits d'exhibició de material d'aquesta mena que, de manera més o menys secreta, estaven a l'abast de les classes benestants. Ja hem citat en un altre lloc les vistes estereoscòpiques que es podien veure en un local de les Rambles, per exemple, o les pel·lícules que es van passar al *Café Colon* i al *Salón de Ventas* l'any 1897. També, i de ben segur, la llanterna màgica, el més popular de tots els espectacles òptics, s'utilitzava per mostrar imatges pornogràfiques, tant en l'àmbit privat com en el públic. El més lògic és que el cinema utilitzés en un primer moment aquests circuits preexistents i que, un cop el món de l'oci es va anar diversificant i el Paral·lel esdevingué el nou escenari del lleure, també s'establissin allà espectacles similars<sup>65</sup>.

Que els locals cinematogràfics eren llocs a propòsit per exhibir aquests tipus d'imatges és un fet evident que es demostra per les constants al·lusions als perills que implicava l'obscuritat, vehicle de tota mena de desviacions morals i comportaments il·lícits. És conegut que a Barcelona hi havia llocs on es podien contemplar pel·lícules pornogràfiques i, segurament, molts estaven instal·lats a les zones més elegants de la ciutat i a disposició del públic més selecte. Durant la campanya iniciada a partir de 1911 per la premsa conservadora contra la immoralitat als espectacles i a favor de l'establiment d'una censura prèvia, es parla de sessions secretes i exhibicions clandestines en alguns cinematògrafs: “*No pareciendo bastante fuerte para los paladares estragados la bazofia que en algunos cinematógrafos se sirve al público,*

<sup>64</sup>Galderich, “Eusebi Planas i l'inici de la pornografia a Espanya”, <http://piscolabislibrorumadults.blogspot.com/2008/09/eusebi-planas-1833-1897-i-el-seu-taller.html?zx=7d526e306d363bac>, 2 de setembre de 2008)

<sup>65</sup> Luisa Suárez, “Pornografía y erotismo durante los primeros años del cine en Barcelona”. *Les cinémas périphériques dans la période des premiers temps* (actes del 10<sup>e</sup> Congrès international Domitor). Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2010, pàg. 293-304.

*se recurrió á las sesiones secretas para que los iniciados, los escogidos, los especialmente invitados y sus acompañantes, pudieran saborear todas las manifestaciones de la brutalidad humana (...) y la ley, ya de por si muy benigna, (...) es aplicada con demora, á base de una interpretación liberal, muy liberal, lo más liberal que permita el decoro democrático: después de un año de exhibiciones clandestinas, una modesta multa, para que se callen esos molestos fiscalizadores de la Defensa Social*<sup>66</sup>. Ramon de Baños recorda a les seves memòries que durant la seva estada a Brasil entre 1911 i 1913 va organitzar algunes “sessions lliures només per a homes”, que van obtenir un gran èxit i en les quals projectava pel·lícules que ell qualificava indistintament de “verdes” o “especials” per no haver d’anomenar-les directament pornogràfiques<sup>67</sup>. Precisament a ell i al seu germà, Ricard de Baños, un dels més importants pioners del cinema a Espanya, se’ls atribueixen algunes pel·lícules d’aquest gènere, realitzades uns anys més tard -alguna de les quals encara es conserva- encomanades i pagades per membres de l’aristocràcia i destinades, suposadament, a l’ús particular del rei Alfonso XIII.

Evidentment, la contemplació d’articles pornogràfics era una pràctica gens excepcional que no es reduïa als gravats, la fotografia o el cinema. Existia també a Barcelona una tradició de teatre eròtic i escatològic en llengua catalana, conreat segons la llegenda (ja que es tractava d’obres publicades de manera anònima o signades amb pseudònim) per alguns dels màxims representants del corrent literari de caire popular que a mitjan segle XIX s’oposava al cultisme de la Renaixença, procés de recuperació de la llengua i la literatura catalana per part d’una elit intel·lectual. Eren obres de caràcter còmic que tenien l’única pretensió de fer riure i que es representaven en teatres particulars dels anomenats de sala i alcova, freqüents a les cases de la petita burgesia barcelonina. Algunes d’aquestes peces teatrals, que gaudien d’una enorme popularitat i circulaven en edicions clandestines, encara es feien, durant la primera dècada del segle XX, en funcions privades organitzades sovint per membres de respectables famílies de la ciutat. Així, i a tall d’exemple, l’any 1907, els socis d’una societat recreativa van ser sorpresos i multats per posar en

<sup>66</sup> J. B. y J., “La inmoralidad ambiente”, *Diario de Barcelona*, 9 de maig de 1911 (edició del matí), pàg. 6190-6192.

<sup>67</sup> Ramón de Baños. *Un pioner del cinema català a l’Amazònia*, pàg. 68 i 85-89.



escena, en un cafè, la més famosa d'aquestes obres, *Don Jaume el Conqueridor*, drama històric en un acte i en vers estrenat al voltant de 1870 i atribuït a Frederic Soler (Serafi Pitarra), l'autor més important del teatre popular en llengua catalana:

*“El gobernador tuvo noticia que en un café de la calle de Aribau, si mal no recordamos, se había representado el célebre Don Jaume, habiendo notificado al dueño la grata nueva de haberle impuesto una multa de 250 pesetas.*

*Los organizadores y los artistas serán denunciados al juzgado.*

*Entre los primeros figuran chicos de buenas familias, religiosas y temerosas de Dios (...)*<sup>68</sup>.

El cinema -com el teatre psicalíptic- no feia més que recollir unes tradicions preexistents i integrar-les en un context espectacular. Una altra qüestió és arribar a deduir quin era el contingut concret d'aquestes vistes obscenes; perquè hem de tenir present que no necessàriament el que l'autoritat qualificava de pornogràfic era el que el públic considerava com a tal. En una societat tan tradicional i catòlica com l'espanyola de finals de segle, en la qual la pornografia formava part d'un submón plenament acceptat però que devia romandre ocult, el Paral·lel, encara un lloc d'aspecte marginal i a mig urbanitzar, allunyat del centre i poblat de barraques provisionals destinades als espectacles més diversos, podia resultar l'indret ideal per comerciar més lliurement amb aquests productes i posar-los a l'abast d'un públic amb escassos recursos econòmics. Perquè al tombant de segle, en una ciutat amb tantes desigualtats socials i amb una distribució de l'oci perfectament classista, es fa difícil d'imaginar la presència de representants dels sectors benestants en una barraca del Paral·lel. Les classes altes tenien a la seva disposició altres indrets més apropiats a la seva categoria. La proximitat al port i a una de les principals zones de prostitució de la ciutat també devia contribuir a fer d'aquest carrer -identificat ràpidament amb el públic de més baixa condició i amb els espectacles més obscens-, un espai favorable a la circulació de material pornogràfic.

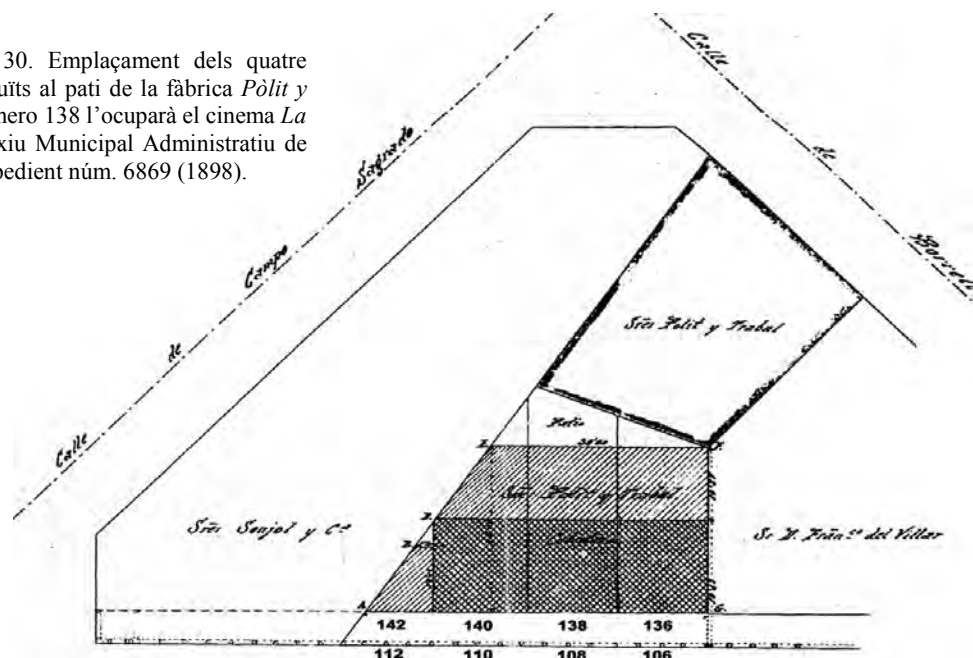
---

<sup>68</sup> *La Publicidad*, 24 de febrer de 1907 (edició del matí), “Notas del Gobierno civil”, pàg. 3.

#### 4.2.2. El cinematògraf *La Maravilla* (1903)

El 30 de maig de 1903 la premsa anunciava que “*esta noche en la calle del Marqués del Duero se verificará la inauguración oficial del cinematógrafo La Maravilla*”<sup>69</sup>. Aquest local, situat davant del teatre *Onofri* -el qual s’acabava d’inaugurar uns dies abans, el 7 de maig- era un dels quatre que s’havien edificat l’any anterior dins el solar que ocupava la fàbrica de raspalls *Pòlit y Trabal*. La fàbrica pròpiament dita, edificada l’any 1898, tenia façana al carrer Borrell mentre que al pati -que donava al Paral·lel- es van construir uns coberts destinats, oficialment, a magatzems. No sabem a què es dedicaven realment, però el que ocupava el número 138 (una fàbrica de licors) fou destruït per un incendi el 10 de març de 1903 i reconstruït com a cinematògraf, els propietaris del qual eren els senyors Martorell, Vicetti i Fuster<sup>70</sup>. No va ser l’únic d’aquests barracots dedicats a l’espectacle, ja que l’any 1910, al número 106 (136 en la numeració antiga), just al costat de *La Maravilla*, es va instal·lar el *music-hall Café de Cádiz*. Un altre dels coberts, l’assenyalat amb el número 140, es trobava per llogar el juny de 1903 i l’anunci insistia en què era “*propio para espectáculos públicos*”<sup>71</sup>. És evident que la manera més ràpida de treure rendiment als solars del Paral·lel eren els espectacles.

Imatge núm. 30. Emplaçament dels quatre coberts construïts al pati de la fàbrica *Pòlit y Trabal*. El número 138 l’ocuparà el cinema *La Maravilla*. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 6869 (1898).



<sup>69</sup> *La Publicidad*, 30 de maig de 1903 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>70</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 6869 (1898). Els quatre coberts ocupaven els números 136-142, que amb el canvi de numeració de 1906, van passar a ser els 106-112.

<sup>71</sup> *El Diluvio*, 27 de juny de 1903 (edició del matí), pàg. 21.

La data d'obertura de *La Maravilla* es correspon amb el que consta a l'expedient municipal, ja que aquest mes de maig de 1903 Juan Martorell demanava permís per a col·locar a la façana del seu local, de 12 metres de longitud, “*una marquesina de 3,5 metros de vuelo y 3 focos eléctricos*”. Una altra infracció per afegir a la llista, ja que a més a més d'estar instal·lada en una construcció il·legal (perquè era definitiva i no provisional) la marquesina excedia en més d'un metre la volada permesa. A la documentació no es cita el nom dels altres dos propietaris però, amb tota seguretat, un d'ells era Juan Fuster, que serà també més endavant, propietari del teatre *Lírico*. De fet, en un altre expedient s'al·ludeix a Juan Martorell com a “*dueño del Cinematógrafo*” i a Juan Fuster com a “*socio Director*”<sup>72</sup>.

El primer anunci del cinematògraf *La Maravilla* que hem pogut trobar a la premsa -i un dels pocs que inclouen alguna informació sobre les imatges projectades- coincideix, com en casos anteriors, amb l'exhibició de vistes d'actualitat, les de l'esquadra anglesa que va romandre al port de Barcelona des del 10 fins al 19 de setembre de 1903. Com solia ser habitual, les pel·lícules alternaven amb pantomima i altres atraccions a 10 cèntims l'entrada, un preu força econòmic:

“*CINEMATÓGRAFO “LA MARAVILLA”. La Perla del Paralelo.- Marqués del Duero, 138, frente al Teatro Onofri.- ¡Actualidad!.- Instantáneas de la escuadra inglesa en la rada y puerto de Barcelona.- Novedades en Cinematógrafo.- Compañía mímica que con tanto acierto dirige el popular e inteligente señor Ibáñez.- Gran éxito.- Estrenos continuos.- Y como á número de regalo, duo coupletista-transformista «Los Valeros», que tanto se distingue la señorita Ramos.- Lo increíble en 10 céntimos. Hay que verlo*”<sup>73</sup>.

Encara que aquest local existia des d'uns quants mesos abans, no és fins aquest moment quan els seus responsables consideren necessari incloure un anunci a la premsa, potser degut a l'interès que sempre despertaven aquest tipus de notícies. L'arribada de 41 vaixells de guerra anglesos, amb una tripulació d'uns 13.000 homes, va generar una gran expectació a la ciutat; els diaris feien un seguiment exhaustiu dels actes amb els quals eren obsequiats els oficials per part de les autoritats locals, de la

<sup>72</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 905 (1903).

<sup>73</sup> *El Diluvio*, 19 de setembre de 1903 (edició del matí).

seva assistència als toros i a les funcions que diversos teatres (*Novedades*, *Tívoli* o *Granvía*) organitzaven en honor seu<sup>74</sup>. Per tant, era previsible que un esdeveniment de tal magnitud fos objectiu dels operadors cinematogràfics, com ja ho havia estat l'any 1899, per exemple. Per aquesta raó resulta particularment estrany que cap més cinema, ni tan sols el Napoleón, el qual durant aquests dies dedicava el seu programa a l'esquadra anglesa, inclogués en la seva programació cap pel·lícula sobre aquest tema<sup>75</sup>.

Un cas semblant va succeir poc després, a finals d'octubre de 1903. *La Maravilla* va rebre una ordre de clausura per no complir les normes de seguretat i el gasetiller d'*El Diluvio* donava la notícia de la següent manera: “*Se ha ordenado la clausura del cinematógrafo recientemente instalado frente al teatro Onofri, en el que se representaban vistas de la merienda republicana y de la inauguración de la Casa del Pueblo*”<sup>76</sup>. En lloc de citar el nom del local, feia referència al contingut del programa, prou conegut pels lectors del diari ja que al·ludia a uns actes (la presa de possessió dels terrenys on s'havia d'edificar la *Casa del Pueblo* i la posterior celebració en la muntanya del Coll) que havien tingut lloc cinc dies abans, el 25 d'octubre, i que foren abastament comentats per la premsa republicana, especialment per *La Publicidad*, l'òrgan de difusió de la política de Lerroux en aquella època<sup>77</sup>. No tinc constància que les citades vistes s'exhibessin en d'altres cinemes de Barcelona, però hem de suposar que unes imatges que mostraven els actes de masses que tant agradaven als lerrouxistes fossin més ben acollides a un cinema del Paral·lel -on podien trobar un públic més adequat- que als establiments freqüentats per l'alta societat. No hem d'oblidar que ja el 1903 Lerroux rebia el sobrenom d'“Emperador del Paralelo”, perquè era precisament en els seus teatres on realitzava la majoria dels seus mítings i per ser en aquesta zona de la ciutat on els seus discursos inflamats trobaven un públic més fidel.

<sup>74</sup> Vegeu, per exemple, qualsevol edició del *Diario de Barcelona* durant aquests dies.

<sup>75</sup> Anunci aparegut a *El Diario de Barcelona* a partir del 16 de setembre de 1903: “*The Cinematograph dedicated to the English Scudron.- Especial atraccion.- Robinson Crusoe rohat á pair Ofrabbits cost ir England.- Programa espléndido dedicado á la escuadra inglesa (...)*”.

<sup>76</sup> *El Diluvio*, 30 d'octubre de 1903 (edició de la tarda), “Gacetilla”, pàg. 6.

<sup>77</sup> Per exemple, *La Publicidad*, 26 d'octubre de 1903 (edició del matí), pàg. 1-3.

L'explicació de per què cap cinema de Barcelona dels que habitualment inserien la seva publicitat als diaris anunciés les vistes de la *merienda republicana* ens la proporciona una gasetilla apareguda a *La Publicidad*, la qual, a més de confirmar el nom del local clausurat, ens informa de què no es tractava d'una pel·lícula sinó d'una representació dels fets en la que s'exhibien imatges fotogràfiques:

*“Otra hazaña gubernamental.- La autoridad ha realizado otra hombrada cerrando el cinematógrafo “La Maravilla” situado frente al teatro Onofri, perteneciente á unos honrados y modestos industriales, por el enorme delito de haber compuesto un cuadro, muy hermoso por cierto, en el que se exhibían una serie de instantáneas fotográficas que dan perfecta idea de los magníficos espectáculos de la inauguración de la Casa del Pueblo y de la merienda republicana.*

*Por añadidura esta función no tenía carácter político sino artístico y benéfico, pues los sobrantes habían de servir para una institución popular de instrucción y mutualidad.*

*(...) Le han engañado respecto á las condiciones del local, que precisamente es casi el único de Barcelona que reúne las condiciones que la ley exige (...)*<sup>78</sup>.

No queda massa clar de quina mena d'espectacle es tractava. A l'anunci s'utilitza l'expressió “*se representaban vistas*” i a la gasetilla s'al·ludeix a “*un cuadro en el que se exhibían una serie de instantáneas fotográficas*”. Tot sembla indicar que era una representació teatral, una espècie de reconstrucció dels fets a càrrec, potser, de la companyia mímica que actuava en el local i en el transcurs de la qual es projectaven una sèrie de fotografies preses durant la celebració dels actes. La confusió ve provocada per la utilització ambigua del terme *vista* en aquesta època, el qual es feia servir per referir-se tant a les fotografies com a les pel·lícules però també als *tableaux vivants* (o *cuadros*) que es representaven damunt els escenaris. Això explicaria també el que havia passat anteriorment amb les *Instantáneas de la escuadra inglesa en la rada y puerto de Barcelona*; en aquest cas es tractaria, simplement, de la projecció de fotografies com a complement d'una sessió cinematogràfica, una pràctica habitual en aquests anys. Com veiem, els cinemes no eren uns espais on únicament es projectaven pel·lícules sinó on coexistien formes de

<sup>78</sup> *La Publicidad*, 29 d'octubre de 1903 (edició del matí), “Crónica general”, pàg. 2.

representació lligades per una mateixa tradició, dins d'un espectacle amb límits, moltes vegades, imprecisos.

#### 4.2.3. El *Pabellón Soriano*

Aquest local, un dels més populars del Paral·lel durant la primera dècada del segle, destacava també per la personalitat i influència dels seus propietaris, els germans Manuel, Enrique i Ricardo Soriano, firaires procedents de la localitat de Béjar, a la província de Salamanca, els quals es van acabar establint al Paral·lel a principis de segle. El 20 de maig de 1900 Ricardo Soriano Sánchez va presentar la sol·licitud per edificar un cobert de fusta de 240 m<sup>2</sup> per dedicar-lo a la “*industria de subastas*”, en un solar llogat al número 163 del carrer del Marqués del Duero<sup>79</sup>. El 7 de juny ja estava construït ocupant els cinc metres de pòrtics i l'11 de setembre, malgrat l'ordre d'enderroc, Manuel Soriano demanava permís per ampliar-lo en 60m<sup>2</sup>.

A finals d'aquest mateix any ja anunciava a la premsa la venda de “*géneros procedentes de saldos, quiebras, decomisos de Aduana y suspensiones de pagos (...) 3.000 paraguas eléctricos con legítima tela impermeable.- Inmenso surtido en pañería, quincalla, ferretería, porcelana, etc., etc.*”, en un “*salón grandioso. 8.250 palmos cuadrados*”, el qual incloïa també una secció de sastreria on es confeccionaven vestits a 12,50 pessetes, “*garantizando las hechuras con arreglo a los últimos figurines de París y Londres*”. S'afegia, a més, amb l'exageració pròpia dels comerciants ambulants, que era la “*casa más importante de España en su clase*”. Les vendes es feien cada dia, de manera ininterrompuda, des de les cinc de la tarda fins a les dotze de la nit<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 7747 (1900).

<sup>80</sup> *La Publicidad*, 9 de desembre de 1901 (edició del matí), anunci a la pàg. 4.



Entre totes aquestes atraccions no es pot descartar la presència del cinema. No hem d'oblidar que els salons de subhastes solien programar determinats espectacles com a reclam per atraure als clients, tal i com hem vist que succeïa al *Salón de Ventas*, on es realitzaven audicions de fonògraf i on es van fer projeccions cinematogràfiques durant l'any 1897. De fet, la barraca de l'Ernest Baró es va muntar a finals d'octubre de 1900, coincidint aproximadament amb l'obertura del *Pabellón Soriano* i molt a prop seu. Fins i tot és més que probable que degut a la seva condició de fraires ells mateixos explotessin algun d'aquests espectacles des de feia anys.



Imatge núm. 32. Situació aproximada de la barraca de l'Ernest Baró i del *Pabellón Soriano*. Entremig hi havia el *Trianon*. Al seu davant, els cinemes *Farrusini* i *Gran Éxito*.

Podria, per tant, tenir certa raó Cabañas Guevara quan afirma que el *Pabellón Soriano* es va inaugurar el 1900 amb cinema i varietats<sup>84</sup>. No hem pogut comprovar aquesta dada, però el primer anunci del *Pabellón Soriano* trobat a la cartellera d'espectacles dels diaris barcelonins, l'any 1903, confirma l'existència del cinema i aporta, fins i tot, el títol d'una de les pel·lícules que es projectaven, *Casino de Montecarlo*, la qual d'altra banda, no s'anunciava a cap més local de Barcelona:

“PABELLÓN SORIANO. Marqués del Duero.- Compañía infantil del Palacio de Cristal de Marsella.- Estreno en España de la tragedia mímica en 1 acto y 3 cuadros original de un insigne autor catalán, «El cura heróico ó la batalla de Strasburg», basada en una obra del inmortal Emilio Zola.- Éxito delirantes [sic].- Se representará hoy domingo y mañana lunes.- Gran cinematógrafo. «Casino de Montecarlo», película de 800 metros.- Atracción, atracción.- Colosales éxitos”<sup>85</sup>.

<sup>84</sup> Luís Cabañas Guevara. *Biografía del Paralelo 1894-1934*, pàg. 101.

<sup>85</sup> *La Publicidad*, 31 de maig de 1903 (edició de la nit).



Dies després, es precisava encara més i es deia que les actuacions tenien lloc “*junto a la subasta*”<sup>86</sup>, a més d’avançar el que sembla una novetat: la propera estrena del *Walkgraf*, “*gran aparato, selecto y escogido protagonista que se anunciará por carteles*”<sup>87</sup>. El nom d’aquest cinematògraf, que s’anunciava també com a *Valgraff*, devia fer referència als aparells que els exhibidors ambulants nord-americans havien utilitzat durant la temporada 1898-1899 per mostrar imatges de la guerra de Cuba. A Espanya, on com hem vist el *Wargraph* va tenir molt poc a veure amb les imatges de la guerra, alguns pioners entre els quals es trobaven Enric Farrús o Antonio Sanchís van exhibir en algun moment, entre 1898 i 1903, una màquina amb aquest nom, segurament per aprofitar el prestigi addicional que aquest anglicisme podia comportar per als seus negocis<sup>88</sup>. A Barcelona no es té constància d’un altre *Wargraph* després del que es va exhibir al teatre *Nuevo Retiro* entre el 20 d’octubre i el 2 de novembre de 1898. Al *Pabellón Soriano* sembla que a finals de l’any 1904 encara es feia servir el terme, associat al nom d’Edison, tal com es pot apreciar a la fotografia reproduïda a la pàgina 312 (imatge número 8)

A la vista dels anuncis, no sembla que la programació d’espectacles ni la presència del cinema al local dels germans Soriano fos cap novetat. Casualment, aquesta primera aparició a la cartellera coincideix amb la inauguració, un dia abans, d’un nou competidor, el cinema *La Maravilla*, la qual cosa feia més necessària la inserció de publicitat als diaris, sobretot si tenim en compte que encara devien funcionar el local d’Enric Farrús i el cinema *Gran Éxito*, els quals, si no eren del tot estables, és molt probable que obrissin les seves portes amb l’arribada del bon temps, quan acabava la temporada teatral i els cinemes es convertien en una alternativa lúdica per a molts barcelonins. I això sense comptar que també s’hi devien instal·lar altres exhibidors passavolants que no han deixat cap rastre. L’augment de la competència explicaria l’acumulació de notícies referents al *Pabellón Soriano* a partir

<sup>86</sup> *La Publicidad*, 7 de juny de 1903 (edició del matí).

<sup>87</sup> *La Publicidad*, 7 de juny de 1903 (edició de la nit).

<sup>88</sup> Agustín Sánchez Vidal. *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*, pàg. 190-193; Begoña Soto Vázquez, “La Guerre de Cuba au cinéma vue depuis l’Espagne. Images de la périphérie d’Outremer vues du centre de la Métropole”. *Les cinémas périphériques dans la période des premiers temps* (actes del 10<sup>e</sup> Congrès international Domitor). Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2010, pàg. 185-192.

del mes de maig de 1903. Per aquestes mateixes dates, els Soriano figuraven també a la llista de “*personas respetables, responsables y solventes*” que publicava *La Publicidad* amb els noms dels subscriptors de les obligacions que s’havien d’emetre per a recaptar fons destinats a la construcció de la *Casa del Pueblo*, una iniciativa impulsada per Alejandro Lerroux des d’aquest diari<sup>89</sup>. A més d’adquirir dues obligacions de 100 pessetes cadascuna, el 30 de maig inserien la següent nota, oferint la recaptació obtinguda durant un dia entre setmana al seu pavelló:

*“La casa Soriano Hermanos que tiene su establecimiento de Subasta en la calle Marqués del Duero, núms. 163 y 165, se han ofrecido contribuir con la recaudación íntegra de un día de la semana que la Junta de la Fraternidad disponga en el Pabellón Soriano, para que dichos fondos sirvan de ingreso á la casa del Pueblo que tratan de construir los republicanos de Barcelona.*

*Entiéndase que el día que ceden no podrá ser sábado ni domingo”*<sup>90</sup>.

Darrere d’aquest oferiment hi havia raons polítiques i ideològiques. Recordem que uns anys després, quan aquest edifici -inaugurat l’any 1906- es converteixi en la seu central dels lerrouxistes barcelonins, el *Pabellón Soriano* cedirà algunes de les seves atraccions perquè actuïn a la *Casa del Pueblo* i que un dels propietaris, Ricardo Soriano, es presentà a les eleccions municipals de desembre de 1909 a la llista del Partit Radical de Lerroux i fou escollit regidor pel districte V. Per tant, no és casual que la major part de les notícies i els anuncis que trobem en aquests anys sobre el *Pabellón Soriano* es publicuessin al diari *La Publicidad*, l’òrgan periodístic del lerrouxisme abans de l’aparició d’*El Progreso* l’any 1906. Però també hi devia haver alguna motivació empresarial i propagandística adreçada a guanyar-se el respecte de determinat auditori, com succeïa amb les habituals funcions destinades a causes benèfiques. És molt probable que les bones relacions dels Soriano amb el lerrouxisme provoquessin les especulacions sorgides l’any 1904 sobre les influències que exercien alguns polítics republicans davant l’Ajuntament per tal de retardar els enderrocaments al Paral·lel i afavorir així a determinats empresaris.

<sup>89</sup> Vegeu, per exemple, *La Publicidad*, 8 de maig de 1903 (edició del matí), pàg. 1.

<sup>90</sup> *La Publicidad*, 30 de maig de 1903 (edició del matí), pàg. 1.

Les funcions a benefici de la *Casa del Pueblo* van tenir lloc el dilluns 15 de juny, de les quatre de la tarda a les dotze de la nit, i van comptar amb la participació de la companyia Guarro-Trillá que actuava a l'*Ambigú Barcelonés*, cafè concert situat al carrer de la Cera, i d'alguns membres dels cors de Clavé. *La Publicidad* animava tots els seus lectors a assistir-hi, elogiant la qualitat dels espectacles i el compromís de les empreses amb la causa republicana:

*“(…) Desde las tres de la tarde en adelante abrirá sus puertas el amplio local, donde se halla establecido el mejor cinematógrafo de Barcelona y en el que actúa una excelente compañía de mímica.*

*Además de la magnífica exhibición de las películas del cinematógrafo, los mímicos harán la hermosa obra dramática «Los miserables» (...)*

*El precio de entrada será voluntario, estableciéndose como mínima la cuota de diez céntimos por persona.*

*El importe total de lo que se recaude, sin deducción ni descuento alguno, se destina por los Sres. Soriano, Guarro y Trillá a ingresar en el capital social de La Casa del Pueblo.*

*Rogamos al pueblo republicano que acuda al acto, al que asistirán comisiones autorizadas y distinguidas personalidades del partido”<sup>91</sup>.*

La recaptació total va ser de 449,60 pessetes, 95,60 corresponents a entrades i 354 a donatius voluntaris<sup>92</sup>. A totes les ressenyes es citava el cinematògraf però, a diferència del que passava amb les pantomimes, en cap d'elles es detallava el títol de les pel·lícules exhibides. Sí es feia, en canvi, quan se'n projectava alguna d'especialment destacada, tal com va succeir uns dies després, el 20 de juny, amb l'estrena d'*El asesinato de los Reyes de Servia*, “*sensacional película de gran novedad*” que reproduïa uns fets esdevinguts la matinada del dia 11, quan el despòtic rei Alexandre I Obrenovic i la seva dona la reina Draga foren assassinats per les tropes insurrectes al palau reial de Belgrad. Darrera els fets, a banda del descontentament general de tot el país, hi havia la rivalitat dinàstica entre els Obrenovic i els Karagjorgjevic. L'assumpte, d'una gran brutalitat (segons deien les primeres cròniques, els cadàvers dels monarques foren mutilats i llençats pel balcó) reunia tots els ingredients per atraure l'atenció de la indústria cinematogràfica i per

<sup>91</sup> *La Publicidad*, 13 de juny de 1903 (edició del matí), pàg. 1.

<sup>92</sup> *La Publicidad*, 17 de juny de 1903 (edició del matí), pàg. 1.

desvetllar l'interès del públic: era un fet d'actualitat del qual donaven notícies tots els diaris, protagonitzat per membres de la reialesa i amb grans dosis de violència, ideal també per a ser representat dalt d'un escenari per qualsevol companyia de pantomima o de melodrama o per formar part del repertori d'un museu de figures de cera. Així va passar a Barcelona, on el *Teatro Circo Barcelonés* del carrer de Montserrat anunciava l'estrena del “*drama de actualidad*” i “*de gran sensación*” *Herencia sangrienta ó la tragedia de Servia* pel 12 de juliol<sup>93</sup>.

La pel·lícula devia ser la reconstrucció que va fer la Pathé, *Assassinat de la famille royale de Serbie*, dirigida per Lucien Nonguet, la qual pel que sembla, incloïa la versió més sagnant que van difondre les primeres cròniques periodístiques, desmentides pocs dies després, a mesura que s'anaven coneixent els detalls del succés<sup>94</sup>. Es va exhibir a gairebé tots els cinemes que figuraven a la cartellera de la premsa barcelonina i, de tots ells, el *Pabellón Soriano* fou dels primers a anunciar-la, qualificant-la d'*atracción* i donant-li una rellevància especial, ja que s'afirmava que a l'estrena “*asistirá la banda de la Casa de Caridad*”<sup>95</sup>. Curiosament, no hi constava entre els títols que es projectaven a l'aristocràtic cinema dels Napoleón, tan aficionats a les imatges de la monarquia i de l'exèrcit; possiblement l'assassinat d'un rei a mans d'uns militars en unes circumstàncies tan brutals i amb el beneplàcit de la majoria del poble serbi, tot i ser una notícia important, no era una escena massa agradable de veure per al públic de l'alta societat barcelonina que acudia a aquesta sala, al contrari del que devia passar al local del Paral·lel.

De manera semblant, tampoc la premsa conservadora es va fer ressò dels fets amb el mateix èmfasi que la premsa republicana, més donada, d'altra banda, a recrear-se amb els detalls més sensacionalistes d'aquesta mena de successos violents. No oblidem que a Barcelona l'any 1903 les classes altes vivien amb una sensació de perill social latent, com a conseqüència de les contínues vagues i de l'ascens electoral del radicalisme lerrouxista; a més, el record dels atemptats anarquistes de la dècada anterior era encara molt present. Un detall simptomàtic i prou il·lustratiu de l'ambient

<sup>93</sup> *La Publicidad*, 9 de juliol de 1903 (edició del matí), pàg. 2 i 4.

<sup>94</sup> Henri Bousquet. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, vol. 1896 à 1906. Paris: Henri Bousquet (ed.), 1996, pàg. 884.

<sup>95</sup> *La Publicidad*, 20 de juny de 1903 (edició del matí).

que es respirava a la ciutat és la prohibició per part del Govern Civil de l'obra anunciada al *Circo Barcelonés*, la qual, un cop passada pel sedàs de la censura, fou presentada uns dies després amb el títol, no tan suggerent, de *La tragedia de Villaselvia*. El cinema, en canvi, no era encara un espectacle prou consolidat ni gaudia d'una consideració equiparable a la que tenia el teatre en els usos de l'oci barceloní com per a ser objecte de control per part de les autoritats. En casos com aquest eren els propis exhibidors els que donaven més o menys rellevància a determinades pel·lícules en funció del tipus de públic a qui s'adreçaven. Només quan el cinema comenci a ocupar un lloc preminent entre les formes de diversió de les classes més baixes, a finals de la dècada, serà percebut com un perill pels sectors dirigents i es decidiran a prendre mesures per a establir una censura sobre les pel·lícules. Tot i així, aquest any 1903 apareixen a la premsa algunes notícies prou indicatives de què aquest procés ja estava en marxa. Així ho demostra, per exemple, l'ordre del governador civil de la província de retirar d'un cinema de Badalona un cartell anunciador al·lusiu, precisament, a la pel·lícula sobre l'assassinat dels reis de Sèrbia:

*“Noticioso el gobernador de que en el pórtico de un cinematógrafo de Badalona había unos lienzos representando en forma grotesca el asesinato del rey de Servia, ha ordenado al alcalde de dicha población que inmediatamente se quiten esos lienzos de la vista del público (...)”*<sup>96</sup>.

Una altra d'aquestes notícies es va produir amb motiu de l'estrena de la pel·lícula *Atrocidades turcas* al cinema Clavé el 24 de setembre de 1903. Es tractava, probablement, d'*Atrocités turques*, una nova actualitat reconstruïda filmada per la Pathé i que reproduïa les escenes més emocionants (és a dir, les més violentes) de la sublevació a Macedònia contra la dominació turca, entre elles la que es va exhibir al Clavé amb el títol *Voladura de un tren*<sup>97</sup>. Un dia després, el cònsol de Turquia expressava les seves queixes i en demanava la prohibició:

*“El cónsul de Turquía ha dirigido una carta al Gobernador civil, pidiéndole que se prohíba la exhibición, en un cinematógrafo instalado en la Rambla de Cataluña, de una*

<sup>96</sup> *La Publicidad*, 20 de setembre de 1903 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>97</sup> Henri Bousquet. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, vol. 1896 à 1906, pàg. 885. Aquesta pel·lícula es va anunciar també a França amb el títol *Attentat à la dynamite sur un train en Macédoine*.

*película que representa, según el reclamante, sucesos imaginarios de la guerra en los Balkanes, que desacreditan á su país (...)*<sup>98</sup>.

Tot i que la nota de premsa continuava dient que el governador havia ordenat la prohibició, la pel·lícula, segurament, era la que encara es projectava al Clavé al mes d'octubre sota el títol, més discret, d'*Escenas turcas*. És possible que el control que s'exercia no fos molt estricte, però també és molt probable que el canvi de títol fos una de les fórmules que tenien els exhibidors per eludir les limitacions que els imposaven les autoritats. Evidentment, no podien deixar perdre els beneficis que els hi reportava una pel·lícula amb tants ingredients atractius per al públic.

Malgrat totes les evidències que confirmen que el *Pabellón Soriano* era ja un local d'espectacle a començament de 1903, el negoci principal devia ser encara el de compra venda, tot i que aquestes primeres aparicions a la premsa poden ser un indicatiu de què el cinema (tal com s'entenia en aquella època al Paral·lel, associat amb la pantomima i les atraccions) començava a adquirir una major importància. En canvi, l'any 1904 encara figurava a les guies comercials de l'època com a "*compra y venta de saldos, almoneda permanente y talleres de sastrería*" i no apareixia a la llista d'espectacles públics<sup>99</sup>. Però gràcies a alguna revista teatral comprovem, efectivament, que "*las funciones s'hi contan per plens en dit local y's componen de cinematógrafo, pantomima y altres números, consumint un d'aquestos el popular ventrílocuo Sr. Marthen (...)*"<sup>100</sup>. Per reconstruir el nou edifici, a finals de 1904, Enrique Soriano va haver d'enderrocar, a més de l'edifici veí, on hi havia el *Trianon*, "*el cinematógrafo de su nombre*" que tenia establert en un cobert provisional de fusta a la mateixa adreça on hi havia instal·lada la seva indústria de subhastes<sup>101</sup>. El 1905, un cop acabades les obres d'ampliació, ja s'anunciava a les guies comercials com a "*talleres de sastrería y depósito, venta y alquiler de películas para cinematógrafo*" als números 163 i 165, però continuava sense figurar entre els locals d'espectacle<sup>102</sup>. Als mateixos expedients citats anteriorment, Ricardo Soriano, requerit per

<sup>98</sup> *La Publicidad*, 25 de setembre de 1903 (edició del matí), pàg. 3.

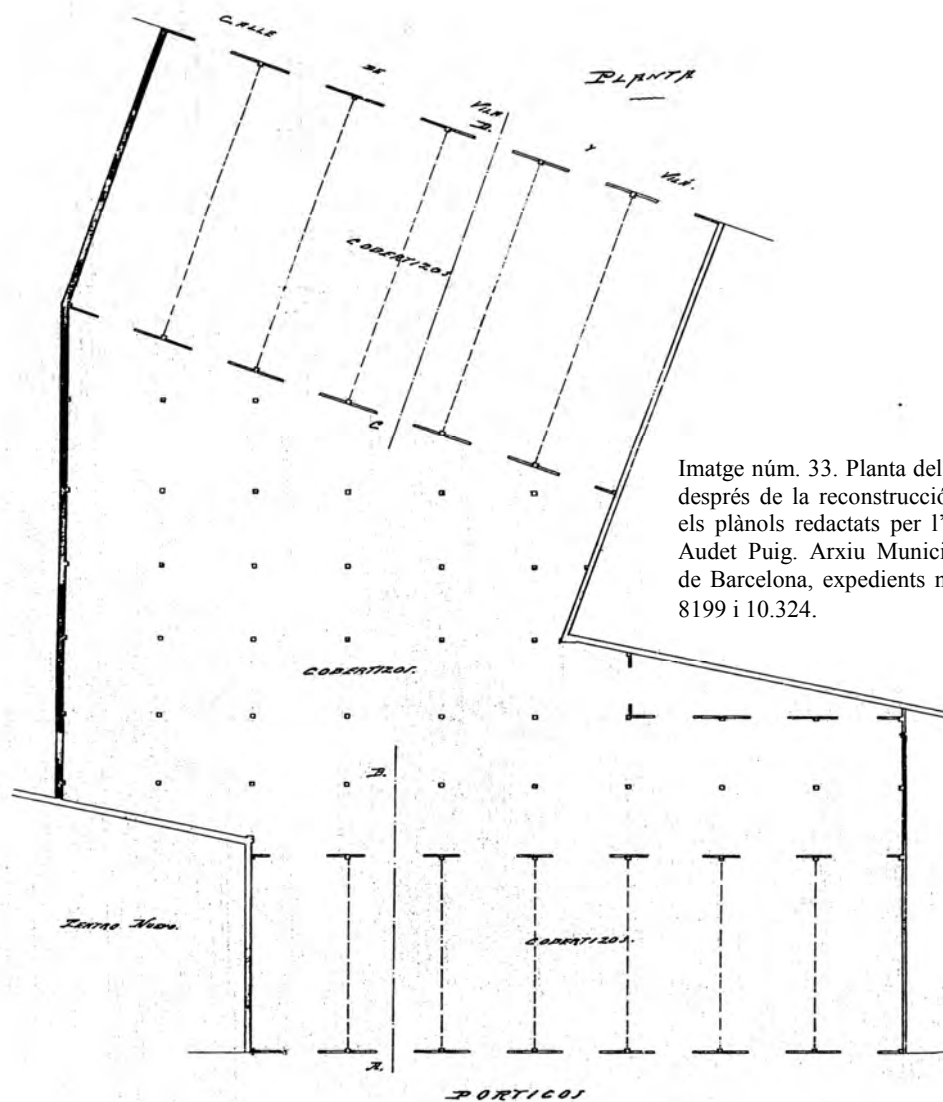
<sup>99</sup> *Anuario Riera. Guía General de Cataluña*. Barcelona: Librería Española, any 1904, pàg. 730 i 858.

<sup>100</sup> *Catalunya teatral*, any I, núm. 8 (7 de maig de 1904), pàg. 64.

<sup>101</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedients núm. 7747 (1900), 8199 i 10.324.

<sup>102</sup> *Anuario Riera. Guía General de Cataluña*, any 1905, pàg. 695 i 827-828.

l'Ajuntament a consignar l'ús al qual destinaria el seu nou establiment -d'altra banda, construït, com l'anterior, sense permís i amb tots els decrets de suspensió de les obres haguts i per haver- el 5 de maig de 1905 manifestava que el cobert es destinava en aquell moment a cinematògraf, encara que quan havia presentat la sol·licitud i els plànols (signats per Andrés Audet Puig, l'arquitecte per excel·lència del Paral·lel de començament de segle, autor també dels projectes dels teatres Arnau, *Apolo* i *Condal*) només parlava de “unos cobertizos provisionales de madera y tabiques”.



Imatge núm. 33. Planta del Pabellón Soriano després de la reconstrucció de 1905, segons els plànols redactats per l'arquitecte Andrés Audet Puig. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedients núm. 7747 (1900), 8199 i 10.324.

L'antic pavelló de subhastes era ara un edifici enorme on es podien fer grans espectacles però molt diferent del seguit de coberts que es representaven als plànols. Amb motiu de la reconstrucció, l'influent crític teatral Federico Urrecha, en una de les cròniques que escrivia setmanalment en el diari *El Diluvio*, deia que “*el Pabellón Soriano ha renacido de sus propias cenizas y casi en el mismo lugar del Paralelo en*

*que antes estuvo*". A més, descrivia en què consistia una funció del Soriano en aquella època, per 20 cèntims la butaca. L'espectacle solia començar amb una pantomima, en aquest cas, anticlerical, per inaugurar amb força i al gust del públic del Paral·lel, sempre desitjós de contemplar com el Pierrot infringia un càstig exemplar al mossèn libidinós i explotador. A continuació actuava el quadre d'atraccions, format per *clowns*, ventrílocs, equilibristes, contorsionistes, etc. La *troupe* havia d'incloure com a mínim una noia vistosa enfundada en unes malles, per tal de donar l'oportunitat al públic, majoritàriament masculí, d'apreciar unes *vistes* que d'una altra manera eren difícils d'admetre en un teatre. Finalment, el cinematògraf era la *propina* que tancava la sessió, segons l'expressió utilitzada pel mateix cronista<sup>103</sup>.

Els germans Soriano -que estaven involucrats en la construcció d'altres teatres del Paral·lel, com l'Apolo- eren també els propietaris del *Palacio de las Arenas*, teatre situat a la confluència de la Gran Via de les Corts Catalanes amb el Paral·lel, davant la nova plaça de toros. El 9 de maig de 1903 Ricardo Soriano sol·licitava permís per instal·lar un motor de gas per produir llum elèctrica i fer funcionar el cinematògraf que pensava exhibir en l'esmentat local, que estava encara en fase de construcció<sup>104</sup>. L'estiu de 1907, els Soriano anunciaven a la premsa el lloguer de pel·lícules<sup>105</sup> i oferien cinema i *varietés* al teatre Modern de Gràcia, del qual eren empresaris almenys des del mes de març del mateix any. El juliol de 1908 es van encarregar d'organitzar els espectacles nocturns que es realitzaven a la plaça de toros de *Las Arenas*, els quals es composaven d'una pantomima (presentada i dirigida pels Onofri), *varietés* i cinematògraf, "*presentado todo como saben hacerlo los muy acreditados hermanos Soriano*"<sup>106</sup>. Per aquestes dates l'espectacle era ja la seva activitat principal, com es reflectia als anuaris comercials de 1908, on el *Pabellón Soriano* no apareixia entre les subhastes sinó només com a "*cinematógrafo, depósito, venta y alquiler de películas para cinematógrafo*"<sup>107</sup>.

<sup>103</sup> Federico Urrecha, "Crónicas menudas", *El Diluvio*, 4 de maig de 1905 (edició del matí), pàg. 14-15.

<sup>104</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 620-3p (1903).

<sup>105</sup> *El Diluvio*, 23 de juliol de 1907 (edició del matí), pàg. 1. També *El Progreso*, 2 d'agost de 1907.

<sup>106</sup> *El Progreso*, 17 de juliol de 1908, "Teatrales".

<sup>107</sup> *Anuario Riera. Guía General de Cataluña*, any 1908, pàg. 777.



La dedicació dels Soriano al cinema en totes les seves empreses era evident, almenys des de 1903. En realitat, podríem considerar que el seu local del Paral·lel era un cinematògraf, tal com ells mateixos ho reconeixien als documents administratius i com ho consideraven també els diaris de l'època:

*“Anoche, en el cinematógrafo Soriano, de la calle del Marqués del Duero, se celebró el 14 de julio, poniéndose en escena la pantomima «L'enfant de París», cuyo protagonista, el pierrot Andrés demostró poseer excelentes condiciones en el arte mímico-cómico-dramático, que es lástima que no se aprovechen en teatros de mayor importancia”*<sup>108</sup>.

En aquesta ressenya -de nou publicada amb motiu d'una funció especial relacionada amb una data assenyalada del calendari republicà- es fa palesa la condició de barraca humil del *Pabellón Soriano*, encara no mereixedora del nom de teatre que ostentarà més endavant. El fet que a la publicitat ocupessin més espai la pantomima o les atraccions i que aquestes, com hem vist, composessin la part central del programa -la més important- només és la demostració de què el cinema era a començaments de segle XX un espectacle híbrid, inseparable d'altres formes de representació que, com el circ o la pantomima primer i la sarsuela i les *varietés* després, van influir decisivament en la seva implantació massiva. Aquesta característica era especialment generalitzada al Paral·lel on, a diferència del que succeïa en algunes sales del centre de la ciutat (com per exemple al Napoleón) no hem trobat, de moment, cap local dedicat exclusivament al cinema. Segurament el públic del Paral·lel, acostumat a les llarguíssimes pantomimes i als melodrames quilomètrics difícilment hauria acceptat un programa compost únicament de pel·lícules que encara no podien assolir una llargada comparable. El canvi es produirà quan l'augment de la producció i el major metratge de les pel·lícules facin possible l'extensió dels programes sense necessitat d'incloure cap acompanyament. Però això encara trigarà uns quants anys a arribar.

A finals de la dècada, coincidint amb la supressió de la pantomima, substituïda per la sarsuela i les *varietés*, el cinema s'anava imposant i adquiria un lloc cada vegada més destacat dins el conjunt de la programació del *Pabellón Soriano*. El plat fort era llavors la sarsuela i les funcions solien obrir amb cinema i acabar amb

---

<sup>108</sup> *La Publicidad*, 15 de juliol de 1903 (edició de la nit), pàg. 3.

una atracció, encara que l'ordre podia canviar per donar variació al programa. Les funcions per hores del *género chico* havien anat habituant el públic a un tipus de representació més fragmentada i havien creat una estructura que els empresaris van aprofitar per a organitzar els espectacles de cinema i *varietés*<sup>109</sup>.

<b>TEATRO SORIANO</b>	
<b>COMPAÑÍAS DE ZARZUELA Y VARIETÉS</b>	
Todas las tardes á las 4 y á las 6, secciones sencillas á precios populares, componiéndose éstas de una zarzuela, una atracción y 500 metros de películas modernas,	
<b>A las 4 tarde</b>	
1.º La Macarena.	1.º El húsar de la guardia,
2.º Una atracción.	2.º Una atracción.
3.º Cinematógrafo.	3.º Cinematógrafo.
<b>A las 6 y media noche</b>	
1.º La Macarena.	5.º <b>LOS PERSAS</b>
2.º Tres atracciones.	<b>Últimos días</b>
3.º El húsar de la guardia.	
4.º PINTA Y HARRI.	

Imatge núm. 34. Anunci publicat a *El Diluvio* el 26 d'octubre de 1909 (edició del matí)

El gener de 1910 es van suspendre també tots els números de *varietés* i a partir d'aquest moment la programació es composava únicament de sarsuela i cinema. Les seccions senzilles de la tarda eren contínues (“*se entrará siempre, se saldrá cuando se quiera*”, deia la publicitat als diaris) i consistien en la projecció de 1000 metres de pel·lícules i una sarsuela. La butaca costava 20 cèntims i 10 l'entrada general. S'oferien, segons els anuncis, “*películas científicas, artísticas y cómicas de la casa Pathé, Gaumont y otras*”<sup>110</sup>, que es passaven al començament, als intermedis i al final, “*á fin de que los entreactos no sean largos y el público se distraiga más y mejor*”<sup>111</sup>. La secció de la nit era doble, amb 1000 metres de pel·lícules i dues sarsueles, a 60 cèntims la butaca i 25 l'entrada general.

<sup>109</sup> Juan Carlos de la Madrid, “Cine de complemento. El espectáculo de varietés en España hasta 1914”. *Cinema i teatre: influències i contagis* (actes del 5è Seminari sobre els antecedents i els orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2006, pàg. 63-96.

<sup>110</sup> *El Diluvio*, 18 de gener de 1910 (edició del matí).

<sup>111</sup> *El Diluvio*, 20 de gener de 1910 (edició del matí).

**TEATRO SORIANO**

Todas las tardes, á las 5 y media, á las 5 y á las 6 y media, secciones sencillas y continuas,  
**10 céntimos entrada, 10. = 20 céntimos butaca, 20.**

===== **TODAS LAS NOCHES** =====

á las 9 y cuarto, á las 10 y media y 11 y media secciones sencillas y continuas,  
**10 céntimos la entrada, 10. - 20 céntimos la butaca numerada, 20.**

En cada sección una zarzuela diferente y películas novedad de la acreditada casa

**PATHE FRERES**

y otras italianas y francesas.

Hoy, á las 5 y media: **La buena sombra.**—A las 5 y cuarto: **La tragedia del pierrot.**—  
 A las 6 y media: **El Mocholes.**—A las 9 y cuarto: **El Mocholes.**—A las 10 y media: **La buena sombra.**—A las 11 y media: **Fajarera nacional.**

Imatge núm. 35. Anunci publicat a *El Diluvio* el 14 de gener de 1910 (edició del matí)

L'estiu de 1910 la programació del teatre Soriano es reduïa únicament a sessions continues de cinematògraf a càrrec d'una màquina Pathé, a 10 cèntims l'entrada. Amb l'arribada de la temporada de tardor tornaven les *varietés* i, esporàdicament, la pantomima, però el cinema es mantenia per obrir o tancar les funcions de tarda o per acompanyar i fer una mica més lleugeres les llargues sessions nocturnes.

Una de les poques informacions sobre les pel·lícules projectades al teatre Soriano correspon, altra vegada, a l'exhibició d'una vista d'actualitat, en concret sobre els successos que tenien lloc a Casablanca com a conseqüència de l'ocupació del Marroc per part de les potències europees. El conflicte es va iniciar els primers dies d'agost de 1907 amb el bombardeig de la ciutat i el desembarcament de tropes europees com a represàlia pels atacs contra civils francesos, espanyols i italians, i el 21 del mateix mes la Sala Mercé i el Poliorama anunciaven *La tragedia de Casablanca*, primera pel·lícula d'una sèrie que s'aniria projectant a mesura que s'anessin succeint els fets. La publicitat de tots dos locals posava un èmfasi especial en assenyalar que, amb la filmació de la batalla del 18 d'agost, era la primera vegada que es mostrava al cinema una batalla autèntica. Novament és una crònica teatral -en realitat un anunci, com era freqüent en aquella època-, la que ens proporciona alguna pista sobre la programació. El 5 d'octubre, amb una mica de retard respecte les sales del centre, el Soriano va estrenar la primera pel·lícula sobre els successos del Marroc, insistint també en el component més sensacionalista, l'autenticitat de les vistes, que

representaven els moments més culminants de les batalles de Casablanca i havien estat impressionades sobre el terreny amb gran risc per a la vida dels operadors:

*“Ayer se estrenó en el popular teatro Soriano una sensacional película, primera de la serie que este teatro irá exhibiendo, sobre los sucesos de Marruecos.*

*Las películas de referencia, auténticas sin duda alguna, han sido impresionadas sobre el terreno, en los momentos más culminantes de las batallas de Casa Blanca, habiendo corrido grave riesgo los operadores encargados de obtener tan interesantes vistas.*

*Los hermanos Soriano, cada día más atentos á proporcionar al numeroso público que llena aquel teatro la mayor variedad en el espectáculo, ha podido ser el primero que exponga esta información fotográfica sobre los sucesos de Casa Blanca, en la que se ve el desembarco de las tropas españolas en aquel puerto y la actual situación del campamento español, así como el momento de ser atacado éste por los enemigos, á los cuales rechaza vigorosamente nuestra infantería desde sus trincheras.*

*Las atracciones que trabajan siguen mereciendo los mayores aplausos, y para la próxima semana se anuncian nuevos, é importantes debuts”<sup>112</sup>.*

Hem de suposar que es tractava de les mateixes pel·lícules que s'exhibien a la *Sala Mercè*, al *Poliorama* o al *Belio-Graff*, encara que en cap d'aquests cinemes es fes referència explícita a la filmació de tropes espanyoles, les quals van arribar a Casablanca el 15 d'agost. Sí que sabem, en canvi, que Julio Pradera va exhibir a León aquest mateix mes d'octubre *“la grandiosa película compuesta de 18 cuadros «Episodios de Casablanca», película interesantísima y de toda actualidad, pues en ella se ve al natural las operaciones ejecutadas por las tropas francesas y españolas y a los personajes que en ellas intervinieron”<sup>113</sup>*. Aquest conflicte -en el qual Espanya es va veure implicada com a signant dels acords presos en la conferència d'Algeciras l'any 1906, on es va donar al Marroc la categoria de zona *protegida* per les potències europees-, va tenir molta repercussió als diaris, i les revistes il·lustrades publicaven cada setmana nombrosa informació gràfica de diversa procedència, entre la qual destacaven les fotografies signades per Campúa per a *Nuevo Mundo*. Igual que feia la

<sup>112</sup> *El Progreso*, 6 d'octubre de 1907, “Teatrales”.

<sup>113</sup> Citat a Isabel Barrionuevo Almuzara, “El cine en León: 1886-1915”. *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic* (actes del 4rt Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2004, pàg. 224.

publicitat del teatre Soriano, la premsa il·lustrada emfatitzava la importància de la intervenció de l'exèrcit espanyol al Marroc, un conflicte en el qual era França el país que portava tot el pes de les operacions ja que tenia molts més interessos per defensar.



Imatge núm. 36. Les tropes espanyoles a Casablanca. Infanteria en una trinxera disparant contra l'enemic. Fotografia de Campúa. *Nuevo Mundo*, núm. 713 (5 de setembre de 1907)

Cinema i premsa gràfica rivalitzaven per a mostrar les millors imatges dels successos d'actualitat, les més impactants, les que recollien els fets que eren notícia. I encara que en moltes ocasions no es dubtava a recrear-les per a la càmera, la suposada veracitat de les imatges obtingudes per fotògrafs i operadors cinematogràfics, producte de la seva proximitat al camp de batalla, es refermava en aquest cas amb anècdotes com la següent, protagonitzada pel propi Campúa i que la premsa relatava recreant-se en els aspectes més espectaculars:

*“En el último combate entre los franceses y los kabileños de Casablanca, hubo el siguiente episodio emocionante:*

*En una hondonada de Erafil, hacia Ulac?alduk, cuando con más rabia se batían los moros, víctimas de horribles metrallazos, había un grupo de paisanos. Lo componían dos corresponsales extranjeros, el representante francés de una empresa de películas cinematográficas y el fotógrafo de Nuevo Mundo Sr. Campúa.*

*Sin darse cuenta habían salido de la línea francesa.*

*Los divisaban desde unos dos kilómetros los moros ocultos.*

*De pronto más de 300 jinetes se lanzaron desesperadamente sobre nuestros compañeros que advertidos del peligro emprendieron la fuga vertiginosamente (...)*<sup>114</sup>.

<sup>114</sup> *La Publicidad*, 9 de setembre de 1907 (edició del matí), “La intervención en Marruecos”, pàg. 3.

Igual que havia passat en altres ocasions amb successos de gran transcendència pública, ràpidament els Onofri van muntar una pantomima, *El bombardeo de Casablanca*, estrenada el 24 d'agost al teatre *Apolo* i que el 7 de setembre es representava a la plaça de toros de *Las Arenas*, juntament amb gimnastes, cantadors de jota, pallassos i “3.000 m. de películas emocionantes”<sup>115</sup>. Enlloc es diu que els empresaris d'aquest darrer espectacle fossin els Soriano, però és probable perquè sí ho seran l'any següent amb pantomimes representades també pels Onofri.

El diari *El Progreso*, l'òrgan oficial del lerrouxisme barceloní, dedicava una atenció preferent a aquest local amb el qual l'unien vincles ideològics, de la mateixa manera que uns anys abans ho feia *La Publicidad*. Els comentaris, sempre força extensos i que semblen els típics anuncis publicitaris disfressats de crítiques, només al·ludeixen al cinematògraf en comptades ocasions i de manera molt general, destacant sempre del repertori els assumptes d'actualitat, majoritàriament procedents de l'estranger:

*“Pabellón Soriano.- Sigue la racha de la fortuna para este Teatro-Circo.*

*La cuesta de enero tan espinosa para muchas empresas que se les hace inaccesible, para los Soriano, resultará camino llano y fácil de recorrer, gracias á su acierto en la elección de atractivos.*

*Por hoy el «clou» del espectáculo son los cuatro elefantes, hermosos ejemplares que ejecutan con la trompa verdaderas maravillas, probando ser más inteligentes que muchos racionales.*

*Los saltadores siguen cosechando aplausos merecidos y los demás números de «variétés» contribuyen á dar selección al programa.*

*Con esto y con renovar casi á diario la pantomima que interpretan con gran acierto aquellos artistas y ofrecer en el cinematógrafo la actualidad extranjera, el Pabellón Soriano resulta uno de los espectáculos notables y económicos de Barcelona.*

*Regresó ya del extranjero don Ricardo Soriano y como producto de su largo viaje nos ofrecerá en su coliseo lo mejor y más original de artistas y atracciones que se admiran en los grandes circos de París, Londres, Berlín, etc.*

*Así se conquista el favor del público”<sup>116</sup>.*

<sup>115</sup> *El Diluvio*, 6 de setembre de 1907 (edició de la tarda).

<sup>116</sup> *El Progreso*, 11 de gener de 1908, “Teatrales”.

El cas del *Pabellón Soriano* pot servir per il·lustrar l'evolució que va seguir el cinema des del seu naixement fins a la seva consolidació com a espectacle de masses durant la segona dècada del segle XX. Després de les primeres presentacions com a novetat científica i del seu assentament prop de les diversions burgeses, entrà a formar part de les atraccions que oferien els exhibidors ambulants de figures de cera, fenòmens, aparells d'òptica o artistes de circ. Aquesta va ser la principal via d'entrada del cinema al Paral·lel i és possible que els germans Soriano fossin firaires o xarlatans de fira que finalment acabessin per establir-se definitivament en aquest carrer, on van veure grans possibilitats de fer fortuna. El cinema, com els altres espectacles que contractaven o que explotaven ells mateixos, els servien en un principi per atraure més públic al seu negoci de subhastes però ràpidament es van adonar que era molt més rendible el món de la faràndula i s'acabà imposant la seva faceta d'empresaris teatrals. Podrien haver començat introduint pel·lícules cinematogràfiques entre la infinitat d'articles amb els quals comerciaven i van entrar progressivament en el negoci de l'exhibició i la distribució cinematogràfica. Però també podria haver estat a l'inrevés. En aquest sentit i, si com hem vist pels anuncis a les guies comercials, el 1905 (o potser abans) ja es dedicaven al lloguer de pel·lícules, hauríem d'incloure els germans Soriano entre els pioners d'aquesta activitat a Barcelona i, per extensió, a tot el territori espanyol.

Tradicionalment s'ha donat per bona l'afirmació de Fructuós Gelabert a les seves memòries segons la qual l'empresa Diorama fou la primera dedicada al lloguer de pel·lícules a Espanya, l'any 1905<sup>117</sup>, encara que alguns autors creuen que el sistema de lloguer ja havia estat utilitzat amb anterioritat per altres homes de cinema com Lluís Macaya i Juan Fuster<sup>118</sup>. Als Estats Units, l'intercanvi informal de pel·lícules era una pràctica comú entre els exhibidors des de principis de segle, però no fou fins a 1903 quan començà a funcionar un sistema organitzat per tal de donar resposta a una major demanda de novetats per part d'un públic que s'estava convertint en un freqüentador habitual dels cinematògrafs. L'augment de la demanda, unida a la proliferació dels *nickelodeons* o sales dedicades únicament a la projecció

---

<sup>117</sup> Fructuoso Gelabert. "Aportación a la historia de la cinematografía española". *Primer Plano*, núm. 3 (3 de novembre de 1940). Aquesta tesi la manté, per exemple, Palmira González a *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, pàg. 67.

<sup>118</sup> Joan Francesc de Lasa. *El món de Fructuós Gelabert*, pàg. 114.

de pel·lícules a preus econòmics a partir de 1905, obligava a incrementar la producció i a canviar els programes amb més freqüència. En aquest context, la incipient figura del distribuïdor, encarregat de llogar i subministrar regularment les pel·lícules als exhibidors, adquiria una importància que no havia tingut fins aleshores<sup>119</sup>.

Aquests canvis fonamentals en el terreny de l'exhibició s'estaven produint igualment fora dels Estats Units. A Espanya, en general -i sobretot a l'àmbit urbà- es considera que entre 1906 i 1910 es produí un fenomen d'assentament de l'espectacle cinematogràfic, de diversa intensitat depenent de l'àmbit geogràfic, caracteritzat per l'augment del nombre de sales, cada cop més estables i repartides pels diferents barris amb la intenció d'arribar a tots els ciutadans. Certament, Barcelona era en aquella època un cas una mica excepcional per l'abundància de locals dedicats a l'exhibició cinematogràfica (alguns, com l'estudi dels Napoleón, de manera continuada des dels inicis) així com pel lloc capdavanter que ocupava dins el sector de la producció en el conjunt del territori espanyol. Però igual que passava a ciutats menys poblades, com Sevilla, l'any 1906 el cinema havia deixat de ser l'artefacte tecnològic que tant meravellava als espectadors deu anys enrere per transformar-se en un entreteniment a l'abast de tothom<sup>120</sup>. En aquest procés havia aparegut i s'estava consolidant un sector empresarial dedicat exclusivament al cinema, de la mateixa manera que s'estava creant un públic que ja no acudia a les sales mogut per la curiositat del dispositiu sinó a gaudir d'un espectacle que formava part dels seus hàbits de consum quotidians.

La reconstrucció i ampliació del *Pabellón Soriano* l'any 1905 coincideix amb l'inici de l'expansió del cinema per tota Barcelona, cada cop més desvinculat de les atraccions de fira i integrat, juntament amb les *varietés*, dins la programació dels teatres o en sales construïdes expressament. És en aquest moment, amb l'increment de la competència i una major afluència de públic -provocada, sobretot, per l'augment del temps lliure entre les classes mitjanes després de l'entrada en vigor de la llei del descans dominical- quan es fa més necessària la publicitat, insistint especialment en

---

<sup>119</sup> David Robinson. *From Peep Show to Palace. The Birth of American Film*. New York: Columbia University Press, 1996, pàg. 89-98.

<sup>120</sup> Begoña Soto Vázquez. *De su presentación a la primera temporada continuada de exhibiciones. Introducción del cinematógrafo en los usos del ocio sevillano*, tesi doctoral llegida a la Universitat de Sevilla l'any 2001.



l'espectacle cinematogràfic, el qual s'estava convertint en una de les principals formes d'oci dels barcelonins. Aquest nou panorama explicaria perquè de 1905 en endavant es multipliquen les al·lusions al cinema en el Paral·lel -quan sabem que la seva presència era molt important des de feia temps- i ajuda a entendre també perquè els Soriano s'anunciaven com a llogadors de pel·lícules justament aquest any i no abans, malgrat que tenim la certesa que es dedicaven al negoci cinematogràfic almenys des de 1903.

#### 4.2.4. El *Cinematógrafo Fin de Siglo* a l'antiga *Pajarera Catalana*

El 1904 el número de cinematògrafs instal·lats al Paral·lel devia ser bastant considerable, fins al punt que els teatres començaren a notar la competència, com es dedueix de les campanyes de reducció de preus que iniciaren, per exemple, l'*Onofri* i el *Nuevo* a començament d'any. L'1 de febrer, el teatre *Nuevo* inaugurava les seccions de Moda a la tarda, segons deien els anuncis, “*en competencia con todos los cinematógrafos*”, a 10 cèntims la secció<sup>121</sup>. L'antic cafè *La Pajarera Catalana*, que havia obert les seves portes l'octubre de 1899, es trobava en venda o lloguer l'estiu de 1904, convertit -des de no sabem quina data- en *Cinematógrafo Fin de Siglo*<sup>122</sup>. A partir d'aquest moment, aquest local, anomenat successivament *Gran Salón Siglo XX*, *La Cigale*, *Autómatas Yepes y Animatógrafo* o *Teatro de Variedades* va oferir espectacles cinematogràfics acompanyats de sarsuela i *varietés* fins a 1907, quan s'anunciava únicament com a cafè concert amb el nom de *Gran Salón de Variedades* primer, i *Petit Moulin Rouge* a finals de 1908. L'estiu de 1910, amb la nova denominació de *Petit Palais*, tornava a anunciar cinema juntament amb les atraccions, a 10 cèntims l'entrada general i 20 la de preferència. Al desembre d'aquest mateix any recuperà el nom de *Petit Moulin Rouge*, inaugurant la nova temporada com a concert de *varietés*, novament sense cinema. Amb el temps es convertirà en el *Molino*, el *music-hall* més famós del Paral·lel durant varies dècades, però en aquests anys era un establiment força modest i no estava, ni molt menys, entre els més importants del carrer.

<sup>121</sup> *El Diluvio*, 26 de gener de 1904 (edició del matí).

<sup>122</sup> *El Diluvio*, 4 d'agost de 1904 (edició del matí), pàg. 18.

La seva presència a la premsa era bastant esporàdica i quan apareixia no es donava cap informació concreta sobre les pel·lícules que es projectaven, ja que no devien ser el que més cridava l'atenció del públic. En aquest local el gènere que predominava des de la seva obertura era el musical. Dels primers concerts “*por las afamadas artistas Rosita Gimeno, Rosa Robert, Sebastiana Vaqué, bajo la dirección del profesor de piano señor Pedro Puig*”<sup>123</sup>, a “*las zarzuelas sicalípticas*” i les “*atracciones y películas de lo más sicalíptico y moderno*” que s’anunciaven en començar l’any 1907, coincidint amb l’inici de l’èxit de les *varietés*<sup>124</sup>. Entre les sarsueles, coneixem títols com *El padre Marcelo* o *El sultán de Marruecos* però, malauradament, no disposem de cap dada que ens permeti esbrinar a quina mena de pel·lícules es referien els anuncis.

En aquest ambient de predomini absolut del gènere musical, és fins a cert punt lògic que el mes de març de 1905 s’anunciés “*la novedad sensacional: Chronophone Gaumont, primero en España*”, inaugurat finalment l’1 d’abril<sup>125</sup>. Les projeccions parlades i cantades produïdes per la Gaumont a partir de 1903, mitjançant un sistema patentat el 1901 que associava el fonògraf i el cinematògraf, es van començar a exhibir de manera ocasional en les sales parisenques aquest mateix any, especialment als cafès concert. Una part molt considerable de les escenes filmades representaven fragments d’òperes, operetes i cançons populars i era, per tant, una forma d’espectacle directament heretada del cafè concert<sup>126</sup>. Per aquesta raó no resulta estranya la seva presència al *Gran Salón Siglo XX*, encara que no podem afirmar que fos, com deia la publicitat, el primer que s’exhibia a Espanya. Però sí és la primera referència que hem trobat a la premsa de Barcelona. La data de 1905 és significativa perquè aquest any, Ricard de Baños, format com a operador a la casa Gaumont de París, va filmar per a la sucursal de l’empresa francesa una sèrie de quatre pel·lícules amb el procediment *Chronophone*, reproduint escenes d’algunes de les sarsueles més populars, en concret, d’*El dúo de la africana*, *El húsar de la guardia*, *La gatita*

<sup>123</sup> *La Publicidad*, 3 d’octubre de 1899 (edició del matí).

<sup>124</sup> *El Diluvio*, 23 de gener de 1907 (edició del matí).

<sup>125</sup> *El Diluvio*, 24 de març de 1905 (edició del matí).

<sup>126</sup> Edouard Arnoldy, “Del mudo al parlante, del café-concierto a la época del jazz”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 30. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, octubre de 1998, pàg. 25-37. Del mateix autor: *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de «scènes filmées», de «films chantants et parlants» et de comédies musicales*. Liège: Éditions du Céfal, 2004.

*blanca* i *Bohemios*<sup>127</sup>. Aquestes pel·lícules foren enregistrades, segons aquests mateixos autors, al jardí del teatre *Cómico* del Paral·lel i presentades al saló de billars del *Café de Novedades*, dades que no hem pogut comprovar fins al moment. El que sí seria probable és que s'exhibessin al *Gran Salón Siglo XX*, juntament amb altres *phonoscenes* del catàleg Gaumont.

El *Chronophone Gaumont* és el primer intent de producció d'aquest tipus de pel·lícules a gran escala, però la recerca del sincronisme de so i imatge en moviment és tan antiga com el mateix cinema. A Barcelona era un aspecte reclamat pels primers espectadors que van assistir a la projecció de les vistes Lumière a l'estudi dels Napoleón, seleccionats entre el bo i millor de la societat barcelonina i entre els quals caldria citar al crític d'art del *Diario de Barcelona*, Francesc Miquel i Badia: “Solo les falta á los espectáculos del Cinematógrafo que vayan acompañados de la reproducción exacta de las voces y ruidos y esto acaso lo consiga en breve un fonógrafo diestramente aplicado al caso (...)”<sup>128</sup>. El mateix cinematògraf Napoleón fou el primer a anunciar, a començaments de 1898, la sonorització d'algunes vistes militars mitjançant l'aplicació del fonògraf, per primera vegada a Espanya:

“CINEMATÓGRAFO DE LA CASA NAPOLEÓN. Grandioso efecto.- Por primera vez en España aplicación del fonógrafo al Cinematógrafo.- Hoy sábado, festividad de Año Nuevo, y mañana domingo por la mañana y de once á una (cada media hora), conferencias sobre Betlem, 20 proyecciones fijas y 5 de movimiento, finalizando con un desfile del regimiento de ingenieros, aplicada la música con el fonógrafo.

Tarde, de 4 a 11: 1º, Montañas rusas en Ginebra.- 2º, El cochero dormido (nueva).- 3º, Inundación de Voiron.- 4º, Los dos hermanitos (nueva).- 5º, Cisnes en el parque (París).- 6º, Lo que pueden las uñas.- 7º, Guardia real. Londres (con música).- 8º, Metamorfosis de Faust.- 9º, Desfile del Regimiento Ingenieros en Madrid (con música).- 10, Barbero irascible (nueva).- 9 proyecciones fijas”<sup>129</sup>.

<sup>127</sup> Palmira González. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, pàg. 34-35 i 73. Joan Francesc de Lasa. *Aquell primer cinema català. Els germans Baños*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1996, pàg. 39.

<sup>128</sup> F. Miquel y Badia, “De Daguerre al «Cinematógrafo»”, *Diario de Barcelona*, 22 de desembre de 1896 (edició del matí), pàg. 15149.

<sup>129</sup> *El Diluvio*, 1 de gener de 1898 (edició del matí).

El fonògraf s'utilitzava únicament per acompanyar escenes de ball, desfilades militars i esdeveniments festius de diferent procedència, com el carnaval de Niça i la cavalcada infantil celebrada a Barcelona durant el Carnestoltes de 1898<sup>130</sup>, o les pel·lícules del catàleg Lumière *Artillería de montaña* i *Regimiento Treviño, desfile de á cuatro en columna*, filmades a Barcelona<sup>131</sup>. Més endavant apareixeran aparells que intentaran sincronitzar la veu humana amb les imatges projectades a la pantalla. El 14 de febrer de 1901 es mostrava, també al Napoleón, “*el invento colosal, por primera vez presentado en el mundo.- El Biófono-teatro, ó sea el Cinematógrafo que habla y canta en español, dirigido por M. Courrech*”<sup>132</sup>. El desconegut Mr. Courrech projectava “*películas de recitados y canto español en los que la acción acompaña la palabra o canto*”<sup>133</sup>. El resultat, tot i l'atenció rebuda per part de la premsa -sempre expectant davant aquests avenços tecnològics adreçats a aconseguir un major realisme- no va ser massa reeixit, segons es desprèn dels comentaris publicats poc després de la seva inauguració:

“(…) *Cuando se consiga reproducir con fidelidad por medio del aparato que M. Courrech presenta, por ejemplo, el ruido de un tren en marcha, el del embate de las olas sobre las rocas o el del paso de una escuadra, etc., se habrá logrado la impresión completa de la realidad en el espectador, pero hoy por hoy la cosa está en mantillas*”<sup>134</sup>.

Resulta sorprenent que no es mencioni cap títol, sobretot quan la publicitat insistia en què les cançons i els recitats eren en espanyol. Sí es citen, en canvi, uns mesos més tard, en la programació de l'aparell *Fonocromoscop* que s'exhibia al local de l'antic *Café Colón* de la Rambla del Centre, el qual s'anunciava com un “*espectáculo nuevo en Barcelona*”, que consistia en “*proyecciones en colores animadas, de escenas líricas y gran fonógrafo simultáneos*”<sup>135</sup>. En aquest cas coneixem bona part del repertori, compost de sarsueles d'èxit com *La verbena de la Paloma*, *El tambor de granaderos*, *El juramento*, *El señor Joaquín*, *La Favorita*, *La Mari-Juana*, *Marina*, *La Tempranica*, *El guitarrito*, *El rey que rabió*, *Cádiz* o *El dúo*

<sup>130</sup> *Diario de Barcelona*, 1 de maig de 1898 (edició del matí), pàg. 5108.

<sup>131</sup> *El Diluvio*, 28 d'abril de 1898 (edició del matí).

<sup>132</sup> *Diario de Barcelona*, 14 de febrer de 1901 (edició del matí).

<sup>133</sup> *La Publicidad*, 14 de febrer de 1901 (edició de la nit), pàg. 3.

<sup>134</sup> *Diario de Barcelona*, 17 de febrer de 1901 (edició del matí), pàg. 2206.

<sup>135</sup> *Diario de Barcelona*, 5 de juny de 1901 (edició del matí), pàg. 7004.

de la *Africana*<sup>136</sup>. Aquest aparell, del qual els anuncis destacaven, com solia ser habitual, que no presentava “*nada de oscilación o centelleo que tanto molesta en los cinematógrafos ordinarios*”<sup>137</sup>, va merèixer molts menys comentaris a la premsa que l'anterior, primer perquè ja no era cap novetat però també perquè la seva qualitat no devia ser massa bona.

El gènere líric era també la base de la programació del *Fonocinema-teatro* que es va instal·lar al teatre Principal entre l'agost i l'octubre d'aquest mateix any 1901. En aquesta ocasió, es tractava de fragments d'òperes i operetes, gèneres més adequats a l'escenari del venerable teatre de la Rambla i al públic que el freqüentava:

“*TEATRO PRINCIPAL.- Hoy, domingo, inauguración del «Fonocinema-teatro», con privilegio exclusivo.- 1ª parte vistas fijas y animadas.- 2ª parte (Cinematógrafo cantante): 1º desfile militar.- 2º Dúo y couplets de la opereta «El húsar».- 3º Terceto de la ópera «Carmen».- 4º Dúo de la ópera «Manon».- 5º Dúo de la ópera «Los Hugonotes».- Entrada, 50 céntimos.- De 11 a 1 y de 3 a 12 noche*”<sup>138</sup>.

L'acollida del *Fonocinema-teatro* -que posteriorment passarà al teatre *Nuevo Retiro*, durant els mesos de novembre i desembre- va ser molt millor que la dels dos intents precedents. Tots els comentaris coincidien a assenyalar que tant el cinematògraf com el fonògraf eren molt superiors als aparells anteriors i, pel que es dedueix, també ho era la qualitat de les pel·lícules i la capacitat tècnica dels encarregats de la projecció i de fer funcionar el fonògraf:

“*Con el título de Fonocinema-Teatro se inauguró ayer en el Teatro Principal un nuevo espectáculo, con patente, que puede considerarse como la más perfecta combinación hasta ahora hecha del cinematógrafo y el fonógrafo, ya que por medio de ella se logra producir la ilusión de una representación escénica. Un terceto de la ópera «Carmen», dos dúos, uno de «Manon» y otro de «Los Hugonotes» y varios couplets parecen realmente cantados por las figuras que se proyectan sobre el lienzo del escenario y se mueven á medida que se desarrollan las películas. Verdad que la correlación exacta de los movimientos de*

<sup>136</sup> *Diario de Barcelona*, 9 de juny de 1901 (edició del matí).

<sup>137</sup> *El Diluvio*, 23 de juny de 1901 (edició del matí).

<sup>138</sup> *Diario de Barcelona*, 11 d'agost de 1901 (edició del matí).

*estas figuras con el canto exige una gran destreza y suma atención en los que dirigen el cinematógrafo y el fonógrafo; pero hay que confesar también que esta correlación se logra en el espectáculo del Teatro Principal y en la mayor parte de los casos por modo exactísimo. Además, para que la ilusión sea mayor, las películas han sido iluminadas con gran tino y, en su consecuencia, el escenario, el mueblaje, los vestidos y las figuras aparecen con colores apropiados. El fonógrafo que se utiliza para el espectáculo es de una gran potencia y tan perfeccionado, que emite las voces naturales, sin timbre alguno metálico, especialmente en el dúo de «Los Hugonotes», pieza que nadie creyera reproducción fonográfica, á no ser por algunas inevitables aunque escasas imperfecciones de los sonidos orquestales»<sup>139</sup>.*

No sabem d'on procedien les pel·lícules projectades per aquests aparells ni qui eren els responsables de les instal·lacions. Les sarsueles del *Fonocromoscop*, evidentment, devien ser produccions locals, la qual cosa no està tan clara amb les *películas de recitados y canto español* del *Biófono-teatro* que s'exhibien al Napoleón. Pel que fa a les escenes d'òpera del *Fonocinema-teatro* -el qual alternava amb pel·lícules sense música que es podien veure a la resta de locals- hem de suposar que les subministraven les mateixes cases estrangeres que distribuïen les altres. En canvi, el sistema utilitzat per a exhibir-les, presentat com a "*único en el mundo*" i amb "*patente de invención núm. 28.312*", segons deien els anuncis publicats amb motiu de la seva inauguració al teatre *Nuevo Retiro* l'1 de novembre del mateix any, devia ser en realitat, una còpia autòctona d'altres invents similars procedents de l'estranger<sup>140</sup>. El 7 d'agost de 1901 (és a dir, quatre dies abans de la seva presentació al teatre Principal) Pedro Graells y Alcobé havia patentat a Barcelona, per un període de 5 anys, "*un procedimiento mecánico para dar audiciones de piezas musicales cantadas por medio del fonógrafo en combinación con la exhibición de las escenas correspondientes reproducidas por medio del cinematógrafo*", registrat, efectivament, amb el número 28.312<sup>141</sup>. Però, de fet, fins i tot el nom és idèntic al del *Phono-Cinéma-Théâtre* que va presentar Clément Maurice (l'empresari que el 1895 havia organitzat la primera projecció del Cinematògraf Lumière al *Grand Café*) a l'Exposició Universal de París de 1900 i amb el qual mostrava fragments d'obres

<sup>139</sup> *Diario de Barcelona*, 12 d'agost de 1901 (edició del matí), pàg. 9825-9826. Vegeu també l'edició de la tarda del 16 de setembre de 1901, pàg. 11232.

<sup>140</sup> *La Publicidad*, 30 d'octubre de 1901 (edició del matí).

<sup>141</sup> *Industria e invenciones*, vol. XXXVI, núm. 22 (30 de novembre de 1901), pàg. 193.

teatral i d'òperes recitades i cantades per intèrprets reconeguts<sup>142</sup>. Amb motiu d'aquesta important cita internacional es van donar a conèixer diversos sistemes de sincronització que posteriorment es difonien per tot el món de manera més o menys legal. També es podria donar el cas que Graells s'hagués fet amb els drets per a explotar en exclusiva a Espanya aquest procediment, juntament amb les pel·lícules, algunes de les quals foren dirigides pel mateix Clément Maurice<sup>143</sup>. És possible que els comentaris tan elogiosos fossin deguts a aquesta suposada exclusivitat d'un invent que, d'altra banda, es mostrava durant estades curtes en teatres de prestigi que programaven periòdicament espectacles operístics, com el Principal, el *Nuevo Retiro* o el *Novedades*, on s'instal·larà el desembre de 1903.

Per tant, quan el *Chronophone Gaumont* es va mostrar al *Gran Salón Siglo XX*, les projeccions parlades i, sobretot, cantades, no eren desconegudes a Barcelona, encara que potser ho eren pel públic, menys distingit, del Paral·lel. Segurament com a conseqüència de les imperfeccions del sistema, sembla que l'experiència no va tenir massa èxit, perquè si bé el cinema es va continuar anunciant en aquest cafè concert, les referències al *Chronophone* van desaparèixer al poc temps -coincidint amb un dels molts canvis de nom del local- substituïdes per la simple al·lusió al *Cinematógrafo Gaumont*. La seva estada degué ser tan curta que, quan, el mes de febrer de 1906, el *Belio-Graff* de la Rambla del Centre va inaugurar el "*Chronophono, último invento de Gaumont, admirable aparato cinematográfico en el que va unisona la voz con los movimientos*", els seus propietaris no van dubtar a considerar-lo el "*primero y único en Barcelona*"<sup>144</sup>. En aquest cinema de la Rambla les pel·lícules cantades es van mantenir durant més temps, almenys fins a 1910. És possible que el seu públic, més elitista i també més habituat als espectacles de fonògraf, valorés especialment aquesta mena de pel·lícules que pretenien aconseguir una major il·lusió de realitat, mentre que els assistents al cafè concert del Paral·lel preferien el contacte directe amb les artistes que actuaven a l'escenari i, pel que fa al cinema, es mostraven més receptius als assumptes còmics o de màgia. Eren dos ambients diferents, com ho era el lloc que ocupava el cinema a cadascuna d'aquestes sales, ja que si al *Belio-Graff* constituïa

<sup>142</sup> Ricardo Redi, "Marco general de la difusión del invento", dins Jenaro Talens i Santos Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine*, vol. I, pàg. 179.

<sup>143</sup> Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*. London/New York: Routledge, 2005, pàg. 516.

<sup>144</sup> *El Diluvio*, 15 de febrer de 1906 (edició del matí).

l'espectacle principal, a la programació del *Gran Salón Siglo XX* era un aspecte secundari.

En qualsevol cas, i si els anuncis no ens enganyen, el *Chronophone Gaumont* hauria arribat a Barcelona abans que a Londres (el 5 d'abril de 1907 a Buckingham), abans que al Quebec (on la seva presència es remunta a finals de 1907) i que als Estats Units (a on va arribar l'any 1908)<sup>145</sup>. Tampoc a d'altres ciutats europees més properes, com Lyon, es té constància de la presentació d'un *Chronophone Gaumont* en aquestes dates<sup>146</sup>. Certament, abans de 1906, els resultats d'aquest aparell no eren massa satisfactoris, com ho demostren les contínues investigacions de la casa Gaumont per a perfeccionar-lo; fou precisament entre 1906 i 1907 quan l'aplicació d'una sèrie d'innovacions van fer del *Chronophone*, com afirma Rick Altman, un sistema completament operatiu per a iniciar la campanya d'introducció als Estats Units<sup>147</sup>. Igualment deuria passar a la resta de països. Al *Beliograff* de Barcelona probablement es mostrava una d'aquestes versions perfeccionades, combinada en començar 1907 amb una de les novetats introduïdes en el mercat per la Gaumont l'any 1906, l'*Elgéphone*, “aparato amplificador de los sonidos por aire comprimido” que també s'anunciava com a “*primero y único en España*”<sup>148</sup>.

Al següent quadre, on es fa la cronologia dels primers llocs d'exhibició coneguts, es pot comprovar com abans de 1904 el cinema era al Paral·lel un fenomen gairebé exclusiu de les barraques. L'abundància de solars buits i la negativa dels propietaris a edificar facilitava la instal·lació dels exhibidors ambulants durant més temps, raó que explicaria l'existència de barraques com la d'Enric Farrús, la qual va funcionar durant molts anys. A diferència del que succeïa a les Rambles o a la plaça de Catalunya, i precisament per la gran proliferació d'instal·lacions itinerants, són molt poques les projeccions detectades a cafès o teatres. L'any 1903 s'inaugura *La Maravilla*, un local estable destinat a cinematògraf. A partir de 1904 es comença a

<sup>145</sup> Edouard Arnoldy, “Del mudo al parlante, del café-concierto a la época del jazz”, pàg. 28, cita núm. 11.

<sup>146</sup> Martin Barnier, “Technologie de sonorisation à Lyon en 1905-1906”, dins André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau (eds.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>e</sup> siècle/The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, Lausanne: Payot, 2004, pàg. 361-371.

<sup>147</sup> Rick Altman. *Silent Film Sound*. New Cork: Columbia University Press, 2004, pàg. 158-160.

<sup>148</sup> *El Diluvio*, 1 de gener de 1907 (edició del matí).



introduir el cinema a locals de varietats, com és el cas de l'antiga *Pajarera Catalana* i, finalment, també als teatres, en un moment en què alguns d'ells -en realitat barracots provisionals- i algunes barraques -com el *Pabellón Soriano*- es reformen i es converteixen en edificacions més sòlides.

**PRIMERES PROYECCIONES DE CINEMA AL PARAL·LEL  
(1897-1904)**

	NOM I UBICACIÓ	APARELL	EMPRESARI / OPERADOR	DATA	ALTRES ESPECTACLES
<b>1</b>	<b>FARRUSINI</b> Paral·lel, 9	Cinematògraf Lumière	Enric Farrús amb Estanislao Bravo fins al juny de 1898	desembre <b>1897</b> -c. abril <b>1904</b>	pantomima
<b>2</b>	<b>GRAN ÉXITO</b> Paral·lel, 11	Cinematògraf Lumière	Rafael Masó y Font	setembre <b>1898</b> - c. abril <b>1904</b> ?	pantomima
<b>3</b>	<b>TEATRE CIRCO ESPAÑOL</b>	“Eperchickucoz et Beliograff Magchic”	Belio?	24- c. 30 juliol <b>1900</b>	sarsuela
<b>4</b>	<b>“CINE BARÓ”</b>		Ernest Baró	c. octubre <b>1900</b> - mitjans <b>1901</b> ?	fonògraf
<b>5</b>	<b>CAFÉ LYONÉS</b>			juny <b>1901</b> -?	
<b>6</b>	<b>LA MARAVILLA</b> Paral·lel,138		Srs. Martorell, Vicetti i Joan Fuster	<b>a partir de maig de 1903</b>	pantomima i varietés
<b>7</b>	<b>PABELLÓN SORIANO</b> Paral·lel, 163-167	<i>Walkgraf</i>	Ricardo, Manuel i Enrique Soriano Sánchez	<b>a partir de maig de 1903</b>	pantomima i <i>varietés</i>
<b>8</b>	<b>CINEMATÓGRAFO FIN DE SIGLO</b> Vila y Vilá- Paral·lel			<b>a partir de 1904</b>	sarsuela i <i>varietés</i>

### 4.3. 1905-1907: El cinema entra als teatres

L'entrada massiva del cinema als teatres del Paral·lel es produeix precisament el 1905, coincidint amb l'expansió d'aquest espectacle per tota la ciutat. El seu èxit era tan espectacular i la seva presència tan generalitzada, que s'havia convertit ja en una característica del Paral·lel, recollida fins i tot pels autors teatrals. El 7 d'abril de 1905 s'estrenà al *Circo Español Paralelograph*, una revista sobre *coses* del Paral·lel, que esdevingué un dels èxits de la temporada, representada després al teatre *Nuevo* transformada en sarsuela. A més dels acudits gruixuts i els cuplets intencionats, l'escenografia de l'últim quadre reproduïa l'entrada d'un cinematògraf, espectacle que ja es considerava una de les *coses* típiques del carrer<sup>149</sup>. El teatre *Las Delicias* s'afegí a la moda d'obres amb temàtica *paral·leliana* amb una altra revista, estrenada el 13 de maig de 1905 i de molta menys repercussió, titulada *El derribo del Paralelo*, sobre una de les polèmiques que afectaren al carrer a finals de 1904, l'enderroc d'alguns dels barracots que ocupaven els pòrtics. El Paral·lel era un lloc amb vida pròpia i amb un públic assidu, alegre i desenfadat, que es podia reconèixer en aquestes revistes d'ambient local, com uns anys després, a la segona dècada del segle, es va identificar amb els personatges de les obres de Joaquín Montero (el *Randa*, el *Chava*, el guàrdia municipal, l'aspirant a cupletista anomenada la *Paralela*, etc.) basades en fets quotidians de la Barcelona popular<sup>150</sup>.

#### 4.3.1. L'experiència pionera del *Circo Español*: els Belio al Paral·lel?

El Circo Español, com havia succeït anteriorment en teatres més centrals, acollí durant uns dies de 1900, concretament del 24 al 29 de juliol, algunes projeccions de cinema realitzades amb un aparell de nom impossible que variava segons els anuncis, però darrera el qual es pot intuir la presència de la família Belio. *La Publicidad*, per exemple, anunciava així la funció per a la nit del 24: “Hoy, El grillo del sacristán y El rey que rabió, al finalizar todas las secciones se presentarán cinco preciosas películas del Eperchickuoz et Beliograff Magchic, último adelanto

<sup>149</sup> *El Diluvio*, 12 d'abril de 1905 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 16.

<sup>150</sup> Miquel Badenas i Rico. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*, pàg. 227-235.

*cinematográfico*” (convertit després en *Tperchlakucoz et BelioGraff Magchic*)<sup>151</sup>. La hipòtesi de què fossin els Belio els responsables de les projeccions al teatre del Paral·lel es recolza, a més, en el fet que aquesta família estava aquell estiu a Barcelona on, entre juny i octubre, exhibia el seu *BelioGraff* al teatre Principal i on encara funcionava la barraca que havien instal·lat a la plaça de la Pau el mes de setembre de 1898; per tant, es podien fer càrrec perfectament d'unes quantes sessions al *Circo Español*, sobretot tenint en compte la importància de la seva empresa. Si aquesta hipòtesi fos certa i realment haguessin estat ells els responsables de les projeccions al teatre del Paral·lel, els Belio estarien fent exhibicions a tres indrets ben diferents de la ciutat durant l'estiu de 1900: en una barraca a la zona portuària -lloc d'un intens moviment de viatgers i mercaderies- i a dos teatres situats als carrers més transitats. Aconseguien arribar així a públics també ben diversos, perquè l'espectador que freqüentava el teatre Principal no tenia massa punts en comú amb el públic heterogeni que podia acudir a la plaça de la Pau i, encara menys, amb el més popular que omplia el local del Paral·lel.

L'espectacle que oferien també era diferent segons l'espai i el públic al qual anava destinat. Així, mentre al Principal les pel·lícules es mostraven com a espectacle únic, només amb acompanyament de piano, i a la barraca de la plaça de la Pau es combinaven amb audicions de fonògraf, al *Circo Español* el cinema era el complement per a un espectacle de sarsuela per hores, i les projeccions es realitzaven al final de cada secció. Era una opció per entretenir l'espera dels que es quedaven a veure tot el programa o, potser encara més probable, un esquer per mantenir dins el teatre a aquells que havien pensat assistir només a una secció i fer-los pagar la següent. Hem de recordar que cada secció es pagava apart. La data triada per presentar l'aparell cinematogràfic també és significativa: el 24 de juliol, revetlla de Sant Jaume, coincidint amb les darreres representacions de la companyia de sarsuela que hi actuava fins aquell moment. El cinema va desaparèixer de la cartellera el 29 i a començament del mes d'agost debutà una companyia d'òpera italiana. Per tant, com en altres casos que ja hem comentat, la contractació del cinematògraf responia probablement a la voluntat de l'empresa de donar un al·licient afegit a les últimes

---

<sup>151</sup> La *Publicidad*, 24 de juliol de 1900 (edició del matí). A *El Diluvio* del mateix dia s'anunciava amb el nom d'*Eperchlakucar BelioGraff Magchic* i, posteriorment, *E. et BelioGraff Magchic*.

funcions. L'experiència no degué resultar gaire afortunada, ja que després d'aquesta curta estada no es torna a anunciar el cinema al Circo Español, un dels pocs teatres del Paral·lel que no albergarà projeccions durant la primera dècada del segle. Només apareix de nou l'any 1910, dins d'algunes obres teatrals que incloïen imatges cinematogràfiques com a part integrant de la trama argumental o com a element de la posada en escena. Més endavant parlarem d'aquestes peces de teatre (sobretot sarsueles i operetes), que comencen a introduir el cinema precisament també a partir de 1905, però ara el que ens interessa ressaltar és que, possiblement, una de les raons per explicar el fracàs i la no continuïtat d'aquesta primera experiència cinematogràfica en aquest teatre radicaria en el fet que el públic del Circo Español, habituat durant anys a les pantomimes i els melodrames, no era tan receptiu al cinema com el de la resta de teatres del Paral·lel on la sarsuela, les *varietés* i el gènere líric en general -més vinculats al cinema en aquesta època- tenien un major protagonisme.

#### 4.3.2. *Las Delicias – Lírico – Cine Fuster*

El teatre *Las Delicias*, dedicat a la sarsuela des de la seva obertura el 4 d'agost de 1900, va començar donant funcions únicament durant l'estiu i els dies festius. Segons la denúncia presentada a l'Ajuntament el 10 de juliol de 1902 per un tal Joaquín Casanovas Amat, i inclosa a l'expedient d'obres, era un cobert d'ínfima categoria, dins el qual el públic, format bàsicament pels obrers de la barriada, "*corre el verdadero riesgo de encontrarse un día víctima del desastre que es casi seguro se producirá, con el derrumbamiento de la techumbre que cubre no sólo la sala de espectáculos si no también las galerías laterales*"<sup>152</sup>. A continuació s'enumeren algunes de les moltes deficiències que presentava el local, especialment la manca de resistència i solidesa de tota l'estructura de fusta de l'edifici, així com la visible curvatura de les armadures que sustentaven la coberta. El text de la denúncia, força extens, abunda en detalls que ens poden il·lustrar sobre la manera com estaven construïts molts dels teatres del Paral·lel: "*Se ha incurrido en las más elementales omisiones, llegándose hasta el extremo de que en muchos puntos de unión de las piezas maestras del maderamen, en vez de emplearse los atornillados resistentes y*

<sup>152</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 7467 (1899).

*poderosos que se requieren en las cubiertas de mucho vuelo, y en los montantes sobre que descansan, se han utilizado sencillos trozos de madera, adheridos y unidos por clavos, sin empotramientos ni machihembrados, para el más resistente ensamblamiento de aquellas piezas*". Finalment, el denunciant reclamava la suspensió de tots els espectacles fins que no es fessin les obres necessàries per a garantir la seguretat del públic, "*por los intereses morales y materiales del vecindario*".

El 20 de juny de 1903, Lorenzo Castellví -arrendatari del teatre- sol·licitava el permís de l'Ajuntament per obrir un saló de cinematògraf a l'establiment. Evidentment, com que l'edifici s'havia aixecat sense llicència i encara no estava legalitzat, no era possible donar l'autorització per realitzar cap obra, però -tenint en compte la manera d'actuar dels empresaris del Paral·lel- el més probable és que el cinematògraf funcionés, encara que la premsa no reflectia l'existència de projeccions.

Les denúncies contra el teatre *Las Delicias* continuaven. El 30 de setembre de 1903 alguns propietaris de solars i edificis propers, com Ramón Trabal i Jaime Pólit -propietaris de la fàbrica de raspalls dins la qual estava instal·lat el cinema *La Maravilla*-, presentaren una instància a l'Ajuntament demanant l'enderroc de la part del cobert que ocupava la via pública, ja que se sentien perjudicats perquè ells havien construït ajustant-se al que dictava la normativa i respectant els cinc metres de porxos. El portaveu dels veïns, signant de moltes altres denúncies posteriors, era Francisco de Paula del Villar Carmona, arquitecte i propietari de les dues finques contigües a *Las Delicias*, on havia iniciat la construcció de dos edificis d'habitatges amb uns locals en planta baixa que no aconseguia llogar degut a la proximitat del teatre, "*en cuyo interior se desarrollan espectáculos de varios géneros no teniendo en general el sello de arte instructivo propio de los espectáculos públicos*" però sobretot, a l'estat de ruïna que presentava, doncs estava "*construído por medio de tablonas, algunos de ellos ya en descomposición, y cubierto con material embreado, es un peligro inminente para el caso de incendio para mi propiedad*"<sup>153</sup>. No seria estrany que entre aquests *espectáculos de varios géneros* s'inclogués un cinematògraf.

---

<sup>153</sup> Instància presentada per Francisco del Villar Carmona el 18 de març de 1904. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 7467 (1899).

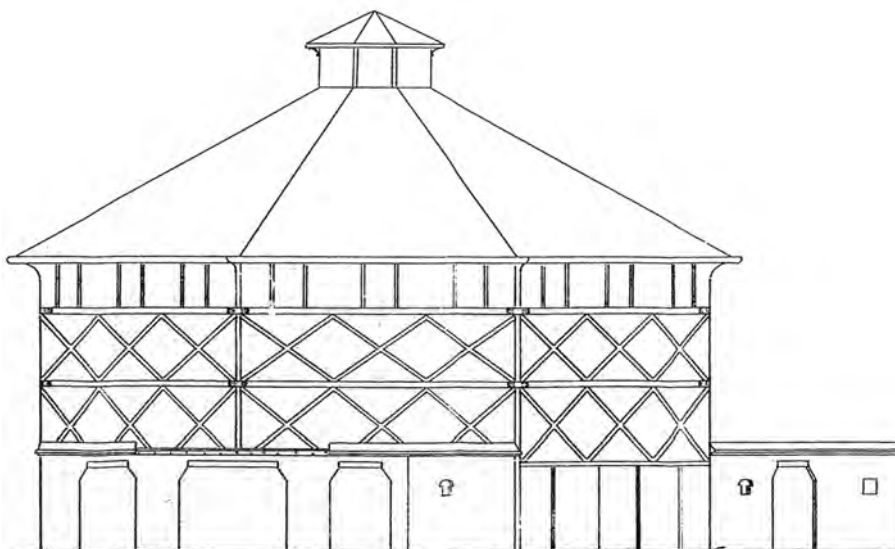
En l'expedient corresponent a la construcció de les dues cases propietat de Francisco del Villar, aquest torna a fer referència als perjudicis que li ocasionava el pèssim estat de conservació del “*barracón denominado quizá irónicamente «de las Delicias»*”, ja que el pòrtic que ell va construir acomplint amb les ordenances municipals i que quedava interromput per l'edifici denunciat, “*sirve hoy para dormitorio de «golfos», «pilletes» y demás gentes vagamundas que pueblan a esta Ciudad y ello produce tan malísimo efecto que nadie se atreve a alquilar mi finca*”<sup>154</sup>. Finalment, Villar demanà autorització per tancar també les seves propietats a la línia exterior de pòrtics mentre es mantingués aquesta situació, per tal d'evitar “*las verguenzas [sic] y escándalos que allí suceden*”. El que pretenia era fer el mateix que la majoria havia realitzat de manera il·legal, però presentant-lo com un acte de justícia. Com en tantes altres ocasions, darrera els prejudicis de tipus moral que adduïen els denunciants s'amagaven simplement qüestions econòmiques, que també podien ser en aquest cas ideològiques, si tenim en compte l'adscripció de certs membres de la família Villar al *Comité de Defensa Social*, agrupació política conservadora, de tendència reaccionària i clerical. Francisco del Villar Carmona (propietari d'altres terrenys al Paral·lel com, per exemple, el solar contigu a la fàbrica Pòlit i Trabal on hi havia el cinema *La Maravilla*) era fill del reconegut arquitecte Francisco de Paula del Villar Lozano, mort l'any 1901, el qual havia estat catedràtic a l'Escola de Mestres d'obres de Barcelona durant 47 anys i director de l'Escola d'Arquitectura, ocupació que compaginà amb diversos càrrecs oficials, entre els quals destacaven el d'arquitecte provincial i el d'arquitecte diocesà, a més de ser l'iniciador de la restauració del monestir de Montserrat<sup>155</sup>. Villar Carmona, successor del seu pare com a arquitecte de la diòcesi de Barcelona l'any 1892, formarà part de la candidatura del *Comité de Defensa Social* a les eleccions municipals de maig de 1909.

---

<sup>154</sup> Instància del 30 de desembre de 1903. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 8422 (1902).

<sup>155</sup> *Diario de Barcelona*, 20 de maig de 1901 (edició del matí), pàg. 6294-6295.

Tanta insistència potser va servir perquè el teatre fos parcialment enderrocat el març de 1904, però no va evitar que es tornés a edificar de seguida. En aquests casos, la nova paret de façana de l'edifici es construïa en la línia interior de pòrtics, tal com exigien les ordenances, però es deixava en peu la paret de tanca, amb la qual cosa els cinc metres de via pública quedaven obstruïts igual que abans. Així, el 30 de març de 1904, Lorenzo Castellví sol·licitava permís per construir en aquest mateix solar un “cobertizo provisional destinado a picadero”<sup>156</sup>, el qual va funcionar durant l'estiu com a circ eqüestre, amb una “compañía internacional compuesta de 50 artistas y 20 caballos de varias razas” i, seguint la fórmula taurina, “18 números por función, 18”<sup>157</sup>, fins que a mitjans d'agost debutà una companyia de sarsuela a 10 cèntims l'entrada general. Des de llavors es va dedicar bàsicament al *género chico*, complementat amb algunes temporades de *varietés*.



Imatge núm. 37. Façana del nou teatre *Las Delicias*, segons el projecte redactat pel mestre d'obres Ramon Ribera l'any 1904. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 9724 (1904).

Malgrat que és molt possible que existís, com a mínim, des de 1903, la primera referència hemerogràfica al cinema dins la programació del teatre *Las Delicias* és de l'any 1906. Pel 23 de juny, revetlla de Sant Joan, s'anunciava un espectacle de varietats, amb una companyia d'autòmats, sessions de cinematògraf parlat i altres atraccions, que presumiblement no es va mantenir durant gaire temps

<sup>156</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 9724 (1904).

<sup>157</sup> *El Diluvio*, 7 de juny de 1904 (edició del matí).

perquè a finals de juliol el teatre es trobava de nou disponible per ser llogat. La seva reobertura tingué lloc el 22 de setembre d'aquest mateix any, coincidint amb les festes de la Mercè, de la mà d'un nou empresari, Francisco Gómez, i amb el nom de *Teatro Lírico*. Per a la inauguració es va contractar una companyia de prestigi, amb artistes reconeguts i sarsueles d'èxit:

*“TEATRO LÍRICO (antes Delicias) Reapertura.- Temporada de invierno.- Inauguración hoy, sábado, día 22 del corriente.- Gran compañía cómico-lírica en la que figuran los notables artistas GABINA DE LA MUELA y PACO GÓMEZ ROSELL, formando parte de la misma notables artistas y el aplaudido maestro director don SALVADOR DOMINGO.- Noche, á las 9: Función entera.- 1ª El túnel.- 2ª Bohemios.- 3ª La casita blanca.- 4ª El húsar de la guardia. En todas las obras tomará parte Gabina de la Muela”*<sup>158</sup>.

Pel febrer de 1907 es trobava altra vegada a disposició de les empreses, fins a mitjans maig, quan es tornava a anunciar a la cartellera amb un espectacle compost de sarsuela, *varietés* i cinema, el qual s'oferia només els caps de setmana i els dies festius, per 15 cèntims l'entrada de platea i 10 la general. A partir d'aquest moment la presència del cinema fou constant. Més endavant, el setembre de 1907, ja amb l'afegit de *Cinematógrafo Delicias*, inaugurà les funcions diàries amb sarsuela i cinematògraf, alternant alguna temporada de varietats quan el governador civil decretava, després d'una inspecció, que el local no era apte per fer representacions teatrals. És el que va passar, per exemple, el mes d'octubre de 1907, quan es va ordenar el seu tancament per no reunir cap de les condicions necessàries per a realitzar espectacles públics<sup>159</sup>. Quan es torna a anunciar a començament de 1908, només amb cinema i atraccions, la publicitat insistia especialment en la seguretat del local:

*“TEATRO LÍRICO (CINE-DELICIAS).- El teatro que reúne mayor seguridad para el público.- Espectáculo de CINE-ATRACCIÓN.- Hoy, sábado 3 grandes debuts, 3.- Exitazo del Caballero Felip. Succés de los célebres clowns DAVISO et ARDUINO”*<sup>160</sup>.

<sup>158</sup> *El Diluvio*, 22 de setembre de 1906 (edició del matí).

<sup>159</sup> *El Diluvio*, 9 d'octubre de 1907 (edició del matí), “Del Gobierno civil”, pàg. 8. També el 12 d'octubre de 1907 (edició de la tarda), “Crónica diaria”, pàg. 3.

<sup>160</sup> *El Diluvio*, 11 de gener de 1908 (edició del matí).



No obstant això, l'aspiració de l'empresa era poder oferir representacions de sarsuela, que devia ser el plat fort del programa i l'espectacle que atreia més públic. Ho demostra el fet que, finalment, després de realitzar algunes obres, fou concedit el permís d'obertura i es van reprendre les representacions de sarsuela, relegant altra vegada el cinema al seu paper secundari. També els actors del gènere feien pressió perquè s'arribés ràpidament a una solució, i per aquesta raó van visitar fins i tot al governador civil:

*“El senador don Manuel Farguell acompañando á una comisión de artistas cómico-líricas, desfiló por el despacho del gobernador, interesándose porque se permita el funcionamiento del antiguo local Las Delicias, situado en el Paralelo, á fin de que en él se puedan dar representaciones teatrales, pues, como se recordará, hace tiempo que el señor Ossorio decretó la clausura del citado teatro, por entender que no reunía las condiciones de seguridad necesarias para el público. A pesar de esto, en el local funciona un cinematógrafo y una compañía de atracciones que se intenta sustituir por cómico-lírica”<sup>161</sup>.*

El preu de les localitats oscil·lava aquest any 1908 entre els 25 cèntims que costava la butaca amb entrada i els 10 de l'entrada general. L'empresa utilitzava l'economia dels preus com a reclam, presentant el seu local com a *“Teatro Económico. Teatro Popular. Teatro Obrero. El único Teatro que por su espectáculo y economía pueden concurrir todas las clases sociales”<sup>162</sup>.*

**Teatro Económico**  
Teatro Popular  
Teatro Obrero

**Teatro Lírico**  
(DELICIAS)  
Marqués Duero, Borrell y Aldana.

El único Teatro que por su espectáculo y economía pueden concurrir todas las clases sociales

Hoy, lunes, tarde, á las 5, secciones de Zarzuela y Cinematógrafo. — Huso Cañizares. — El ratón Carceleras. — La feliz pareja. — La guardia amarilla. — Noche, á las 9. La feliz pareja. — La guardia amarilla. — El húsar de la guardia. — Variado programa de Cinematógrafo. — Lo increíble. — Economía verdad. — Todos los días laborables, secciones continuas tarde y noche. — En la popular calle del PARALELO está situado el **TEATRO LÍRICO**, donde se efectúa la **REVOLUCION TEATRAL ECONOMICA**. — Entrada general: 10 céntims. — Butaca con entrada, 1 real

Imatge núm. 38. Anunci publicat a *El Diluvio* el 20 d'abril de 1908 (edició del matí)

El cinema s'oferia als intermedis, com era habitual durant les representacions de sarsuela, i es projectaven pel·lícules subministrades per la casa Diorama, sense especificar gairebé mai els títols: *“Todos los días nuevas películas en el*

<sup>161</sup> *El Diluvio*, 6 de febrer de 1908 (edició de la tarda), “Del Gobierno civil”, pàg. 2. Manuel Farguell i de Magarola, polític vinculat al partit conservador que, arran de la Solidaritat Catalana, s'adherí al catalanisme. Fou senador per Girona entre 1907 i 1908 i diputat provincial per Barcelona.

<sup>162</sup> Per exemple: *El Diluvio*, 19 d'abril de 1908 (edició del matí).

*cinematógrafo, por la acreditada casa EL DIORAMA*<sup>163</sup>. L'empresa Diorama, distribuïdora vinculada al cinema del mateix nom situat a la plaça del Bonsuccés, es dedicava també a la instal·lació d'aparells cinematogràfics i s'havia convertit l'any 1906 en productora, amb el nom de Films Barcelona<sup>164</sup>.

A partir de novembre de 1908 tornà a reobrir com a *Teatro Lírico-Cine Fuster*, formant part del seu repertori “*lo más selecto del género chico y las mejores películas de la Casa Fuster*”<sup>165</sup>. Les funcions de nit es composaven, segons una crònica d'Urrecha, de tres obres i sis pel·lícules<sup>166</sup>, les quals, pel que es dedueix dels anuncis publicats als diaris, s'intercalaven en els temps morts que es produïen durant la representació de les diferents sarsueles.

El propietari del teatre *Lírico*, almenys des d'aquesta data, era Juan Fuster, empresari igualment del cinematògraf *La Maravilla*, instal·lat al número 138 de la mateixa avinguda. Entre agost i setembre de 1910 aquest darrer local oferia el que les ressenyes publicitàries denominaven “*proyecciones fijas de celebridades artísticas*”<sup>167</sup> i que consistien en projectar, intercalades amb les pel·lícules, targetes postals que els mateixos artistes interessats dipositaven en la taquilla dels dos teatres. A la cartellera d'espectacles que publicaven els diaris s'inclouïa el següent avís:

“*GRAN CINE LA MARAVILLA (...) AVISO: Todos los artistas que se sirvan entregar una postal de su personalidad en la taquilla del Teatro Lírico ó en este mismo local, serán proyectados en el cinematógrafo gratuitamente*”<sup>168</sup>.

Evidentment, es devia tractar d'actors, cantants o artistes de *varietés* que trobaven així una manera de promoure's davant el seu públic potencial i de buscar una possible contractació en un dels teatres o cinematògrafs del Paral·lel de cara a la temporada de tardor. Hem de tenir molt present que en aquella època a la majoria de

<sup>163</sup> *El Diluvio*, 30 d'abril de 1908 (edició del matí).

<sup>164</sup> Palmira González López. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, pàg. 66-72.

<sup>165</sup> *El Diluvio*, 14 de juliol de 1909 (edició del matí).

<sup>166</sup> Federico Urrecha, “Cròniques menudas”, *El Diluvio*, 26 d'agost de 1909 (edició del matí), pàg. 12-14.

<sup>167</sup> Vegeu, per exemple, *El Diluvio*, 19 d'agost de 1910 (edició del matí).

<sup>168</sup> *El Diluvio*, 23 d'agost de 1910 (edició del matí).

les sales de cinema actuava també una companyia teatral i que les fronteres entre els dos espectacles pràcticament no existien, de la mateixa manera que tampoc existien a les revistes d'espectacles com, per exemple, *Vida Artística*, que en la seva tercera època, iniciada en 1908, tenia el subtítol de “*Revista Semanal ilustrada de Teatros, Circos, Varietés y Cinematógrafos de España y del Extranjero*”. Per tant, no ens deu sobtar trobar a la premsa ofertes de feina com la següent:

“*Actor cómico ó característico con buena voz, se necesita para un acreditado cinematógrafo; trabajo todo el año; sueldo 4 pesetas diarias. Cortes, 538, 3º izquierda. De 1 á 5*”<sup>169</sup>.

Juan Fuster era, juntament amb els germans Soriano, un dels empresaris més destacats del Paral·lel i, com succeïa amb aquests, el cinema estava present a totes les seves empreses, ja que també es dedicava a la venda i lloguer de pel·lícules i aparells de projecció. Fructuós Gelabert els situa a tots, juntament amb Farrús, entre els firaires que, en un moment determinat, van veure grans possibilitats de negoci en l'espectacle cinematogràfic i el van difondre pel Paral·lel: “*Otro de los feriantes se instaló, también definitivamente, frente a la calle de Cabañas, que da a la Avenida del Marqués del Duero, poniendo en su fachada el título de Cine Maravilla, que existió hasta hace pocos años. Era propiedad de don Juan Fuster, gran entusiasta y fomentador del nuevo arte*”<sup>170</sup>.



Imatge núm. 39. Anunci de la casa Juan Fuster a la revista comercial *Progreso*, any IV, núm. 32 (gener de 1909)

<sup>169</sup> *El Diluvio*, 24 d'abril de 1907 (edició del matí), pàg. 15.

<sup>170</sup> Fructuoso Gelabert, “Aportación a la historia de la cinematografía española”, *Primer Plano*, núm. 3 (3 de novembre de 1940).

Un altre punt en comú amb els Soriano podria ser de tipus ideològic i refermaria el tòpic de la vinculació del Paral·lel amb el lerrouxisme, tantes vegades expressat pels catalanistes. Ja hem vist que així com les atraccions que es programaven a les funcions de la *Casa del Pueblo* eren cedides pel *Pabellón Soriano*, les pel·lícules les subministrava “*la acreditada casa Juan Fuster*” a partir de novembre de 1908, coincidint amb la data en què al nom del teatre *Lírico* s’afegí el de *Cine Fuster*. També el fet que amb anterioritat, al seu altre local, *La Maravilla*, es representessin escenes al·lusives a les *meriendas* republicanes i a la presa de possessió dels terrenys de la *Casa del Pueblo* l’any 1903 és indicatiu, si no de l’adscripció política del propi Fuster, sí de què bona part del públic que acudia als seus establiments (i al Paral·lel en general) simpatitzava amb les idees lerrouxistes o, si més no, pertanyia als sectors socials atrets per aquest moviment polític.

Una altra de les escasses referències sobre la programació cinematogràfica al Paral·lel permet confrontar les diferents estratègies publicitàries utilitzades pels exhibidors per atraure un tipus de públic determinat. El 17 de juny de 1908 el teatre *Lírico* anunciava la projecció de la pel·lícula *Operaciones á personas vivas por el doctor Doyen*, que s’havia exhibit amb gran èxit al teatre Principal un any abans, el juliol de 1907, amb el títol de *Conferencias cinematográficas del célebre doctor Doyen. Extirpación de tumores encapsulados; operaciones practicadas por dicho doctor en cuerpos vivos*. En aquella ocasió la publicitat ressaltava que, donat el caràcter científic de l’esmentada pel·lícula, només es projectaria en una sessió extraordinària tots els dies, a les 11 de la nit, “*teniendo únicamente entrada en dicha sesión los médicos y personas aficionadas á dicha clase de estudios*”<sup>171</sup>. El caràcter elitista que els exhibidors pretenien donar a les sessions -i que ja es feia evident en el títol- es completava amb invitacions a les principals entitats mèdiques de Barcelona. Degueren acudir tots els estudiants de medicina de la ciutat, ja que l’empresa decidí projectar-la cada dia, això sí, només en les tres sessions de la nit. En canvi, al teatre *Lírico* s’anunciava simplement com una pel·lícula “*sensacional y emocionante*”, amb un títol molt més directe (no oblidem que els títols molt sovint canviaven d’una sala a una altra, a gust de l’exhibidor), i es passava després de la secció de sarsuela de les 6

---

<sup>171</sup> *El Diluvio*, 29 de juny de 1907 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 15.

de la tarda. Potser pel públic popular del modest local del Paral·lel, acostumat als violents melodrames del *Circo Español* i a no reprimir tant els seus instints, es tractava únicament d'un espectacle més i no necessitava cap excusa per a saciar la seva curiositat.

L'èxit de les pel·lícules sobre operacions al Principal va generar molts comentaris a la premsa, escandalitzada per l'interès morbós del públic barceloní, sobretot dels espectadors distingits que, suposadament, eren els que freqüentaven el teatre de la Rambla. Santiago Rusiñol, a la seva glosa a *La Esquella de la Torratxa* es lamentava del gust dels barcelonins pel realisme i la seva escassa inclinació a l'art i al lirisme, i constatava que “*mentres sortien reis am mantell, fades, malignes esperits de bé, pastors entraçonats, soldats dels que no fan mal a ningú i pagesetes infantívoles, la gent no portava pressa a anar-hi; però així que han començat a treure ronyons i freixures i pedrers i a obrir ventres i remenar tripes, hi ha hagut empentes pera veure-ho!*”<sup>172</sup>.

En canvi, la seva projecció al teatre del Paral·lel sembla que no va sorprendre ningú ni va provocar cap escàndol. El que realment molestava -apart de la manca de cultura artística de la classe que en teoria havia de ser el principal client d'artistes com Rusiñol- era que l'espectacle de sang i fetge arribés a un dels temples del teatre català, on es representaven, entre l'ensopiment general, les visions musicals dels Espectacles i Audicions Graner. En definitiva, que la “cultura de l'espectacle”, pròpia de les masses urbanes modernes, que es començava a intuir als remots territoris del Paral·lel intoxicqués el món irreal de contes de fades, princeses, dragons i passats gloriosos que donava forma a l'ideari del catalanisme cultural i polític de principis de segle. Però la batalla semblava perduda i el 7 de gener de 1909 s'estrenà la segona sèrie de les operacions del Dr. Doyen als millors cinematògrafs de la ciutat, sense ocasionar aquest cop tant d'enrenou.

Juan Fuster es va associar l'any 1910 amb Segundo de Chomón en la segona estada d'aquest a Barcelona, a la tornada de París, on des de 1906 havia estat

---

<sup>172</sup> Xarau (Santiago Rusiñol), “Glosari”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1492 (2 d'agost de 1907), pàg. 502-504.

treballant per a la Pathé. La societat *Chomón y Fuster* va produir entre febrer de 1910 i novembre de 1911 trenta-set pel·lícules de temàtica variada (fantàstiques, còmiques, dramàtiques i sarsueles), a un ritme de quatre cada mes, una xifra desconeguda fins aleshores en el cinema espanyol. Aquest volum de producció i la infraestructura de la qual disposaven (van construir uns estudis de rodatge a la Gran Via de les Corts Catalanes, prop de *Las Arenas*) la van convertir, segons alguns autors, en l'empresa més important del període mut a Barcelona, encara que va ser un fracàs a nivell comercial<sup>173</sup>. Les pel·lícules les van realitzar primer pel seu propi compte i, posteriorment, sota contracte de la Pathé, que les explotava en exclusiva, fins que Chomón va marxar altra vegada de Barcelona l'any 1912, en aquesta ocasió contractat per la casa Itala de Torí. El trencament de la societat s'ha atribuït tradicionalment a Fuster, el soci capitalista, l'empresari només interessat pels diners que no va tenir paciència ni va saber valorar el talent artístic de Chomón i va preferir abandonar el negoci de la producció per a concentrar-se en la distribució i l'exhibició, activitats molt més lucratives i menys arriscades<sup>174</sup>. Tharrats també ens proporciona un retrat de Fuster com un home ben posicionat en el món de l'espectacle, un empresari amb una llarga trajectòria iniciada, efectivament, en l'ambient de fira dels primers anys del cinema:

*“(...) Y este socio será el valenciano de Játiva trasplantado a Barcelona, dispuesto a hacer fortuna, Joan Fuster Garí, hombre que se había hecho a sí mismo pues empezó en el mundo del espectáculo a finales del siglo pasado, donde ante los barracones del naciente cinematógrafo, subido a unos largos zancos hacía piruetas como reclamo (...)”*<sup>175</sup>.

Acabada la seva relació amb Chomón, Juan Fuster va continuar amb el seu negoci de venda i lloguer de pel·lícules i amb l'adquisició de noves sales. Durant els anys vint va arribar a tenir vint-i-dos locals entre Catalunya i València, i al final de la dècada havia ampliat ja el seu àmbit d'actuació, arribant fins a Madrid<sup>176</sup>. El que havia començat, potser, en una barraca de fira s'havia convertit en una empresa

<sup>173</sup> Joan M. Minguet Batllori. *Segundo de Chomón. El cinema de la fascinació*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institut de les Indústries Culturals, 2009, pàg. 119-120.

<sup>174</sup> Juan Gabriel Tharrats. *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza: Universidad. Prensas Universitarias, 1988, pàg. 132 i 168.

<sup>175</sup> Juan Gabriel Tharrats. *Los 500 films de Segundo de Chomón*, pàg. 133.

<sup>176</sup> Juan Gabriel Tharrats. *Los 500 films de Segundo de Chomón*, pàg. 168.

potent amb sucursals en algunes de les principals ciutats espanyoles. El Paral·lel de començaments de segle XX era un territori ideal per a emprenedors com Fuster, Farrús, els Soriano i tants altres que es van adonar en el moment adequat del potencial que oferia aquest carrer per a tota mena de diversions i de les possibilitats de negoci que s'obrien amb un espectacle com el cinema, accessible per a tothom i, sobretot, a l'abast de les noves masses urbanes que s'estaven fent seu aquest indret de la ciutat.

### 4.3.3. *Olympia*

La primera notícia sobre cinema al teatre *Olympia* coincideix amb la inauguració del saló de descans el 21 d'octubre de 1905, després de la darrera ampliació de l'edifici, amb la qual es va ocupar part del solar on havien estat abans els cinemes *Gran Éxito* i *Farrusini*: “*Mañana, apertura del local é inauguración del salón de descanso.- Compañía Carbonell-Rodríguez, atracciones y cinematógrafo.- Secciones tarde y noche.- Entrada, 10 céntimos*”<sup>177</sup>. Això no descarta que poguessin existir projeccions cinematogràfiques amb anterioritat. Cal recordar que en la construcció d'aquest teatre -inaugurat el mes de setembre de 1901- va participar l'Ernest Baró, personatge que va tenir molt a veure amb bona part dels locals que es van obrir al Paral·lel i que, com hem vist, l'any 1900 era propietari d'un cobert destinat a cinematògraf davant del *Circo Español*. A l'*Olympia* es feia pantomima, atraccions i cinema per 10 cèntims la secció, almenys fins la tarda del diumenge 29 d'abril de 1906, quan es va incendiar una pel·lícula, causant un mort i més de vint ferits. El foc era de poca importància però el pànic es va apoderar del públic, que buscant desesperadament les portes de sortida, va ocasionar caigudes i atropellaments. Segons la crònica publicada a *El Diluvio* el dia següent, “*como ocurre en los días festivos con los teatros del Paralelo, el Olympia estaba atestadisimo, en tales términos, que corredores y pasillos rebosaban de gente, modesta y obrera en su mayoría, abundando de un modo especial las mujeres y los niños. Ello fue que en tales circunstancias, cuando más divertida estaba aquella buena gente, ajena a la desgracia que se venía encima, incendióse en la pieza donde funcionaba el cinematógrafo una película del mismo, ya porque saltaran chispas de un cable*

<sup>177</sup> *El Diluvio*, 20 d'octubre de 1905 (edició del matí).

*eléctrico, según unos, ya por impericia del que hacía funcionar el aparato cinematográfico*<sup>178</sup>. La víctima mortal va caure des d'una escala i va ser trepitjada per la multitud. La concentració de gent que havia acudit en gran nombre a contemplar l'incident des de l'exterior va fer encara més difícil la sortida.

L'incendi, un dels pocs que van tenir lloc al Paral·lel, va donar peu a moltes crítiques contra l'avarícia de propietaris i empresaris, que construïen els seus edificis sense complir cap norma de seguretat, i contra les autoritats que ho permetien. Les particulars circumstàncies que es donaren, i que van contribuir a agreujar un incident insignificant (el foc només va cremar la pel·lícula, que fou apagada ràpidament) van ser aprofitades també -com sempre que es produïa un accident d'aquest tipus en un cinematògraf en qualsevol lloc del món- per desqualificar el cinema com a espectacle de masses o per demanar, com feia Josep Roca y Roca des de les pàgines de *La Esquella de la Torratxa*, la intervenció de les institucions per portar al Paral·lel un tipus d'espectacle més educatiu: *“El Paralelo es el punt de atracció de aqueixa bona gent feynera, que 's daleix pera gosar y distreure's, sisquera un día á la senmana... el lluminós diumenje. Ella paga y sosté aquells espectacles, ab que'ls empresaris cobdiciosos afalagan els seus gustos y'ls seus instints. Si no 'ls hi donan millors y més escullits, culpa es de qui no cuyda de l'educació y cultura de un poble com el nostre que sempre ha preferit el teatre á la taberna. Allá deuría establir l'Ajuntament un teatro popular ab miras educativas*<sup>179</sup>.

De fet, a Barcelona van ser molt pocs els cinematògrafs incendiats i en pràcticament cap hi hagueren víctimes mortals. Potser el més important fou el que va destruir totalment el teatre Principal de Gràcia, el 23 d'agost de 1908, com a conseqüència d'haver-se inflammat l'aparell de projeccions que hi funcionava durant l'estiu. Per al cronista de *La Esquella de la Torratxa* era una mena de càstig perquè *“el teatro estava degradat, com l'altre Principal, rebaixat á Cinematógrafo; y la beta del cinematógrafo li va calar foch*<sup>180</sup>. Després de la famosa catàstrofe del *Bazar de*

<sup>178</sup> *El Diluvio*, 30 d'abril de 1906 (edició de la tarda), “Alarma en un teatro”, pàg. 6-8.

<sup>179</sup> P. del O. (Josep Roca y Roca), “Crónica”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1426 (4 de maig de 1906), pàg. 294-296.

<sup>180</sup> Tulp (Josep Miró), “Crónica”, *La Esquella de la Torratxa*, núm. 1548 (28 d'agost de 1908), pàg. 562-563.



*la Charité*, succeïda a París el maig de 1897, i on van morir alguns membres destacats de l'aristocràcia francesa, aquest espectacle es va associar durant molt de temps al perill d'incendi, essent aquest un dels principals arguments utilitzats pels seus detractors.

El 29 de setembre de 1906, cinc mesos després de l'incident, l'*Olympia* programava de nou pantomima i atraccions, però no torna a aparèixer cap més referència al cinema. A finals del mes de juny de 1907 es tancà definitivament per ordre del Govern Civil en no haver realitzat els seus propietaris les obres requerides per poder continuar oferint espectacles públics<sup>181</sup>. Fou enderrocat entre febrer i març de 1908 i absorbit en part pel cafè del *Circo Español*, mentre el seu saló de descans es convertí en el cafè cantant *Café Sevilla*, almenys des de novembre de 1907.

#### 4.3.3.1. L'incendi del teatre *Olympia* i l'actuació governativa

Després de l'incendi del 29 d'abril de 1906, el propietari de l'*Olympia*, Francisco Vilanova Torrecasana, va declarar davant el jutge que havia llogat el local a José Cabot Cost, a canvi d'un 8% dels beneficis que produïssin les funcions. Sempre segons les declaracions de Vilanova i Cabot, l'aparell cinematogràfic el solia fer anar “*un tal Fausto*”, que el dia del succés estava fora de Barcelona. Finalment es va fer càrrec de les projeccions un individu que, casualment, es va presentar al local aquella mateixa tarda, al qual Cabot “*no conocía y que dijo ser maquinista*”<sup>182</sup>. El foc es va produir tot just començada la sessió. Curiosament, aquest suposat operador, al qual s'acusava de l'origen de l'incendi, va desaparèixer del lloc dels fets i no se'n va tornar a saber res més.

Com a conseqüència del sinistre es va engegar una investigació per esbrinar en quines condicions s'havia concedit el permís de construcció de l'edifici,

<sup>181</sup> *El Diluvio*, 20 de juny de 1907 (edició del matí), “Del Gobierno civil. Cierre del Olympia”, pàg. 9.

<sup>182</sup> Les declaracions es troben resumides a *El Diluvio*, 1 de maig de 1906 (edició del matí), “El suceso del Paralelo”, pàg. 9-10. Es diu que el propietari del teatre era Antonio Ventura Torrecasana, cosa que no es correspon amb el nom que figura a l'expedient d'obres, on es fa referència a un sumari que el Jutjat del districte de les Drassanes estava instruint sobre “*delito realizado por imprudencia temeraria contra Francisco Vilanova Torrecasana y José Cabot Cost*”. Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 8139 (1901).

*descobrint-se* que l'Ajuntament mai no l'havia emès “*por no reunir las condiciones establecidas en las disposiciones vigentes*”<sup>183</sup>. Federico Urrecha, l'influent crític teatral d'*El Diluvio*, va aprofitar l'incident per justificar la campanya que des de feia anys havia emprès denunciant l'incompliment sistemàtic del Reglament d'Espectacles per part de les empreses teatrals barcelonines: “*una catástrofe por mí prevista y anunciada hace mucho tiempo, un día y otro, en cuatro años de incesante campaña, ha venido á darme lúgubrementemente la razón*”. Bona part de la responsabilitat requeia, segons Urrecha, en la *Junta de Teatros* que devia assessorar al governador civil:

*“De esta Junta forma parte el arquitecto provincial (...) ¿Sabía, y sabe, cómo estaba el Olympia y cómo están los demás para advertírsele al gobernador? Pues yo, que no soy arquitecto, lo sé; yo sé, porque me he tomado el trabajo de verlo, probarlo y medirlo, que en ningún teatro de Barcelona tienen los pasillos entre localidades la anchura reglamentaria, que en ninguno se prueba jamás el telón metálico -que no tenían hasta que yo lo hice público- y que en todos se agolpa el público de entrada general en los pasos y hasta en el pasillo circular de butacas, hecho que no sucede más que en Barcelona. De esta Junta de teatros forma también parte un crítico que ignoro quién sea. ¿Qué ha hecho como voto independiente para que el gobernador supiera á qué atenerse? Y, como ya he dicho otras veces, si ese crítico (...) fuese yo, ¿estarían abiertos muchos de los locales del Paralelo y de lo que no es el Paralelo, al menos en la actual forma? Seguramente, no”*<sup>184</sup>.

Les crítiques rebudes amb motiu de l'incendi de l'*Olympia* van desvetllar l'afany legalista de les autoritats. Aquell mateix mes de maig el governador civil va inspeccionar els teatres de Barcelona en companyia d'alguns crítics teatrals entre els quals, lògicament, es trobava Federico Urrecha, i va decretar que es fessin algunes obres, per exemple, al teatre *Nuevo*<sup>185</sup>. Les visites es van estendre també als nombrosos cinematògrafs que hi havia a Barcelona.

<sup>183</sup> Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona, expedient núm. 4967 (1892).

<sup>184</sup> Federico Urrecha, “Crónicas menudas”, *El Diluvio*, 2 de maig de 1906 (edició de la tarda), pàg. 8-9.

<sup>185</sup> Federico Urrecha, “Crónicas menudas”, *El Diluvio*, 9 de maig de 1906 (edició del matí), pàg. 16-17. Entre d'altres, construir dues escales més per desallotjar el públic d'entrada general i treure dues files de butaques circulars que destorbaven el pas. També es va imposar la prohibició de fumar i de portar barret a les dones, dues reclamacions, sobretot aquesta darrera, que apareixien amb molta freqüència en les cròniques de tots els crítics teatrals.

Els teatres del Paral·lel van ser l'objectiu principal, encara que no l'únic. El mes de novembre de 1906, el governador civil va comunicar als propietaris dels teatres *Apolo*, *Nuevo* i *Cómico* la necessitat de realitzar algunes reformes per tal de complir amb el reglament sobre seguretat i confort: bàsicament, col·locar portes de sortida, ben senyalitzades i que obrissin cap a l'exterior, eixamplar els passadissos centrals i laterals de la platea, separar les files de butaques, incomunicar totalment els llocs destinats a lavabos i a sala d'espectacles, i instal·lar ventiladors<sup>186</sup>. Finalment, el mes de juliol de 1907, Urrecha fou anomenat vocal de la *Junta de Teatros* pel nou governador civil, Ángel Ossorio y Gallardo, càrrec que va exercir fins a finals d'abril de 1908, quan va marxar cap a València.

Arribats a aquest punt potser caldria fer un incís i explicar, encara que sigui breument, qui era Federico Urrecha. Apart d'exercir de crític teatral a un dels diaris més llegits de Barcelona, era funcionari de la *Dirección General de Aduanas*, activitat que el va portar a aquesta ciutat l'any 1901 i que fou la causa del seu posterior trasllat a València durant un any. Quan va arribar a la capital catalana tenia una àmplia trajectòria com a novel·lista i autor teatral, però sobretot com a periodista satíric a diversos diaris madrilenys i a revistes com *Los Madriles* o *Madrid Cómico*. El seu estil humorístic provenia precisament de la formació dins un ambient teatral i periodístic molt influït per la sarsuela, gènere al qual dedicava bona part de les seves cròniques, sobretot perquè era el que predominava als escenaris, també a Barcelona. El fet de procedir del teatre madrileny i de ser funcionari de l'Estat, unit a la circumstància de pertànyer durant molts anys a la redacció d'un diari republicà com *El Diluvio*, el va convertir en un enemic declarat de les publicacions catalanistes, especialment del *¡Cu-Cut!*. Des de les planes d'aquest setmanari es dedicaven a Urrecha qualificatius com "mísero aduanero" o "pobre Clarín de las tabernas de tercer orden", incloent-lo entre els "forasters expatriats per gana" que arribaven a Catalunya de més enllà de l'Ebre<sup>187</sup>. Urrecha representava un tipus de teatre que els sectors catalanistes consideraven una imposició cultural madrilenya, i la influència que aquest crític va arribar a tenir, en molt poc temps, entre els empresaris i el públic

---

<sup>186</sup> *El Diluvio*, 1 de novembre de 1906 (edició del matí), "Del Gobierno civil. Cosas de teatros", pàg. 9.

<sup>187</sup> Per exemple, *¡Cu-Cut!*, núm. 82 (23 de juliol de 1903), "Mossegades", pàg. 472.

de Barcelona, era una mostra evident del triomf d'aquest model cultural representatiu d'unes classes mitjanes urbanes que ho estaven envaint tot, gaudint del que fins llavors era patrimoni exclusiu de les classes altes: la disponibilitat de temps d'oci.

Ángel Ossorio, designat governador civil de la província de Barcelona a començament de 1907 pel nou govern del conservador Antonio Maura, va iniciar una campanya de persecució de la immoralitat pública que el va portar a imposar multes per exhibir llibres o imatges pornogràfiques, prohibir representacions teatrals, inspeccionar teatres i cinemes tancant-ne alguns com el *Lírico* del Paral·lel, i obligant a fer obres en molts cinematògrafs (*La Maravilla*, *Sala Balmes* o *Poliorama*). Una altra de les seves fixacions era la persecució del joc, raó per la qual va ordenar el tancament de cafès concert com l'*Alcázar Español* o *La Gran Peña*.

Aquesta dèria moralitzadora era generalitzada a tot el país i venia dictada per una campanya idèntica iniciada pel ministre de la Governació, Juan de la Cierva. L'excusa era combatre l'anarquia que regnava a la ciutat com a conseqüència del terrorisme i de la influència del lerrouxisme, encara que, segons Romero Maura, la intenció última d'aquesta campanya del govern conservador “*para higienizar, moralizar y regular diversos aspectos de la vida popular*” era, en el cas de Barcelona, una estratègia per acabar amb la Solidaritat Catalana. La demostració de força per part de les autoritats governamentals en qüestions d'ordre públic, encara que només fos un simulacre, restava arguments al moviment catalanista<sup>188</sup>. L'entrada en vigor de la Reial Ordre que obligava a finalitzar els balls i les funcions teatrals a dos quarts d'una de la nit i a tancar els cafès i les tavernes a mitjanit i també els diumenges, en aplicació de la llei del descans dominical, va provocar importants aldarulls a Madrid. També a la premsa barcelonina sovintejaven les crítiques contra una ordre que només suposava perjudicis als industrials i que no s'adaptava al ritme de vida d'una ciutat moderna com Barcelona. El malestar era evident entre els empresaris de teatres i cinematògrafs, els quals van triar per reunir-se, precisament, el cinema *La Maravilla* del Paral·lel, propietat de Juan Fuster. *El Diluvio*, sempre disposat a denunciar els abusos de l'autoritat, defensava la posició dels empresaris:

---

<sup>188</sup> Joaquín Romero Maura. “*La Rosa de Fuego*”. *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*, pàg. 424-426.

*“Para esta noche hay convocada en el cinematógrafo La Maravilla, calle del Marqués del Duero, una reunión que promete revestir importancia. En ella se reunirán los empresarios de teatros, dueños de cinematógrafos y demás locales y establecimientos públicos para tomar acuerdos con el objeto de defenderse de las extralimitaciones de la autoridad gubernativa y de la policía con sus vejatorias órdenes, que más parecen dictadas por corchetes de los tiempos del absolutismo que por funcionarios de un Gobierno constitucional.*

*No es de extrañar que dichos industriales procuren defenderse, porque ya pasan de toda medida los perjuicios de que son objeto en nombre de una moral tan hipócrita como acomodaticia”*<sup>189</sup>.

Fins i tot es va plantejar la possibilitat de fer una vaga teatral per a protestar contra l'excessiva pressió que exercia el governador sobre les empreses i el diferent tractament que rebien els locals segons el públic que els freqüentava<sup>190</sup>.

L'ambient polític que vivia la ciutat, escindida entre solidaris i antisolidaris, es deixava sentir també en aquest conflicte. La premsa lerrouxista acusava al governador d'atacar intencionadament el Paral·lel amb les mesures adoptades contra teatres, cinemes i altres salons d'espectacle, i als diaris solidaris de contribuir en aquesta tasca amb crítiques constants als teatres del Paral·lel per creure'ls indignes d'una gran ciutat com Barcelona: *“Aquí lo que quieren los clericales, los burgueses y los solidarios todos es matar el Paralelo; los unos para encauzar las gentes hacia algunos espectáculos jesuíticos, los otros por odio al pueblo y todos porque les molesta que el proletariado, que es republicano, encuentre recreo honesto y barato y llene los teatros del Paralelo, mientras los de los ricos están cerrados por falta de público”*<sup>191</sup>. *El Progreso*, l'òrgan oficial del partit radical, s'erigia en defensor del que considerava un feu del lerrouxisme. La resposta per part d'*El Diluvio* no es va fer esperar: *“¿Quién ha combatido al Paralelo? Nosotros nunca. Y menos ahora, que no hay en él monarcas”*, fent al·lusió, evidentment, a Lerroux<sup>192</sup>. La lluita política entre aquests dos diaris, representants de dues tendències oposades dins el republicanisme,

<sup>189</sup> *El Diluvio*, 14 de novembre de 1907 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 12.

<sup>190</sup> *El Diluvio*, 28 de desembre de 1907 (edició del matí), “Posibilidad de una huelga teatral”, pàg. 7-8.

<sup>191</sup> *El Progreso*, 28 de juliol de 1907, “Contra el Paralelo”, pàg. 2.

<sup>192</sup> *El Diluvio*, 30 de juliol de 1907 (edició del matí), “Barcelona y sus “teatros””, pàg. 8-9.

era ferotge en aquesta època, i el debat dialèctic sobre el Paral·lel no feia sinó reflectir l'enfrontament pel control d'unes masses que començaven a ser indispensables tant en el joc polític com en el desenvolupament de les activitats d'oci.

A començament de 1908, davant la incidència que el cinema anava adquirint en la vida pública, el ministre de la Cierva es plantejà “*regular el género de espectáculos que se verifican en los cinematógrafos, con objeto de establecer la debida distinción entre ellos y los teatros por horas*”<sup>193</sup>. La Reial Ordre del 14 de febrer de 1908, que pretenia acabar amb la indefinició que fins llavors caracteritzava aquesta mena d'espectacles, serà la primera disposició governativa sobre sales de cinema a Espanya<sup>194</sup>. El control exercit per les autoritats va donar lloc a múltiples formes de burlar les ordres governatives. Així, alguns cinemes als quals se'ls va prohibir fer representacions teatrals, van passar a funcionar com a societats recreatives. Aquest fou el cas, per exemple, de la *Sala Balmes* de la Gran Via de les Corts Catalanes, que durant uns mesos s'anunciava com a societat amb el nom de *La Gente Seria* (per cert, títol d'una obra del *género chico*) i on es representaven sarsueles per hores fins que va ser clausurada a finals de febrer de 1908<sup>195</sup>. El 4 de març va tornar a obrir, de nou com a Sala Balmes i dedicada només al cinema i les *varietés*.

L'incendi del teatre *Olympia* va ser un dels pocs que es van produir al Paral·lel i l'únic originat a la cabina de projeccions cinematogràfiques. El que va acabar amb el *Circo Español* un any més tard fou, segons tots els indicis, intencionat. Es produí la matinada del 21 de maig de 1907, el mateix dia que acabava el contracte la companyia de Federico García Parreño i el teatre quedava a disposició de les empreses que el volguessin llogar. I precisament es va incendiar a les cinc de la matinada, una hora prudent per no ocasionar cap desgràcia humana. La premsa es sorprenia que no hagués succeït una cosa semblant molt abans: “*A primera hora de esta mañana ha ocurrido en el Paralelo lo que hace mucho tiempo se esperaba y es raro no haya acontecido antes: que se declarara un incendio que redujera á cenizas*

<sup>193</sup> *El Diluvio*, 5 de gener de 1908 (edició del matí), “Sección telegráfica y telefónica”, pàg. 29.

<sup>194</sup> Alguns articles, reproduïts a Palmira González López. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, pàg. 111-112.

<sup>195</sup> *El Diluvio*, 21 de febrer de 1908 (edició de la tarda), “Gacetilla”, pàg. 4.

*aquel amontonamiento de cafés, teatros, cinematógrafos, tabernas, peluquerías y demás combinaciones de madera, cartón cuero, alquitrán y cal y canto que forman la principal edificación de aquella típica gran vía barcelonesa*<sup>196</sup>. Com ja hem vist, la reconstrucció del primer local teatral del Paral·lel -i l'únic que va ser destruït per un incendi en aquesta primera dècada- es va iniciar de seguida i el nou teatre Español fou inaugurat el 27 de novembre de 1909.

D'alguna manera, l'incendi de l'*Olympia* es troba en l'origen de les posteriors actuacions governatives sobre cinema. A nivell local va alertar sobre el creixent número de sales cinematogràfiques que s'obrien a Barcelona i sobre les pèssimes condicions de moltes d'elles com a conseqüència de l'escàs rigor legislatiu i administratiu. L'any 1906 és el moment de l'expansió definitiva de l'espectacle cinematogràfic, l'inici de la seva popularització massiva i, per tant, es feia necessari regular un negoci que generava importants ingressos, de la mateixa manera que a final de la dècada es començarà també a intentar controlar els seus continguts.

#### 4.3.4. *Nuevo i Apolo*

Aquest mateix any 1906 dos dels teatres més importants del Paral·lel, el *Nuevo* i l'*Apolo*, incorporaren projeccions cinematogràfiques a la seva programació -basada normalment en el *género chico* i el melodrama, respectivament-, però sempre de forma esporàdica, amb motiu d'esdeveniments festius (Nadal, Carnestoltes, etc.), per cobrir un espai buit entre la fi d'una temporada i l'inici d'una altra o, sobretot, en la temporada d'estiu.

El cinema va entrar al teatre *Nuevo* formant part de les mateixes representacions teatrals, en concret de la sarsuela *El amigo del alma*, estrenada el 27 de gener de 1906. Aquesta sarsuela còmica en un acte, original de Francisco de Torres i Carlos Cruselles amb música de Gerónimo Giménez i Amadeu Vives, venia precedida de l'èxit obtingut al teatre Eslava de Madrid, on s'havia estrenat el 16 de novembre de 1905, protagonitzada per Loreto Prado i Enrique Chicote, les màximes figures del *género chico* madrileny. La publicitat insistia en el fet que durant la

<sup>196</sup> *El Diluvio*, 21 de maig de 1907 (edició de la tarda), "Incendio del teatro Circo Español", pàg. 6-7.

representació s'exhibiria una pel·lícula cinematogràfica “*impresionada ex profeso para lo que requiere el argumento de la obra*”<sup>197</sup>. Segons la crítica de Federico Urrecha, la que es podia veure a Barcelona va ser “*muy bien impresionada por Macaya y hecha con todo el personal de la compañía del Nuevo*”<sup>198</sup>. Lluís Macaya havia mort l'any 1905, però el seu soci, Albert Marro, es mantenia al davant de l'empresa Macaya-Marro, representants de la Pathé a Barcelona. Aquest any 1906 s'associarà amb Josep Tarrés i Joan B. Turull per fundar la Hispano Films, una de les més importants productores barcelonines, representant també de cases estrangeres com Urban, Radios, Eclipse i Raleigh & Robert<sup>199</sup>.

Efectivament, el llibret d'*El amigo del alma* preveu l'exhibició d'una pel·lícula de la casa Escobar en el cas de la seva estrena a Madrid<sup>200</sup>. El tercer dels quatre quadres que componen l'obra té lloc a l'interior d'un cinematògraf, on va el protagonista, Rodríguez, cercant una aventura amorosa. Allà assisteix a una sessió de cinema consistent en l'actuació d'un duet de cupletistes japonesos i l'exhibició de pel·lícules. Durant la projecció de la primera cinta Rodríguez aprofita l'obscuritat per *atacar* la seva veïna, amb la consegüent reacció de la víctima i alguna situació equívoca provocada per la foscor. El text de l'obra no fa cap al·lusió al tema d'aquesta primera pel·lícula, que devia quedar a l'elecció de l'empresa. A continuació s'exhibia la vista que havia estat realitzada expressament per aquesta obra, una escena de platja d'un minut escàs i suposadament captada a Sant Sebastià, en la qual apareixien, entre els estiuiejants, la dona del protagonista i el seu millor empleat. La projecció era el punt culminant de l'obra, l'element que provocava el ràpid desenllaç de l'acció. Gràcies al cinematògraf, el marit infidel descobreix -al mateix temps que els espectadors del teatre- la infidelitat de la seva esposa i la traïció del seu amic i confident.

<sup>197</sup> *El Diluvio*, 23 de gener de 1906 (edició del matí)

<sup>198</sup> Federico Urrecha, “Crónicas menudas”, *El Diluvio*, 1 de febrer de 1906 (edició del matí), pàg. 14-16.

<sup>199</sup> Palmira González López. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, pàg. 72-78.

<sup>200</sup> Francisco de Torres i Carlos Cruselles. *El amigo del alma*. Madrid: R. Velasco, 1905. L'any 2002 la Filmoteca Española va recuperar una còpia d'aquesta pel·lícula protagonitzada per Loreto Prado i Enrique Chicote.



Posteriorment a l'estrena d'*El amigo del alma* s'anunciaven noves pel·lícules cada dia, entre les quals en destacava una que mostrava l'exterior del teatre *Nuevo* en un dia festiu i una altra titulada *La corría de toros*, com una coneguda obra del *género chico*<sup>201</sup>. Quan aquesta sarsuela va desaparèixer de cartell també ho van fer les notícies sobre projeccions cinematogràfiques. És probable que només formessin part de la representació i que s'aprofités l'estructura de l'obra per tal de convertir, durant una estona, el teatre en un cinematògraf. Com a hipòtesi, resulta força atractiva la possibilitat de què la pel·lícula que, segons els anuncis, representava l'exterior del teatre *Nuevo* servís de teló de fons a l'última escena la qual succeïa, al llibret original, davant l'entrada del teatre Eslava de Madrid, on es va estrenar *El amigo del alma*.

La següent notícia sobre cinema al teatre *Nuevo* data del mes de desembre de 1907, poc abans de Nadal, quan s'inaugurà un cinematògraf de la casa Vincens (empresa de venda i lloguer de pel·lícules i material cinematogràfic que tenia la seva seu al número 19 del carrer Tallers). Les projeccions s'inclouïen al final de totes les funcions, compostes de dos actes de sarsuela còmica i cinema, per 70 cèntims la butaca i 20 l'entrada general. Es fa difícil saber amb seguretat fins quan va funcionar, però les referències desapareixen a començaments de gener de 1908, amb el debut d'una nova companyia de sarsuela. L'estiu de 1909 el cinema tornava a acompanyar de nou la companyia còmico-lírica, en concret la del teatre Romea de Madrid; en aquesta ocasió es tractava d'un aparell de la casa Vila, establiment del carrer d'Escudillers dedicat a la venda d'aparells i especialitzat en pel·lícules d'ocasió. S'oferien seccions contínues els dies feiners, durant les quals "*se podrá permanecer en el teatro siete horas riendo*", per 30 cèntims l'entrada de platea i 15 la del primer pis, tal com assenyalava la publicitat<sup>202</sup>. El cinema es projectava al final i durant els intermedis en les seccions dobles dels dies festius, a 60 cèntims la butaca i 20 l'entrada general. Pel que sembla les projeccions van tenir lloc només durant el mes de juliol. Passat l'estiu desaparegué el cinema i s'imposà la moda de l'opereta i el *vaudeville*, que s'estabilitzà en aquest teatre durant l'any 1910, primer amb la companyia del Principal, de la que formaven part Jaume Borràs i Margarida Xirgu, i a

---

<sup>201</sup> *El Diluvio*, 4 i 17 de febrer de 1906 (edició del matí).

<sup>202</sup> *El Diluvio*, 30 de juny de 1909 (edició del matí).

la qual s'incorporà posteriorment Josep Santpere, l'únic que continuarà cultivant aquest gènere fins a convertir-se en un dels actors més emblemàtics del Paral·lel.

El 22 de febrer de 1906 es va reobrir el teatre *Apolo* gestionat per l'empresa del *Nuevo*, amb una companyia de sarsuela i grans espectacles. Aquest mateix any, en concret el 15 de setembre, s'inauguraren les sessions cinematogràfiques en aquest teatre, acompanyant les atraccions i les representacions de melodrama. Les funcions de tarda es composaven de cinema i atraccions, a 10 cèntims l'entrada més barata, i les funcions de nit incorporaven també un melodrama. El preu de l'entrada general era llavors de 30 cèntims per un programa que durava unes quatre hores i mitja. Potser la presència del cinema es feia coincidir amb la celebració de les festes de la Mercè, el 24 de setembre, perquè el mes d'octubre ja només s'anunciaven els melodrames.

El 15 de juny de 1907 s'inaugurà la temporada d'estiu amb atraccions i cinema (l'aparell *The New Bioscope*), seguint el següent programa: “*Primera parte: 1º bailes españoles por las hermanas Carmen y Rosario.- 2º The New Bioscope.- 3º Hermanas Miralles.- Segunda parte: 1º DONNINI.- 2º Fantasía cómico-lírica excéntrica en 1 acto, Viaje de novios.- Tercera parte: Fantasía cómico-lírica en 2 actos, La huelga de los artistas del Theatre Varietés. Entrada y butaca, 1,50 pesetas.- General, 40 céntimos*”<sup>203</sup>. L'empresari de l'*Apolo* en aquestes dates era Pepe Gil, personatge pintoresc, molt popular als ambients teatrals de Barcelona, on era conegut pel seu enginy a l'hora de redactar els cartells publicitaris dels seus espectacles, els quals es caracteritzaven per l'abundància de belleses femenines. El cinema s'anuncià pocs dies i va desaparèixer el 22, coincidint amb el debut d'una gran atracció, la *Bella Chelito*. De nou, semblava complir la funció de complement -igual que les *varietés*, amb les quals sempre s'associava- ja que amb la temporada de tardor la programació de l'*Apolo* tornava a la normalitat, oferint els melodrames que foren la seva característica durant anys, especialment a partir d'aquest 1907, quan hi acollí la companyia de Federico García Parreño després de l'incendi del *Circo Español*. Aquesta companyia, molt estimada pel públic del Paral·lel, ocupava el teatre de

---

<sup>203</sup> *El Diluvio*, 15 de juny de 1907 (edició del matí).

mitjans setembre fins a començaments de maig. Amb els mesos de calor arribaven la sarsuela o les *varietés*, però no es torna a anunciar el cinema, el qual es reservarà, des del mes d'octubre de 1910, al *Gran Caf  Apolo*, convertit en caf  concert.

#### 4.3.5. *Cómico i Condal (1907)*

Al teatre *Cómico* el cinema s'incorpor  el 2 d'agost de 1907 amb la revista * Al cine!*, de Ramón López Montenegro, estrenada al Gran Teatro de Madrid el 22 de març de 1907. Tota l'acció de l'obra transcorre a l'interior d'una barraca i reproduueix, en to de paròdia i mitjançant l' s de la llanterna m gica, una hipot tica sessió de cinematògraf amb explicador. Quan el teatre *Cómico* estren  aquesta obra a Barcelona, els primers anuncis parlaven de *cuadros disolventes*. Uns dies després de les primeres funcions, en canvi, deien que la representació incloïa vistes cinematogràfiques realitzades expressament i exhibides per un aparell contractat per a l'ocasió amb el propòsit de "*darle mayor atractivo a dicha obra*"<sup>204</sup>. Aquesta era una possibilitat contemplada pel mateix autor al llibret.  s probable que l'empresa, en vista de l'escàs èxit de les primeres representacions, introduís el cinema per intentar atraure m s públic. Sembla que no ho aconseguí ja que * Al cine!!* només s'anuncia fins al 10 d'agost i no torna a aparèixer a la programació de cap teatre barceloní dins el període que compr n aquest estudi.

Evidentment -igual com succeïa al *Nuevo* amb *El amigo del alma*-, un cop llogada la instal·lació, s'havia de treure rendiment a la inversió i s'aprofitava per projectar també altres pel·lícules (còmiques i d'actualitat, bàsicament) com a complement de les funcions.

A partir del 15 d'agost, en plena temporada d'estiu, el teatre *Cómico* obsequiava aquest any 1907 la seva clientela amb pel·lícules de gran atracció i de curses de braus al jardí, normalment en els intermedis entre els diferents actes d'una mateixa obra o per entretenir l'espera entre secció i secció. No sempre aquesta funció la complia el cinema, ja que la majoria de les vegades als jardins del teatre actuava

---

<sup>204</sup> *El Diluvio*, 6 d'agost de 1907 (edició del matí).

una banda militar o alguna atracció, com l'anomenat *Tub Degringolad*, un nou *sport* inaugurat el 19 de juny de 1907, que no sabem exactament en què consistia ni si va funcionar durant molt de temps. Devia ser una instal·lació similar a les que s'estaven posant de moda als parcs d'atraccions, i a la que uns anys més tard, el 1912, es va establir també al jardí del *Cómico*, “*un aparato consistente en una torre de 14 m. de altura y un plano inclinado, pista que deberán seguir dos automóviles sin motor, que ejecutan un salto, denominado «Carrera Aérea de Automóviles»*”, segons consta en la sol·licitud presentada pel representant de l'empresa, Enrique Burgués, al Govern Civil<sup>205</sup>. En aquest mateix expedient es conserva la descripció que va fer l'arquitecte



Imatge núm. 40. Segell de l'empresa del teatre *Cómico* l'any 1912.

en l'informe previ a l'emissió del permís: “*Por un plano inclinado de formas metálicas que parte de un castillete formado por entramado de madera de catorce metros de altura descienden por la acción de la gravedad y sin motor alguno, dos vehículos ó carretones de cuatro ruedas y de un asiento. Termina este plano inclinado en una curva ascendente cuya concavidad determina un salto en los coches, que salen despedidos por su propio peso yendo á parar a una plataforma de entramado metálico provista de muelles de ballesta, que*

*unidos á mullidos de lana de grandes espesores atenúan los efectos del golpe al caer los coches sobre la plataforma*”. Com era previsible, el seu funcionament es va haver de suspendre pocs dies després a causa d'un accident sense conseqüències.

El cinema era un entreteniment més, al marge de la programació del teatre, i tenia la mateixa consideració que aquestes atraccions de fira. Com elles, s'acomiadava amb l'arribada del mes de setembre i tornava a aparèixer esporàdicament, pels volts de Nadal o per omplir el forat que es creava entre l'acabament d'una temporada i l'inici de la següent.

<sup>205</sup> Arxiu de la Delegació del Govern (Fons antics, caixa 181, expedient sense numerar)

A començament de 1910, essent empresari del teatre *Cómico* Bruno Güell -que també ho era del *Nuevo* i de l'*Español*- augmentà la presència del cinema, acompanyant la sarsuela. El programa es composava de dues peces de *género chico*, entre les quals s'intercalaven les projeccions, que servien també per tancar la funció. Així, per exemple, per a la inauguració de la temporada de Quaresma, el dissabte 12 de febrer, els diaris anunciaven l'actuació d'una "*compañía cómico lírica y Cinematógrafo á precios desconocidamente baratos. A las 9, sección doble: 1º El ratón.- 2º Cine.- 3º Enseñanza libre, por Julia Ménguez.- 4º Cine.- Entrada, 20 céntimos.- A las 11: 1º La moral en peligro.- 2º Cine.- 3º Las bribonas.- 4º Cine.- Entrada, 20 céntimos. Pasado mañana, sección sencilla á las 3, y dobles á las 4, 6, 9, y 11, todas compuestas de dos zarzuelas y cine, por 20 céntimos la entrada*"<sup>206</sup>. El cinema s'oferia en les funcions de tarda i nit, cada dia de la setmana, i l'empresa l'anunciava com "*el espectáculo más bonito y barato de Barcelona. Gran competencia á los cinematógrafos*"<sup>207</sup>, una mostra més de la importància que havia adquirida al final de la dècada l'espectacle cinematogràfic i de la gran competència que suposava pels teatres.

Bruno Güell va abandonar poc després, abruptament, la direcció dels tres teatres del Paral·lel, deixant darrera seu uns quants deutes. L'escenari del *Cómico* fou ocupat llavors, durant la temporada de primavera, per les *varietés*, incloent la participació de l'il·lusionista Caballero Dorvan, el qual mostrava un aparell de cinematògraf que portava el seu nom, a la manera del gran transformista de començament de segle, Leopoldo Frégoli. Entre els experiments científics que realitzava, s'incloïen "*1º La penetración de los cuerpos opacos.- 2º La modificación del Zig-zag.- 3º El encuentro de los fluidos eléctricos.- 4º Un ambiente diabólico*". L'acompanyaven també algunes atraccions com "*5º La maravilla de las maravillas, THE RONDONIS, célebre troupe de pantomima anglesa (...)- 6º La MUJER LUNA COMETA, presentada por la celebridad mundial DORVAN, y 1000 m. de películas, nuevas en Barcelona. Entrada y butaca y otras localidades, 0,40.- Entrada general, 0,15*"<sup>208</sup>.

<sup>206</sup> *El Diluvio*, 11 de febrer de 1910 (edició del matí).

<sup>207</sup> *El Diluvio*, 15 de febrer de 1910 (edició del matí).

<sup>208</sup> *El Diluvio*, 12 de març de 1910 (edició del matí).

L'any 1910 el cinema es vinculava encara, com en el moment del seu naixement, a una determinada idea de la ciència, pròpia del segle XIX i relacionada sobretot amb el món de l'espectacle, de la màgia i l'il·lusionisme. Alguns d'aquests experiments (*La penetración de los cuerpos opacos*, per exemple) recorden l'ús espectacular que es va fer dels raigs X poc després de la seva invenció. D'altres, com “*la mujer que vuela alrededor de la Luna y el Cometa*”<sup>209</sup>, és inevitable que ens facin pensar en les pel·lícules de Georges Méliès, el director que millor va saber recollir aquesta tradició, sense la qual es fa difícil entendre el significat d'algunes de les primeres imatges cinematogràfiques.

Les *varietés* van ocupar un nombre reduït de funcions, però el cinema, amb un aparell de la casa Vincens, va continuar acompanyant després l'opereta i la sarsuela, per tornar a desaparèixer aquest cop abans de la temporada d'estiu.

A partir de 1907 el teatre *Condal*, que passava grans temporades tancat i no acabava de trobar un gènere propi -al marge dels mítings que es celebraven els diumenges al matí- anunciava, juntament amb una companyia de sarsuela, projeccions d'un aparell amb el sorprenent nom de *Lentiplastocromocoliserventigriff* a 10 cèntims l'entrada general<sup>210</sup>. La imaginació dels empresaris no tenia límits i tot s'hi valia per tal de cridar l'atenció del públic. Des d'aquest moment el cinema apareixerà periòdicament en la seva programació, sempre com a complement de la sarsuela. El novembre de 1907 hi actuava la companyia de la *Sala Balmes*, un cinematògraf que, quan les inspeccions governatives li ho permetien, oferia també representacions de sarsuela. Precisament en aquestes dates funcionava només com a cinema, ja que la *Junta de Teatros* havia negat el permís per fer-hi funcions teatrals, raó per la qual la seva companyia anava voltant per diferents escenaris de Barcelona. En les seccions senzilles, formades únicament per una peça teatral d'un sol acte, les projeccions precedien la sarsuela, com una mena d'aperitiu, mentre en les seccions dobles el cinema es passava entre les dues obres, per tal de fer més entretinguts uns entreactes que acostumaven a ser força llargs.

---

<sup>209</sup> *El Diluvio*, 13 de març de 1910 (edició del matí).

<sup>210</sup> *El Diluvio*, 16 de març de 1907 (edició del matí).

A mitjans de febrer de 1908 es va inaugurar una nova temporada amb una companyia de pantomima, atraccions i un aparell per amenitzar els entreactes, un *Kinematographe* que, segons la publicitat, era “*el aparato más completo y perfeccionado de Barcelona. No tiene rival. Estreno de películas exclusivas para la Empresa*”<sup>211</sup>. La butaca amb entrada costava 25 cèntims i l'entrada general 10. Però ni la campanya publicitària ni els preus econòmics van aconseguir atreure més públic al teatre *Condal*, que desapareix de la cartellera a començament de 1908 fins al 21 de maig de 1910, quan reobrí les seves portes completament restaurat. S'anunciava l'estrena de l'òpera *Aida* però al dia següent ja oferia pantomima, atraccions i cinematògraf. Pocs dies després, a principis de juny, desaparegué la pantomima i abans d'acabar el mes es



Imatge núm. 41. Anunci aparegut a la revista teatral *Bohemios*, any I, núm. 1 (8 de maig de 1910). Abans de convertir-se en cinema el 1911, el teatre *Condal* ja formava part de la mateixa empresa del *Cine Bohemia*.

dedicava exclusivament al cinema, amb seccions contínues tots els dies a 10 cèntims l'entrada, i concerts populars els matins de diumenge. De tant en tant es feia alguna representació d'òpera a preus populars o espectacles de circ, fins que l'any 1911 es convertí definitivament en cinema i esdevingué sucursal del *Cine Bohemia*.

#### 4.3.6. Cinema i varietés: teatre Gayarre i *music-hall* Arnau

Al final de la dècada la sarsuela semblava iniciar una etapa de decadència i el cinema, en canvi, ja s'havia convertit en l'espectacle de moda i, sobretot, en un gran negoci. Els cinematògrafs proliferaven per tota la ciutat i era estrany el local del Paral·lel que no oferís, en un moment o altre, projeccions cinematogràfiques. A les darreries de 1907 es va inaugurar, davant de l'*Apolo*, el teatre *Gayarre*, que programava cinema i varietats a diari. El teatre Arnau, que semblava resistir-se, inaugurarà la temporada d'estiu de 1909 convertit en *music-hall*, amb *varietés* i cinematògraf, per tornar de nou, a partir de la tardor, als seus tradicionals melodrames

<sup>211</sup> *El Diluvio*, 23 de febrer de 1908 (edició del matí).

combinats amb alguns vodevils i espectacles de varietats. El cinema tornava a aparèixer l'estiu següent, complementat amb atraccions que actuaven durant els intermedis, a 20 cèntims la butaca i 10 l'entrada general.

La publicitat era normalment bastant imprecisa però, com en tots els cinemes i teatres de Barcelona, insistia en destacar la varietat i l'actualitat de les vistes exhibides, dos valors que en aquella època eren



Imatge núm. 42. Anunci del teatre Arnau a la revista *Bohemios*, any I, núm. 1 (8 de maig de 1910).

consustancials a l'espectacle cinematogràfic. Tot sembla indicar en canvi que no sempre era així. Hi ha molts indicis per creure que en molts casos les pel·lícules arribaven als locals del Paral·lel -sobretot a aquells que no es dedicaven principalment al cinema, que eren la majoria- molt després de la seva estrena als cinemes del centre. Ja hem comentat el cas de les primeres vistes Lumière o de les escenes d'operacions del doctor Doyen, però disposem també d'alguna altra referència com la que ens proporciona, de nou, una crònica de Federico Urrecha sobre una funció al teatre *Gayarre*. Urrecha, a més de confirmar que les pel·lícules que es mostraven eren bastant antigues, descriu l'ambient que es vivia en aquest local i l'ordre de l'espectacle. Les projeccions tenien lloc durant la primera part i s'intercalaven entre les actuacions de les diverses cupletistes i ballarines que eren la característica d'aquest *music-hall*:

*“Primero van saliendo unas copleras mezcladas con cine. La Dorita y cine, la Sorianita y cine, la Ovalinda y cine. A mi me pareció que entre todas no había diferencia alguna en calidad, si no es que una de ellas, no sé cual, estaba en meses mayores, lo que no la impedía bailar como si tal cosa”*<sup>212</sup>.

<sup>212</sup> Federico Urrecha, “Crónicas menudas”, *El Diluvio*, 26 de setembre de 1909 (edició del matí), pàg. 16-17.



Després solia actuar l'artista més destacada, que constituïa l'atracció més esperada i que en aquest cas era Eugenie Fougère, *chanteuse* que gaudia de gran popularitat a París i que segons el crític d'*El Diluvio*, "es en su género una verdadera artista, digna de ambiente más decoroso que el Salón Gayarre". Les pel·lícules eren normalment còmiques, segons destacaven els anuncis i com corresponia a l'ambient alegre de l'establiment. Aquesta descripció es podria aplicar, amb els matisos i les característiques pròpies de cada local, a d'altres teatres de varietats i *music-halls* del Paral·lel. El fet que les pel·lícules fossin antigues es devia no només a què les novetats arribessin amb retard al Paral·lel sinó, potser, al poc interès dels empresaris d'aquesta mena d'establiments per renovar el repertori, ja que el cinema no era la part essencial de l'espectacle sinó només un complement al qual el públic prestava una atenció relativa.

**Gayarre** = Sesiones 5 y 11/2, 5, 10. = **Nena - Mejicans - Rondeña**  
 Atracciones que alternarán: **LA LUNARITOS** Aplausos unánimes a los célebres dan-  
 seurs cosmopolitas, ¡Succés verdad! **THE MYRINOFF**  
 Exitazos a la ova- The scultural  
 cionada bailarina beauty, dans sa  
 A las 5 y media de la tarde y a célebre creation  
 las 10 de la noche, la atracción de Corinthe.  
 más grande que se ha conocido  
 en esta clase de números. ★ **NAUSICAA** ★  
 Decorado exprofeso de Mr. Arnaula, música especial del compositor Charles Thony,  
 A las 6 de la La única mujer que ha  
 tarde: La cele- suggedionado al públi-  
 bridad artísti- co barcelonés con su  
 ca mundial — célebre massage. —  
 = A las 10 de **LA COUCHER DE FOUGERE** = Presentación  
 la noche: = magnífica =  
**Cinematógrafo con películas de risa. - PRECIOS ECONÓMICOS.**  
 Viernes, **LES MICHELIS** Sábado, **BELLA IRIS**  
 DEBUT: DEBUT:  
 A la mayor bre- **BELLA DORA** La única reina de  
 vedad debutará La Farruca —  
 la tan deseada — y garrotín.

**TEATRO ARNAU. -- MUSIC-HALL**  
 Martes, tarde, a las 5 y media, sección sencilla. — A las 6, especial. — Noche, a las 10, especial.  
 Inmenso succés. = Atracciones de primer orden.  
**LA DORITA = LIDYA SCHAUD = DORA-LINE = NANDINE = ROBERT**  
**LAS MINUTOS ★ TRIO DELMONTE ★ BELLA LISKA**  
**II NUDITA!!**  
**L'histoire artistique de la chemise**  
 Cinematógrafo último modelo. — Estrenos de películas todos los lunes, martes, miércoles y viernes.  
 Tarde, a las 6. = Debut del duo cómico = Noche a las 10.  
**LAS TUDELINAS**  
 Miércoles, noche, a las 11: Debut de **LAS BELLAS PUNKI**

Imatges núm. 43 i 44. Anuncis apareguts a *El Diluvio* el 13 de maig de 1909 (edició del matí) i el 18 de maig de 1910 (edició del matí)

Per la descripció d'Urrecha ens assabentem que després de cada pel·lícula s'anunciaven els debuts de la propera setmana en la tela que servia per a les projeccions, amb tanta insistència i reiteració que el públic, sorollós i predisposat a la gresca, acabava corejant els anuncis: *“Las películas son bastante ancianas y á todas seguía en la tela, que convendría llevar á la colada porque está bastante sucia, un anuncio que decía: El lunes debutará el negro. Como nos colocaron esto unas treinta veces, á la cuarta el respetable, aunque ruidoso, público se amoscó y al bajar la tela decía á coro: ¡El lunes debutará el negro!”*. Aquesta devia ser una pràctica publicitària utilitzada per molts empresaris teatrals de l'època per donar a conèixer a la seva clientela els canvis que s'anaven produint en la programació dels seus locals, però als cinemes també s'anunciaven i es venien tota mena de productes comercials, com es dedueix d'una altra descripció d'un local del Paral·lel, on abans de començar l'espectacle *“al teló de boca hi llampaven una pila d'anuncis: caixes de préstams, malalties secretes... A l'entrada, una gran sala de màquines entretenia a la gent ensenyant, per deu céntims, fotografies o donant dolços. Recorrien el públich y les butaques una pila de xicots venent, per cinch céntims, tres números atrassats d'un diari pornográfich, asquerós...”*<sup>213</sup>. Els cafès, els teatres en general i aquests de varietats en particular, com posteriorment els cinemes, eren una via important de difusió de material pornogràfic, però no únicament al Paral·lel. Les màquines expenedores de fotografies o els aparells de visió d'imatges fixes que sovint s'instal·laven en aquests establiments s'afegien a d'altres mitjans més tradicionals com la venda directa i més o menys clandestina de publicacions il·lustrades o gravats. Pel que es pot llegir en algunes ressenyes periodístiques, qualsevol estri d'ús personal era susceptible de convertir-se en suport per a les imatges pornogràfiques:

*“(...) Ha sido capturado por el jefe de vigilancia señor Plantada el dependiente de un teatro que se dedicaba á espender [sic] abanicos con dibujos inmorales. El espendedor [sic] fue conducido á la cárcel”*<sup>214</sup>.

*“Siguiendo las instrucciones del Gobernador civil Sr. Hinojosa respecto á la pornografía, los agentes de vigilancia se incautaron ayer de varios espejos que tenía para la*

<sup>213</sup> POL (Ferran Agulló), “Al Día”, *La Veu de Catalunya*, 28 de gener de 1909 (edició del matí), pàg. 1.

<sup>214</sup> *Diario de Barcelona*, 5 de juny de 1899 (edició de la tarda), pàg. 6275.

*venta un sujeto francés y de unos ejemplares ilustrados que una camarera de un establecimiento de la calle de Escudillers enseñaba á los parroquianos*<sup>215</sup>.

Aquest ambient no devia ser massa atractiu per a les classes més altes, acostumades a uns locals amb més comoditats, a un públic més disciplinat, a les grans formes del teatre tradicional i a uns espectacles més unificats, que no deixen tant d'espai a la participació de l'espectador. Al poble, en canvi, habituat a unes dures condicions de vida i de treball, el que més l'interessava era divertir-se en els pocs moments que disposava per a fer-ho i la poca seguretat d'alguns locals del Paral·lel no el preocupava gaire; d'altra banda, el tipus d'espectacle que es contemplava en aquests teatres tampoc no necessitava d'una atenció permanent per part del públic.

Era aquest comportament el que allunyava els burgesos de les sales del Paral·lel i serà això el que la indústria del cinema intentarà suprimir en el seu camí cap a la recerca d'un públic massiu que incorpori no només a la burgesia, sinó sobretot a les classes mitjanes, que estaven adquirint gran importància a les ciutats occidentals. Ho farà construint sales més còmodes i grans, concebudes expressament per a l'exhibició cinematogràfica, controlant els continguts de les pel·lícules a través de la censura per poder atraure un públic femení i familiar, o creant la figura de l'acomodador per a controlar als sectors més bulliciosos del públic. La conversió del cinema en l'espectacle de masses per excel·lència i en un espai d'oci adequat per a la creixent classe mitjana va ser també el que va impulsar la indústria de Hollywood, durant la segona dècada del segle XX, a iniciar una lluita contra els productors que des de posicions polítiques reformistes i d'esquerres feien un cinema social destinat a un públic d'obres i immigrants<sup>216</sup>.

Si la informació sobre la programació dels cinemes del Paral·lel és escassa, encara són més poc freqüents les notícies sobre les pel·lícules exhibides als teatres durant els períodes que acollien projeccions cinematogràfiques. Normalment, a la cartellera dels diaris es feien servir generalitats com "*películas de actualidad*",

---

<sup>215</sup> *Diario de Barcelona*, 16 de desembre de 1900 (edició del matí), pàg. 14590.

<sup>216</sup> Aquesta és la tesi principal del llibre d'Steven J. Ross, *Working-Class Hollywood. Silent Film and the Shaping of Class in America*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.

“cómicas” o “de gran atracción”, sense especificar mai els títols. Per això resulta un cas únic el del teatre Arnau, convertit en local de cinema i varietats durant la temporada d'estiu de 1910:

“TEATRO ARNAU. Secciones continuas.- Tarde desde las 4.- Noche desde las 9 y media.- Grandes atracciones.- Proyecciones cinematográficas.- Estrenos diarios. Coronel á los 25 años (*Estreno*), Error de farmacéutico, Tontolín Porte, Amigos de la niñez, Corrida de Toros (Concurso de Valencia), y otras, en conjunto 2.500 metros de películas.- Precios económicos”<sup>217</sup>.

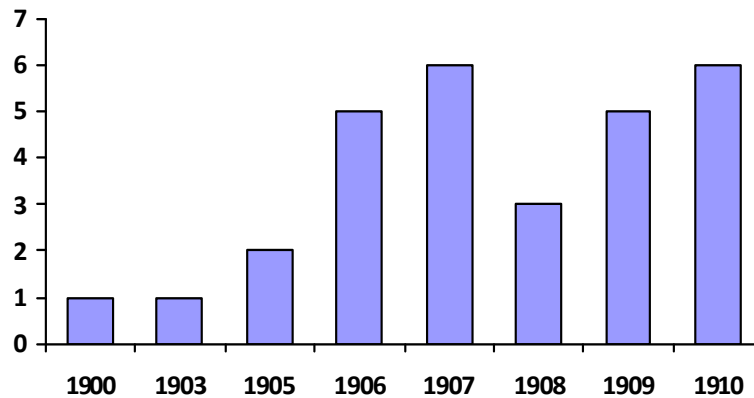
Només hem trobat el detall de la seva programació en una ocasió, gràcies a la qual podem constatar que les pel·lícules que s'oferien eren les mateixes que s'havien estrenat uns dies abans als cinemes La Victoria, Bohemia o Popular, pertanyents a les cases productores més importants d'Europa i Amèrica, sobretot “*Pathé, Gaumont, Cines i Vitagruff*”, com deia la publicitat del cine *Bohemia* a finals d'agost, però també d'altres cases italianes com la Itala Films o Ambrosio<sup>218</sup>. Així, per exemple, *Coronel á los 25 años* s'havia estrenat el 9 de setembre al *Bohemia*, el 10 a *La Victoria* i el 19 a l'Arnau, i la *Corrida de toros (Concurso de València)* havia de ser la *Gran corrida de toros en Valencia por los diestros Bomba, Machaco, Gallo y Lagartijillo* estrenada a La Victoria el 23 de juliol i al *Bohemia* el 27 del mateix mes. La manca d'interès per anunciar els títols era deguda igualment al lloc secundari que ocupava el cinema en la programació d'aquests teatres, tal com podem comprovar si observem el quadre que resumeix els períodes d'exhibicions als teatres del Paral·lel fins a 1910.

<sup>217</sup> *El Diluvio*, 19 de setembre de 1910 (edició de la tarda)

<sup>218</sup> *El Progreso*, 31 d'agost de 1910.

TEATRE	DATA DE LES PROJECCIONS		APARELL	ALTRES ESPECTACLES
<b>CIRCO ESPAÑOL</b>	<b>1900</b>	24-29 de juliol	Beliograff	sarsuela
	1910	juliol		dins l'opereta <i>La americana del Sud</i>
		octubre		
<b>SORIANO</b>	<b>1903</b>		<i>Walkgraf</i>	pantomima i atraccions
	1905	a partir de maig		pantomima i varietés
	1909	a partir d'octubre		sarsuela i varietés
	1910	a partir de gener	Cinematògraf Pathé	sarsuela
		a partir de setembre		pantomima i varietés
<b>OLYMPIA</b>	<b>1905</b>	octubre 1905 - abril 1906		pantomima i varietés
<b>NUEVO</b>	<b>1906</b>	gener-febrer		dins la sarsuela <i>El amigo del alma</i>
	1907	desembre	Cinematògraf Vincens	sarsuela
	1909	juliol	Cinematògraf de la casa Vila	sarsuela
<b>LAS DELICIAS</b>	<b>1906</b>	juny-juliol	Cinematògraf parlat	atraccions
LÍRICO- CINE. DELICIAS	1907	maig-juny		sarsuela i varietés
		a partir juliol		sarsuela
		a partir setembre		sarsuela
LÍRICO-CINE FUSTER	1908	a partir novembre	Cine Fuster	sarsuela
<b>APOLO</b>	<b>1906</b>	setembre		melodrama i varietés
	1907	juny	"The New Bioscope"	varietés
<b>CONDAL</b>	<b>1907</b>	març	<i>Lentiplasticocromo coliserventigraff</i>	sarsuela
		novembre		sarsuela
	1908	febrer	<i>Kinematographe</i>	sarsuela i varietés
	1910	maig-juny		pantomima i varietés
		a partir de juny		només cinema
<b>CÓMICO</b>	<b>1907</b>	agost		sarsuela
		desembre		dins la sarsuela <i>¡Al cine!</i>
	1909	octubre		sarsuela
	1910	febrer-març	Cine Vincens	sarsuela o varietés
		maig	"	sarsuela
<b>ARNAU</b>	<b>1909</b>	maig-juliol		varietés
	1910	juliol-setembre		varietés

**PROJECCIONS DE CINEMA ALS TEATRES DEL PARAL·LEL  
ENTRE 1900 I 1910**



En aquest gràfic veiem que les exhibicions comencen a ser més abundants a partir de 1906 i durant 1907, coincidint amb un moment de crisi teatral provocada en part per l'augment del nombre de cinematògrafs a tota Barcelona. L'any 1906 oferien cinema cinc teatres (*Soriano*, *Olympia*, *Las Delicias*, *Nuevo* i *Apolo*). D'aquests, només els dos primers projectaven pel·lícules de manera continuada, juntament amb les pantomimes i les *varietés* (encara que a l'*Olympia* les referències al cinema van desaparèixer l'abril, després de l'incendi); al *Nuevo*, local sarsueler per excel·lència, les projeccions tenien lloc amb motiu de les representacions de l'obra *El amigo del alma*, mentre que a *Las Delicias* i l'*Apolo* eren una activitat reservada únicament als mesos d'estiu, quan s'acabava la temporada teatral. El 1907 el nombre s'incrementava a sis amb el *Condal* i el *Cómico*, però també només en ocasions puntuals.

Com hem vist quan comentaven l'evolució general de l'espectacle al Paral·lel, l'any 1908 començà a remuntar l'activitat teatral i el nombre de teatres que recorrien al cinema va disminuir considerablement ja que, apart del *Pabellón Soriano* i el teatre *Lírico*, només el *Condal* va oferir una curta sèrie de projeccions, durant el mes de febrer. L'activitat cinematogràfica als teatres del Paral·lel es reduïa a dos locals que, en realitat, poden ser considerats com a cinemes, ja que les pel·lícules sempre formaven part dels seus programes i estaven regentats per uns empresaris (els germans Soriano i Juan Fuster) que, a més de la seva faceta d'exhibidors, tenien evidents interessos en el negoci de la distribució de pel·lícules. El 1909 es van afegir

el *Nuevo*, l'*Arnau* i el *Cómico*, encara que conservant el costum de dedicar al cinema els mesos d'estiu i algun espai buit durant la temporada d'hivern, tendència que es mantingué l'any següent. Aquest nou augment de les projeccions a partir de 1909 estava estretament relacionat amb el creixent èxit de les *varietés*, però la sarsuela continuava sent el gènere més estimat pel públic del Paral·lel i el que omplia els seus teatres durant la major part de l'any.

#### 4.3.7. El cinema dins l'escena

Per concloure aquest capítol sobre les projeccions cinematogràfiques als teatres del Paral·lel analitzarem un aspecte força desconegut d'aquests primers anys del cinema, com és la seva inclusió dins les pròpies obres teatrals<sup>219</sup>. Hem vist com el cinematògraf va arribar per primera vegada als teatres *Nuevo* i *Cómico* formant part de les sarsueles, el gènere característic d'aquestes dues empreses. Aquests dos locals del Paral·lel van ser els pioners a Barcelona d'una pràctica que ràpidament van adoptar -amb molt més èxit, per cert- altres teatres com el *Tívoli*, el *Circo Barcelonès*, la *Sala Imperio* o el teatre *Lírico*, que dedicaven molt més espai al cinema en la seva programació.

La introducció de projeccions cinematogràfiques a l'escena teatral, ja sigui com a part integrant de la trama argumental o com a element de la posada en escena, no era una experiència nova, però sí que adquirirà una importància força destacada a partir de 1906. Ja hem comentat que l'any 1899, al teatre del Liceu, es va provar d'aplicar el cinematògraf a una representació de *La Walkyria* de Wagner, experiment que no va tenir continuïtat fins a l'estrena d'*El amigo del alma*, el 27 de gener de 1906 al teatre *Nuevo*.

Aquesta sarsuela va obtenir un gran èxit i es convertí en una obra de repertori que es representà després, periòdicament, a d'altres teatres de Barcelona, com el *Tívoli*, el *Circo Barcelonès* o el *Granvía*, acompanyada sempre de projeccions

---

<sup>219</sup> Sobre aquest tema vaig presentar una comunicació al 5è Seminari sobre els antecedents i els orígens del cinema celebrat a Girona l'any 2005: Luisa Suárez, "L'ús del cinema en les representacions teatrals anteriors a 1910". *Cinema i teatre: influències i contagis*. Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2006, pàg. 191-200.

cinematogràfiques. El *Tívoli*, per exemple, programava vistes d'actualitat com les del casament d'Alfons XIII, que s'exhibien a tots els cinemes de Barcelona<sup>220</sup>. Podem deduir que moltes vegades aquestes pel·lícules es passaven dins la mateixa representació, just abans de la que formava part de l'obra i, fins i tot, és més que probable que alguns empresaris aprofitessin per allargar el tercer quadre (aquell que succeeix dins una sala de cinema, com ja hem comentat) amb la introducció de més atraccions. Per exemple, al *Circo Barcelonés El amigo del alma* incloïa, a més del duet de cupletistes japonesos, un “*número angelical*”, un “*baile inglés, por Maria Conesa*” i “*dos hermosas películas y la de la obra*”<sup>221</sup>. Al mateix teatre, dos mesos després, es tornava a representar, “*tomando parte en el cuadro de atracciones (...) la hermosa reina del cuplet Consuelo Fornarina*”<sup>222</sup>. Segurament, la clau de l'èxit d'*El amigo del alma* va ser aquesta flexibilitat que feia possible transformar durant una estona una representació teatral en una sessió de cinematògraf.

La simulació d'un espectacle de cinema és també l'argument de *¡¡Al cine!!*, “*caricatura madrileña en un acto*” amb lletra i música de Ramón López Montenegro, estrenada al teatre *Cómico* el 2 d'agost de 1907, després del seu pas pels escenaris madrilenys. Igual que *El amigo del alma*, *¡¡Al cine!!* reflecteix el que era la pràctica més habitual de principis de segle: la combinació de cinema i *varietés*. També aquí es deixava als empresaris la suficient llibertat per alterar, segons els seus interessos, l'estructura de l'obra. Estava previst que les projeccions es fessin amb una llanterna màgica, encara que l'autor suggeria a les empreses que s'ho poguessin permetre la possibilitat d'introduir “*algún número de verdaderas películas cinematográficas, pudiendo hacerlo en el lugar del diálogo que estime más conveniente el director de escena, cuidando el Intérprete de conocer de antemano las películas que hayan de exhibirse, para explicarlas al público durante la representación, en la forma más ingeniosamente disparatada que se le ocurra*”<sup>223</sup>. També s'apuntava la conveniència

<sup>220</sup> *El Diluvio*, 9 de juny de 1906 (edició del matí).

<sup>221</sup> *El Diluvio*, 10 d'octubre de 1906 (edició del matí).

<sup>222</sup> *El Diluvio*, 1 de desembre de 1906 (edició del matí).

<sup>223</sup> Ramón López-Montenegro. *¡¡Al cine!!*. Madrid: R. Velasco, 1907, pàg. 36. Daniel Sánchez Salas ha analitzat aquesta peça teatral en diversos articles sobre l'explicador en el cinema espanyol: “La figura del explicador en los inicios del cine español”. *Cuadernos de la Academia*, núm. 2 (gener 1998), pàg. 73-84, i “El explicador español, a través de su reflejo cultural”, *Archivos de la Filmoteca*, núm. 48 (octubre de 2004), pàg. 41-60.



d'incorporar projeccions de plaques de llanterna amb assumptes locals en les diferents ciutats on es representés l'obra<sup>224</sup>.

Apart d'aquestes dues obres, durant la primera dècada del segle es van estrenar una sèrie de peces teatrals que, seguint el camí marcat per *El amigo del alma*, incloïen projeccions cinematogràfiques. Són bàsicament sarsueles i operetes que formen un conjunt reduït però significatiu i, sobretot, representatiu d'una pràctica que sovint s'associa a èpoques posteriors i a moviments teatrals vinculats a les avantguardes i que, per tant, pot resultar sorprenent abans de 1910, encara que només fins a cert punt, si tenim present que ja amb anterioritat s'havia experimentat amb projeccions de llanterna dins les representacions teatrals.

El 6 de juny de 1908 s'estrenà al Gran Teatro de Madrid *Las bandoleras*, sarsuela en un acte original de Gonzalo Jover i Emilio G. del Castillo, amb música de Tomás López Torregrosa. L'acció es situa en un poble aragonès al qual arriba una nit un regiment d'artilleria, de pas cap a València, circumstància que aprofitarà un grup de noies del poble per intentar seduir els soldats i aconseguir que es casin amb elles. Amb motiu de la seva estrena al teatre *Tívoli* de Barcelona el 31 de juliol del mateix any, la publicitat destacava que al final del primer quadre es projectava una pel·lícula representant "*las imaginarias maniobras militares de Calaceite*"<sup>225</sup>. El text de l'obra, a diferència de les dues anteriors, no preveu cap projecció i el primer quadre es tanca amb un "*intermedio musical*" que anuncia l'arribada dels militars mitjançant un pasdoble militar<sup>226</sup>. Aquest era el moment que les empreses aprofitaven per introduir una vista de temàtica militar, possiblement triada entre les moltes que es van filmar en aquests primers anys.

La *Sala Imperio* i el teatre *Lírico* del Paral·lel, dos locals que barrejaven en la seva programació el cinema amb la sarsuela i els espectacles de varietats, van recuperar aquesta peça l'any 1910 i, en tots dos casos incorporaven la projecció cinematogràfica. L'anunci del teatre *Lírico* -també conegut com a *Cine Fuster-*

<sup>224</sup> Ramón López-Montenegro. *¡¡Al cine!!*, pàg. 23.

<sup>225</sup> *El Diluvio*, 9 d'agost de 1908 (edició del matí).

<sup>226</sup> Gonzalo Jover i Emilio G. del Castillo. *Las bandoleras*. Madrid: R. Velasco, 1908, pàg. 20.

especificava que “*se exhibirá una hermosa película figurando el desfile de tropas españolas, acompañado de un bonito paso doble*”<sup>227</sup>. Cinema i música es fonien com devia succeir en qualsevol sessió cinematogràfica però, alhora, el cinema complia la mateixa funció d'acompanyament que li corresponia dins una funció de teatre per hores, on sovint les pel·lícules s'exhibien durant els intermedis entre els diferents actes d'una mateixa sarsuela, o per mantenir l'interès del públic i aconseguir que pagués l'entrada per a més d'una secció.

La següent obra és una mica especial. Es tracta de *Miss Helyett*, opereta còmica en tres actes i en vers escrita el 1890 per Maxime Boucheron, amb música d'Edmond Audran, que es representava periòdicament als escenaris barcelonins en la versió espanyola de Salvador Maria Granés<sup>228</sup>. L'acció transcorre al Gran Casino de Val-Montois, als Pirineus, on diversos personatges passen les seves vacances. La protagonista, Miss Helyett, jove filla d'un pastor protestant americà, accepta casar-se amb el pretendent que li proposa el seu pare sempre que, en un mes, no trobi un home més del seu gust. Un matí, durant el seu passeig diari per la muntanya, cau per un pendent i queda enganxada de la branca d'un arbre. Ricardo, un pintor que havia pujat a la muntanya cercant inspiració, la rescata i a partir d'aquest moment la noia es dedica a intentar descobrir la identitat d'aquest home desconegut, per casar-se amb ell.

*Miss Helyett* es va reestrenar el 1909 i es presentà al teatre *Tívoli* de Barcelona el 3 de setembre amb la novetat d'una pel·lícula en la qual “*el público verá al final del primer acto, (...) el grave percance de la montaña*”. Federico Urrecha comenta que “*se ha intercalado una película que reproduce en gráfico la relación que de su caída en la montaña hace la protagonista. La cinta está muy bien hecha y resultó muy interesante. Es un acierto*”<sup>229</sup>. Per tant, la pel·lícula mostrava al públic l'episodi clau de la història, el qual havia donat a aquesta opereta certa fama d'obra picant<sup>230</sup>. La innovació va ser molt ben rebuda ja que, a partir d'aquest moment, les

<sup>227</sup> *El Diluvio*, 29 de març de 1910 (edició de la tarda)

<sup>228</sup> Salvador María Granés. *Miss Helyett*. Madrid: R. Velasco, 1905.

<sup>229</sup> *El Diluvio*, 3 de setembre de 1909 (edició del matí). També, Federico Urrecha, “Crónicas menudas”, *El Diluvio*, 5 de setembre de 1909 (edició del matí), pàg. 11-12.

<sup>230</sup> Jacques Rouhouse. *L'opérette*. París: Presses Universitaires de France, 1999, pàg. 47.

representacions de *Miss Helyett* sempre s'anuncien incloent la projecció cinematogràfica.

El cinema tenia en aquest cas, com a *El amigo del alma*, una funció narrativa evident però, en tractar-se d'una peça teatral molt coneguda i representada amb èxit durant molts anys, la pel·lícula suposava un atractiu addicional per als espectadors veterans, que ja coneixien la història, alhora que provocava la curiositat del públic més jove. Sens dubte, es comptava amb l'interès que despertava entre el públic masculí la possibilitat de presenciar allò que abans només podia imaginar a partir del relat de la protagonista.

*La moza de mulas*, sarsuela en dos actes original de Luis de Larra i Manuel Fernández de la Puente amb música de Tomás López Torregrosa, s'estrenà al teatre Cómico de Madrid el 25 d'abril de 1910 i als teatres *Tívoli* i *Cómico* de Barcelona el 18 de juny. Els anuncis previs no reflecteixen l'existència de cap projecció, però sí la crònica d'Urrecha, que no puc evitar reproduir-la perquè, a més d'aclarir el paper que jugava el cinema dins l'obra, resumeix el seu delirant argument amb l'estil festiu que li era característic: “*Cosas cursis he visto en el teatro pero pocas como ésta. Empieza ello con la exhibición de una película de Melilla por la que va pasando el espectáculo deprimente y triste de la conducción de soldados heridos y muertos. (...) Y luego se levanta el telón y viene una fábula espantosamente chabacana de una garrida doncella que ha tenido un chico de un resto de amena conversación con un soldado que está en Melilla, el cual chico aparece como hijo de la moza de mulas, que es casada como manda la Santa Madre Iglesia. Y en otro cuadro regresa su marido -el de la moza, no el de la Iglesia- y aparece con un mamón que trae de Melilla. Este nuevo nene se lo encontró en el fragor de una batalla -que es un momento a propósito para encontrar criaturas- y ¡oh, detalle estupendo! encima de una col. Famosas deben de ser las coles del Rif que sostienen bebés...*”<sup>231</sup>.

Els autors havien previst un primer quadre en el qual el decorat reproduïx l'arribada al port de Málaga d'un transatlàntic que transporta soldats repatriats de

---

<sup>231</sup> Federico Urrecha, “Crónicas menudas”, *El Diluvio*, 23 de juny de 1910 (edició del matí), pàg. 18-19.

Melilla. Aquest quadre, segons consta al propi llibret, “*no es indispensable para la obra; conveniente sí. Puede, por lo tanto, suprimirse en los teatros en que la Empresa no pueda ó quiera hacer el gasto de la decoración*”<sup>232</sup>. Al teatre Tívoli de Barcelona es va substituir el decorat per una pel·lícula, encara que aquesta se suprimia els dies festius en la funció de dos quarts de quatre de la tarda “*por la claridad del día*”<sup>233</sup>. Es podria tractar d'alguna de les imatges filmades durant la guerra del Riff, que ja s'havien vist amb anterioritat a tots els cinemes de Barcelona. Contràriament, el més probable és que al teatre *Cómico* -que, a diferència del Tívoli, només ofería programació de cinema de manera esporàdica- *La moza de mulas* es representés tal com estava prevista pels seus autors, ja que no hi ha cap indicatiu que ens faci sospitar el contrari.

A part d'aquests cinc títols, els únics en què hem pogut confrontar la informació apareguda a la premsa amb el text original, hi ha un altre grup d'obres del qual només disposem de les escasses referències que proporcionen les cròniques teatrals i els petits anuncis a la secció d'espectacles dels diaris. Es tracta de *Flirt Pensión*, opereta en dos actes de Gonzalo Jover, *La americana del Sud*, adaptació d'una opereta amb música de Charles Lecocq, i *El detective Nick Carter*, comèdia dramàtica en quatre actes escrita pel novel·lista Antonio Contreras.

L'estrena de *Flirt Pensión* al Tívoli de Barcelona el 10 de desembre de 1909 va anar precedida d'un cert escàndol perquè dues de les *tiples* es van negar a interpretar els seus personatges per considerar l'obra immoral. Desconec en què consistia l'argument però probablement aquest era només una excusa per mostrar unes quantes dones en banyador, “*modelo de las playas de Biarritz y San Sebastián*”, segons destacaven les ressenyes publicitàries<sup>234</sup>. Pel que fa a la posada en escena, sabem que ofería “*mecanismos maravillosos, natación práctica, lenguas y sport prácticas, cinco decoraciones nuevas de Moragas y Alarma y Brunet*”, a més de “*grandeza de espectáculo, fuente mágica, el mar transportado al escenario del Tívoli, cazadores del amor*”<sup>235</sup>. De nou és una crònica de Federico Urrecha la que ens

<sup>232</sup> Luís de Larra i Manuel Fernández de la Puente. *La moza de mulas*. Madrid: R. Velasco, 1910.

<sup>233</sup> *El Diluvio*, 24 de juny de 1910 (edició del matí).

<sup>234</sup> *El Diluvio*, 12 de desembre de 1909 (edició del matí).

<sup>235</sup> *El Progreso*, 10 i 19 de desembre de 1909.

proporciona una informació més precisa, en ressaltar que Moragas y Alarma havien pintat pel primer acte una decoració “*combinada con una proyección cinematográfica que produce la impresión casi real de que las olas del mar rompen y se extienden sobre el tablado del escenario. Es un truc de lo más bonito que he visto en el teatro y merece por si solo echar una noche á Flirt Pensión*”<sup>236</sup>. En aquesta ocasió, el cinema era novament un complement que contribuïa a reforçar l'espectacularitat i el realisme de l'escenografia.

De *La americana del Sud* i *El detective Nick Carter* tenim encara una informació més vaga. Totes dues es van representar a Barcelona l'any 1910 al *Gran Teatro Español* del Paral·lel, un local bàsicament dedicat al gènere dramàtic, en el qual la presència de projeccions es documenta per primera vegada -si exceptuem les sessions de l'any 1900 que atribuïm als Belio- amb motiu de l'estrena a Espanya, el 16 de juliol de 1910, de *La americana del Sud*, una obra de gran espectacle que “*en París y en todas las grandes capitales se ha representado más de 200 noches consecutivas*” i que incloïa la presentació de “*carreras de caballos y de bicicleta por medio de cinta cinematográfica, tal como su argumento requiere*”<sup>237</sup>. Passat el dia de la seva suposada estrena, els anuncis desapareixen misteriosament i no hi ha cap més comentari, el que fa pensar que, en el millor dels casos, només es representà un dia.

*El detective Nick Carter* sembla que sí que es va arribar a estrenar, el 4 d'octubre de 1910, encara que amb poc èxit, ja que només apareix a la cartellera fins al 17. Es tractava d'una obra en “*cuatro actos, ocho cuadros y un intermedio cinematográfico expofeso*”, basada en l'episodi del robatori dels brillants de la novel·la anglesa del mateix títol<sup>238</sup>. El personatge de Nick Carter, protagonista d'uns fulletons publicats primer als Estats Units i després a França, fou traslladat a la pantalla en una sèrie de pel·lícules de gran èxit entre 1908 i 1909, per passar també als escenaris<sup>239</sup>.

<sup>236</sup> Federico Urrecha, “Crónicas menudas”, *El Diluvio*, 12 de desembre de 1909 (edició del matí), pàg. 18-19.

<sup>237</sup> *El Progreso*, 14 i 15 de juliol de 1910.

<sup>238</sup> *El Diluvio*, 1 d'octubre de 1910 (edició del matí).

<sup>239</sup> Per exemple, A. Bisson i G. Livet. *Nick Carter* (traducció espanyola d'Enrique Henríquez. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1913).

Com a conclusió, podem deduir que aquestes obres sorgeixen quan el cinema comença la seva expansió pels teatres de Barcelona dins la fórmula de les *varietés*, a partir de 1906. De totes elles, les que van gaudir de més acceptació -*El amigo del alma* i *Miss Helyett*- foren aquelles que aprofitaven l'eficàcia narrativa del cinema per proporcionar un major realisme i una més gran vitalitat a les representacions teatrals, adaptant-se així al gust d'un públic que estava canviant. Podríem dir que si amb el *Film d'Art* el cinema s'apropa als clàssics del teatre i la literatura per accedir a un públic burgès, certes obres del gènere líric espanyol l'incorporen per mantenir l'interès d'un espectador urbà de classe mitjana i baixa, cada vegada més familiaritzat amb l'espectacle cinematogràfic.

Probablement fou per aquesta raó que aquest tipus d'obres s'integrava sense problemes al repertori de teatres com el *Tívoli* o la *Sala Imperio*, en els quals el cinema formava part de la programació de manera habitual, i només es representava ocasionalment a d'altres que -com el *Cómico* o el *Nuevo*- es dedicaven gairebé en exclusiva a la sarsuela i patien de manera molt més intensa la competència de sales de cinema i locals de *varietés*. En certa manera, amb la introducció de projeccions cinematogràfiques, autors i empresaris buscaven superar un moment de crisi teatral reproduint en part l'estructura dels espectacles d'atraccions.

#### **4.4. Altres espais pel cinema. Parcs d'atraccions i festes al carrer**

En definitiva, al final de la primera dècada del segle XX, el cinema era un espectacle totalment assentat al Paral·lel, que en els mesos d'estiu es projectava també a l'aire lliure, en llocs com l'*Sport Toboggan* o el *Park Catalá*, on es podia gaudir al costat d'altres diversions com concerts, màquines voladores, parades de tir o focs d'artifici. Hem vist com a d'altres indrets de Barcelona s'obrien parcs d'atraccions i el Paral·lel no podia ser una excepció. L'*Sport Toboggan*, obert davant el teatre Apolo i al costat del Gayarre als primers mesos de 1908, inaugurarà la temporada estival a començament de juny de 1908 amb sardanes i atraccions. La primera notícia sobre cinema apareix el 21 de setembre, coincidint possiblement amb les festes de la Mercè, ja que el mes següent es deixa d'anunciar:

“SPORT TOBOGGAN DEL PARALELO. Todos los días grandes atracciones.- Éxito de la simpática solista CONCHA COLLADO.- Sorprendente y colosal cinematógrafo [sic].- Martes: La tan aplaudida troupe MURGA CANELA.- Expléndido [sic] servicio de café y licores de primera calidad”<sup>240</sup>.

L'estiu següent s'incorporaren al programa artistes de varietats, a més d'un servei de cafè atès per cambreseres. S'anunciava com una mena de cafè concert a l'aire lliure, apte per a tots els públics, en el qual el cinema es va incloure des del primer moment:

“GRAN CAFÉ DE TOBOGÁN. Paralelo (frente Apolo).- Próxima inauguración.- Espectáculo al aire libre.- Artistas, concierto familiar.- Gran cinematógrafo.- Servicio esmerado por 50 camareras”<sup>241</sup>.

La inauguració va tenir lloc el 14 de maig de 1909, amb el nombre de cambreseres reduït a la meitat i la participació de “La Jerezana, la elegante bailarina Maravilla, La Hermitaña [sic], Murcianita, Bella Aragón.- Espléndido cinematógrafo, 1.000 metros de películas”. L'entrada era lliure i pels 25 cèntims que costava la consumició d'un cafè amb rom es tenia dret a gaudir de tot l'espectacle<sup>242</sup>. Els noms de les cantants i les ballarines eren molt similars als que formaven part del cartell de qualsevol cafè cantant de l'època com, per exemple, del teatre Gayarre, situat just al costat del Tobogán. A més de les “10 artistas y las 25 camareras”, que eren el reclam principal, es mantenien les atraccions clàssiques d'aquesta mena de parcs, com “la colosal máquina eléctrica ORAGAN.- Los traga-bolas de la India.- El sin rival tiro automático PIM-PAM-PUM”<sup>243</sup>.

Durant l'hivern de 1910 s'anunciava com a *Gran Cafè de Varietés*, amb moltes més pretensions i transformat, pel que sembla, en un local tancat que oferia “Baile y varietés todos los días; los martes, jueves y sábados, extraordinario concierto y baile por una notable banda.- Regalos á las señoritas.- 10 números.- 10

<sup>240</sup> *El Diluvio*, 21 de setembre de 1908 (edició de la tarda).

<sup>241</sup> *El Diluvio*, 29 d'abril de 1909 (edició del matí).

<sup>242</sup> Vegeu, per exemple, *El Diluvio*, 13 de maig de 1909 (edició del matí).

<sup>243</sup> *El Diluvio*, 29 de maig de 1909 (edició del matí).

*profesores de orquesta.- 20 camareras.- Consumación, 30 céntimos.- Palcos, 40.- El concierto más moderno montado al estilo de los más grandes de París.- Coches hasta el interior del jardín*<sup>244</sup>. El cinema tornava durant l'estiu, juntament amb les *varietés* i les atraccions. Malgrat funcionar també els mesos d'hivern, es presentava com a “*único café Concert exclusivo de verano.- Todos los días, CINE Y VARIETÉS. Nuevos debuts, colosal programa de cine variado cada día.- Consumación, 30 céntimos.- Palcos y foyer, 40*”<sup>245</sup>. Segurament hi havia dos espais, un a l'aire lliure on estaven instal·lades les atraccions (entre elles, el cinema), i on depenent de la climatologia també es podien situar les taules del cafè, i un altre tancat on tenien lloc les actuacions i els balls també durant l'hivern, allargant així el període d'aprofitament de l'activitat.

El *Park Catalá*, inaugurat el 19 d'abril de 1908 una mica allunyat del centre neuràlgic de la diversió, a la cantonada amb el carrer Parlament -és a dir, en una d'aquelles illes reservades per a un futur parc- va tenir una vida més efímera, ja que només va funcionar una temporada. Les dificultats per edificar en aquests terrenys facilitava la instal·lació d'aquesta mena d'atraccions a l'aire lliure. *El Diluvio* saludava la propera obertura dels jardins, indicant també el nom de l'empresari:

*“El domingo próximo tendrá efecto la inauguración del Parc Catalá, instalado en el Paralelo, junto á la calle del Parlamento. Según se nos dice, entre espaciosos jardines habrá en dicho lugar de esparcimiento tiro de pichón, servicio de refrescos, fiambres, etc.*

*Deseamos al probado republicano señor Garreta, á cargo de quien corre la Empresa del Parc Catalá, toda suerte de prosperidades*”<sup>246</sup>.

Aquest fet, no massa habitual, era degut, evidentment, a la tendència política del personatge, coincident amb la del diari. La informació no és massa precisa però es podria tractar de José Garreta, obrer mecànic, futur candidat pel districte V a la llista republicana autonomista (l'escissió d'esquerres del catalanisme) a les eleccions municipals celebrades el 12 de desembre de 1909, de la qual també formaven part el catedràtic Odón de Buen, l'autor dramàtic Conrad Roure, el mestre d'obres Julio

<sup>244</sup> *El Diluvio*, 26 de març de 1910 (edició del matí).

<sup>245</sup> *El Diluvio*, 9 de juliol de 1910 (edició del matí).

<sup>246</sup> *El Diluvio*, 17 d'abril de 1908 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 10.



Marial, o l'escriptor Pere Corominas. José Garreta fou també l'iniciador d'una campanya en pro de la celebració d'una nova Exposició Universal a Barcelona.

La temporada d'estiu del *Park Catalá* (ràpidament va canviar el seu nom per la forma anglesa, que resultava més moderna i adequada per aquest tipus d'instal·lacions) va començar sense projeccions de cinema, o almenys així ho sembla a la vista dels anuncis:

*“PARK CATALÁ. Marqués del Duero (Paralelo) y Parlamento.- El local más cómodo y fresco de Barcelona.- Inauguración oficial de la temporada de verano. Grandes y espaciosas glorietas. Servicio esmerado de cafés, licores y refrescos. Especial en helados y granizados. Ascensiones continuas con la Máquina voladora más perfeccionada.- Tiro de pichón.- Tiro al blanco.- Tiro político de muñecos de actualidad.- Barcas voladoras.- Grandes conciertos todos los días, de 9 á 12, por la charanga del batallón de Cazadores de Mérida, n° 13, con un magnífico programa”*<sup>247</sup>.

La significació política de l'empresari probablement afavoria la inclusió d'una mena de parada de tir en la qual l'objectiu devien ser ninots representant personalitats polítiques del moment. No devia faltar en Lerroux, principal enemic dels catalanistes, tant d'esquerres com de dretes, i un dels personatges més caricaturats de l'època. El cinema va aparèixer més endavant, el dissabte 25 de juliol, festivitat de Sant Jaume: *“Cinematógrafo al aire libre, nuevo y variado programa todas las noches. Entrada 10 céntimos, con opción a cualquier diversión ó consumación dentro del local”*<sup>248</sup>. Abans d'aquesta data, els diaris no fan cap referència al cinema, la qual cosa no vol dir, necessàriament, que no hi haguessin projeccions amb anterioritat, encara que el més lògic és que s'anunciessin, sobretot tenint en compte la gran competència que hi havia a finals de la dècada. Potser la coincidència amb una diada assenyalada és el motiu pel qual interessava incloure la ressenya als diaris. En canvi, sabem -perquè així s'anunciava a la premsa, just el dia abans- que l'empresa havia decidit cobrar entrada *“para evitar los abusos de algunos sujetos que sólo se divierten molestando al prójimo”*<sup>249</sup>. És probable que els dos fets estiguessin relacionats i que es contractés

<sup>247</sup> *El Diluvio*, 7 de juny de 1908 (edició del matí), anunci a la pàg. 25.

<sup>248</sup> *El Diluvio*, 25 de juliol de 1908 (edició del matí).

<sup>249</sup> *El Diluvio*, 24 de juliol de 1908 (edició de la tarda), “Crónica diaria”, pàg. 3.

un aparell de projeccions com un atractiu afegit, per justificar la imposició d'un preu d'entrada i compensar la previsible pèrdua de públic que aquesta mesura podria provocar. La determinació de recórrer al cinema, l'espectacle de moda, també es pot entendre com un últim intent de redreçar un negoci que no semblava anar gaire bé, com ho demostra el fet que a finals d'agost ja no es menciona el cinema i el parc desapareix de la cartellera un cop acabada la temporada d'estiu. La darrera notícia que tenim del *Park Catalá* és una gasetilla de maig de 1909, en la qual s'informa que “*en el solar del Park Catalá, sito en la calle del Parlamento, desde algún tiempo á esta parte penetran los amigos de lo ajeno sin que nadie les haya echado el guante, de donde se han llevado ya muchos objetos*”<sup>250</sup>.

Apart d'aquests establiments públics, cada any, amb l'arribada del bon temps, diferents industrials s'associaven per organitzar concerts i festes populars al carrer davant dels seus locals. Segons el que exposaven en una sol·licitud presentada al governador civil a principis de juliol de 1912, entre d'altres, José Carabén i Jaime Cunillera, propietaris respectivament del cafè del teatre *Español* (que ocupava del número 64 al 72) i del cafè situat als números 76, 78 i 80 (entremig de tots dos, al número 74, hi havia el *Café de Sevilla*), aquesta mena de revetlles consistien “*en el disparo de fuegos artificiales, elevación de globos, proyección de películas cinematográficas y similares al objeto de dar animación y vida á los establecimientos (...)*”<sup>251</sup>. Com a pas previ per a concedir el permís, el cap superior de la policia informava al governador que aquestes festes, que incloïen “*proyección de películas cinematográficas, quema de fuegos artificiales, elevación de globos grotescos, cucañas y música, al aire libre*” es realitzaven des de feia anys, sense ocasionar cap més incident que “*un trastorno pequeño para la circulación tranviaria por la irrupción de público, con el consiguiente peligro en el plano de la calle*”.

A més d'aquestes celebracions puntuals, les nits d'estiu diversos establiments del Paral·lel oferien diàriament concerts al carrer. Tal és el cas, per exemple, d'aquests mateixos industrials, Carabén i Cunillera, els quals presenten per separat, a mitjans de maig d'aquest any 1912, instàncies demanant autorització, “*para dar*

<sup>250</sup> *El Diluvio*, 18 de maig de 1909 (edició del matí), “Gacetilla”, pàg. 13.

<sup>251</sup> Arxiu de la Delegació del Govern a Barcelona. Fons Antics, caixa 181, expedient sense numerar.

*conciertos al aire libre (...) todos los días laborables del actual verano y primeros del próximo otoño, cuyos conciertos darán principio á las 9 de la noche para terminar á las 12 ó 12 y ½ de la misma y correrán a cargo de una banda militar, en la forma acostumbrada en años anteriores*<sup>252</sup>. Era una manera d'atraure el públic els dies entre setmana, quan l'assistència als teatres era més reduïda. L'illa de cases on estava situat el cafè *Español*, un dels més grans i populars de Barcelona, devia ser ja, als anys 10, el que continuarà sent més endavant i durant vàries dècades: una successió de cafès amb les seves immenses terrasses, sempre plenes de gent, com mostra aquesta fotografia de finals dels anys 20.



Imatge núm. 44. La vorera dels cafès *Español*, *Sevilla*, *Paralelo* i *Rosales* a finals dels anys 20. Autor: Josep Gaspar. Institut Municipal d'Història de Barcelona. Arxiu Fotogràfic.

Com hem anat veient, el cinema estava molt a prop de tota una sèrie d'activitats de caràcter festiu que s'oferien com un passatemps lúdic durant l'estiu, quan molts teatres del centre tancaven i el Paral·lel esdevenia el principal lloc d'esbarjo dels barcelonins. Tant als teatres com a l'aire lliure, el cinema es convertia en una alternativa, una distracció més lleugera, ideal per a suportar la duresa de la

<sup>252</sup> Instància presentada al Govern Civil per José Carabén el 21 de maig de 1912. Arxiu de la Delegació del Govern a Barcelona. Fons Antics, caixa 181, expedient sense numerar. Es conserva un altre expedient, també sense numerar, corresponent a la sol·licitud feta per Jaime Cunillera el 16 de maig per celebrar igualment concerts a càrrec d'una banda militar.

canícula. Per això molts locals que es mantenien oberts durant aquesta temporada -i no només al Paral·lel- el solien incorporar juntament amb la sarsuela i, sobretot, amb les *varietés*.

En acabar el recorregut per la història del Paral·lel i per l'evolució dels seus locals, els seus espectacles i el seu públic, m'agradaria reproduir quasi íntegrament, malgrat la seva extensió, una crònica publicada l'any 1908 a la revista *Il·lustració Catalana*, que descriu l'aspecte del carrer precisament durant els mesos d'estiu i també l'ambient que es vivia dins d'aquests locals de varietats on, com hem pogut veure, el cinema era gairebé imprescindible, al costat de la sarsuela, la pantomima i les atraccions, els altres gèneres característics dels teatres del Paral·lel:

“UN TOMB PEL PARALEL.

(...) *L'ampla via resplandeix y atrona en la alegría del disparte a la nit. Teatres y cafès omplen les aceres de clarors d'arch voltaich y de formigueig de multitud. L'espai s'agita a la remor de mil crits, surant demunt de una mar de converses. Y entre converses y crits, s'axecan y s'escampan, planant y regnant demunt del Paralel, els espinguts de l'orga del Soriano, que dexan sentir tot just en els pianíssims, els crits de venedors de diaris, y venedors y venedores de quincalla menuda, y venedors de llepolís y torrat... (...)*

*La multitud es abigarrada, eterogènia, cosmopolita. Al costat de la pell torrada del obrer metalúrgich, la blanca y anèmica del senyoret viciós; a la vora de la dòna del poble, que fa olor de bogada y'n fa fer al marit y a la nena que va entre'ls dos, agafada per una mà de cada un, la dòna venuda al vici, que fa olor d'essències triples y fa desaparèixer la pell del rostre sota'l gruix de coloret y de polsim blanch; y entre la dòna obrera endressada y la dòna perfumada pel vici, la pobra desgraciada qu'ha perdut el marit y allarga la mà ossosa cap a les taules dels cafès, per sota la criatura que sostè ab els brassos arràn dels pits cayguts de buydor... Alegría, miseria, honradesa, vici, crits, planys, rialles, espinguts de criatura, badalls de fàstich, badalls de sòn, música, llum, esbogerrament, tot se barreja, tot se confon en una remor forta com un martelleig de farga immensa. Es el pols boig de la ciutat en febre d'expansió.*

*Sembla mentida qu'aquell soroll no entri invasor per tots els teatres, privant de sentir lo que hi diuen y hi cantan els actors. Anem a dir que tant se valdria: ¡per lo que hi diuen y per lo que hi cantan! Per que'l pobre genre menut castellà està ara en una crisis que sembla anunciar la mort propera. Es un vell possehit pel furor eròtich senil (...)*

*Pornografia, pornografia, pornografia... (...) el bell líbrich ha malejat les classes populars, enlluernantles a copia d'oripells, entre'ls que rodonejan, sota la tivantor de les malles, les formes provocadores de la lascivia.*

*Tant se val que no hi entrem a veure genre menut. El lector no hi perdrà rès. Val més qu'anem a passar la estona en un local de varietats.*

*La sessió comença a dos quarts d'onze. Entrada y butaca, 60 cèntims...*

*(...)*

*Al entrar, fan pantomima. Jo no hi entench rès. Veig uns senyors vestits ab levites passades de moda, unes senyores que semblen artificials, uns militars francesos y el Pierrot vestit de soldat y enguixat de cara, describint tots ells cercols y semicercols y paràboles ab els brassos y ab tot el còs. Y rès més. Un vehí del costat segueix ab la seva companya tota la conversa: ara diuen axò, ara allò, ara lo altre. Jo, lo que diuen, no ho sé, però en conjunt, veig que's tracta d'un militar qu'estima a una noya y ha d'anar a la guerra; de la traydoria d'un quefe superior que intenta matarlo pera pèndreli la promesa, y del triomf final de la rahó y la justícia, defensades a trets y cops d'astucia y d'audacia per l'audàs y astut Pierrot.*

*- Li està be, al brètol, que l'agafin.*

*Y'l poble, veyent al superior vensut y humiliat devant del inferior,... al comandant prèns pel soldat ràs, al quarto guanyat pel xavo, pica de mans entusiàsticament.*

*- ¡De primera, la pantomima!*

*Dèu minuts de descans y nou espectacle. Ara son uns saltadors que fan les habilitats més arriscades; ara es una contorsionista qu'es cargola y recargola fins a fer feresa... Un se'n escruixeix d'aquelles contorsions. Sembla que d'aquell còs de goma'n surtin quatre seps horribles que son els brassos y les cames. Y, a voltes, d'un recó de galliner, surt un ruflet: es la bestia humana que ronca, sensible tan sols al inflament dels múscols de la pobra contorsionista.*

*Passem, passem... Ara son un nen y una nena crescadets que fan maravelles ab el diàvolo; ara es una colla de xinos que fan jòchs malabars, d'equilibri, de destresa, de forsa y de prestidigitació. Son tots els jòchs clàssichs: l'àpat d'estopa encesa; la cascata de cintes de paper exint de la boca; el jòch dels ganivets plantats en una post, arràn del cap d'un de la colla. Té quelcom de refinament barbre tot allò. Però entre mitx, una ballerina que figura a la colla'ns porta en una dansa la visió suggestiva de la gracia oriental. Y al últim, com a clou del espectacle, un'altra visió aspra y més suggestiva que cap més: un dels xinos, habillat ab un traje semi-guerrer, vola del galliner al escenari penjat per la trena a un llivant... El llivant, al pés de l'home, s'afluxa avall y l'home neda arràn dels caps de la multitud: car la manera com fa anar en sentit horisontal brassos y cames, dona més la impressió de que neda, que no la de que vola...*

*La multitud reté per un instant l'alè... Alguna dona xiscla... Es un instant d'esverament corprenedor... Aquell brassejar y pernejar del xino ferexen la imaginació com una cosa horriblement bella. No es lo sublim, però'n té un caràcter remot. Y, passat l'esverament, ovació a la colla xina. Y després, sessió de cinematògraf. Y per fi, sortida del local a dos quarts d'una... Dues hores d'espectacle.*

*...El Paral·lel comensa a aquietarse. La gent que surt dels teatres s'estaciona en grupos espessos a les parades dels tramvies. Y quan ne passa un, l'assalta sense crits ni bullici, a la callada... Els archs voltaychs s'apagan aquí y allà... Ni espinguets d'orga, ni cobla de sardanes, ni crits esbojarrats. Sols algun plor de criatura, alguna campanada de tramvia y algun rodar de cotxe pesseter, carregat ab d'ones pintades y senyorets ò vells viciosos. Y matrimonis de honorables obrers dirigintse cap a joch ab el nen ò la nena crescadets, donantlos la mà.*

*Anem a descansar, que ja es diumenge. Y demà, ¡bona matinada!*<sup>253</sup>.

Aquesta crònica em sembla prou il·lustrativa d'alguns dels aspectes que hem anat destacant al llarg de les pàgines precedents i que són decisius en el procés de configuració d'una societat de masses a la Barcelona de la primera dècada del segle XX. L'autor torna a recollir els tòpics que ja circulaven en aquella època sobre el Paral·lel i que trobem a d'altres descripcions semblants: la presència d'una multitud heterogènia en la qual es barrejaven obrers i viciosos de tota condició; tot era ple de soroll i música, fins al punt que es feia difícil distingir els diferents espectacles que s'hi oferien, tot era confusió, física i moral. Podríem dir que era un ambient democràtic, en el sentit pejoratiu que li aplicaven al terme els intel·lectuals modernistes i noucentistes. El Paral·lel era el reducte de la pornografia, del *gènere ínfimo* i dels espectacles que abusaven de les emocions fortes per aconseguir l'adhesió de la massa. Una frase sembla resumir-ho tot: "*és el pols boig de la ciutat en febre d'expansió*". El Paral·lel representava, millor que cap altre indret de Barcelona, el ritme accelerat de la societat moderna.

---

<sup>253</sup> M. y G. (Josep Morató y Grau?), "Teatres. Un tomb pel Paral·lel", *Il·lustració Catalana*, núm. 268 (22 de juliol de 1908), pàg. 517-518.



## 5 CONCLUSIONS

Dèiem a la introducció que un dels objectius d'aquesta tesi era trencar o, si més no, matisar alguns dels tòpics que sovint s'associen amb els primers anys del cinema a Barcelona, intentant aportar un mínim d'anàlisi i d'interpretació de les dades sorgides de la recerca arxivística i hemerogràfica i, sobretot, qüestionant algunes de les informacions heretades i les idees preconcebudes que anem arrossegant des de fa massa temps, contrastant-les amb la documentació de l'època i analitzant-les de manera crítica. Potser no s'han arribat a assolir tots els propòsits que ens plantejàvem al començament, però, tal com intuïem, sí que hem pogut constatar que és molt el que desconeixem sobre aquest període i que resten encara molts aspectes pendents d'estudi.

La primera conclusió que es pot extreure és que el cinema no era únicament un espectacle de barraca de fira destinat al públic més humil i rebutjat per les classes altes. Els sectors benestants de la població van ser els primers que van poder contemplar les imatges cinematogràfiques, però no és del tot exacta la idea de què ben aviat, passada la novetat, les classes altes barcelonines es van allunyar del cinema. Ben al contrari, aquest es mostrava als cafès i als salons freqüentats per la burgesia, en exposicions industrials organitzades per institucions tan elitistes com el Foment del Treball Nacional, i a l'estudi de prestigiosos fotògrafs. Fins i tot va ser ben rebut pels representants de l'Església catòlica, ja que es podia veure en centres catòlics, escoles religioses, i al pati d'esglésies en construcció com la de Santa Anna. Durant tot el període estudiat, s'exhibien pel·lícules amb una certa regularitat al teatre Principal i no es van deixar d'obrir locals ben condicionats i adreçats clarament a una clientela benestant. Hem conegut també experiències de les quals no en teníem notícies, com els assajos (encara que no massa reeixits) de cinema publicitari a l'exclusiu *Café Colón* del passeig de Gràcia l'any 1899.

El que sí s'observa és una separació estricta dels locals en funció del públic a qui s'adreçaven, com corresponia a una ciutat amb una estratificació social perfectament delimitada i on l'organització de l'oci tenia una estructura profundament



classista. Les millors sales de cinema es trobaven a les proximitats de la Rambla, la plaça de Catalunya i el passeig de Gràcia. Al començament, les projeccions es realitzaven en espais preexistents com teatres, cafès, cafès concert o establiments comercials (estudis de fotògrafs, salons de subhastes o magatzems de confeccions) i eren només a l'abast dels clients assidus d'aquests locals. A la zona portuària es van localitzar algunes de les primeres barraques, freqüentades per un públic més heterogeni, ja que es tractava d'un dels indrets més concorreguts de la ciutat, amb un intens moviment de persones i mercaderies. Però va ser al Paral·lel on la majoria dels barcelonins, aquells amb menys recursos econòmics, van entrar en contacte amb el cinema, el qual es presentava al costat de tota la resta d'espectacles que s'havien anat instal·lant en aquell carrer acabat d'obrir al trànsit i encara per urbanitzar. A diferència del que succeïa a les primeres presentacions de l'invent, en forma de sessions científiques i amb pretensions didàctiques, al Paral·lel el cinema fou des del començament un espectacle més i compartia espai amb els fenòmens, els artistes de circ, les figures de cera o la pantomima. La seva ubicació, relativament propera a la ciutat antiga i al port i limítrof amb alguns dels carrers més emblemàtics de la mala vida barcelonina, el va convertir ràpidament en el lloc ideal per a gran quantitat d'empresaris ambulants. La particular normativa urbanística que l'afectava i la negativa dels propietaris dels terrenys a edificar el feien encara més atractiu per aquests emprenedors i van contribuir enormement a proporcionar al Paral·lel el seu característic aspecte caòtic i desordenat.

Precisament, una altra idea molt assumida que caldria qüestionar, encara que només sigui en part, és la que considera el Paral·lel un territori exclusiu dels exhibidors ambulants. De manera general, a tota Espanya es comença a estendre el fenomen del sedentarisme de l'espectacle cinematogràfic a partir de 1905 però al Paral·lel tenim constància de cinemes que van romandre en un mateix lloc entre 1898 i 1904. Malgrat que no podem afirmar rotundament que la seva presència fos ininterrompuda, sí que semblava existir una clara voluntat de permanència per part dels seus propietaris, originàriament exhibidors itinerants que es van establir definitivament en aquest carrer i el van convertir en el centre de l'espectacle barceloní. També lluny del Paral·lel trobem casos veritablement excepcionals de cinemes estables abans de 1905, com el que va funcionar a l'estudi dels fotògrafs

Napoleón des de finals de 1896 i fins al 1910, el que es mostrava a la galeria d'un altre fotògraf, Joan Martí, entre 1899 i 1902 o el pavelló *Clavé* aixecat a la Rambla de Catalunya entre 1900 i 1907. L'existència de sales estables en una època tan primerenca sens dubte era deguda a les importants possibilitats de negoci que oferia una ciutat com Barcelona i, molt especialment, una zona com el Paral·lel, on la presència d'un públic multitudinari permetia que el que havien de ser instal·lacions provisionals es convertissin en permanents. El mateix va passar amb els principals teatres d'aquest carrer, construïts en el període que va de 1900 a 1910, molts d'ells com a simples barraques. Només les particulars condicions econòmiques i socials que es donaven a Barcelona feien possible que es pogués mantenir tal acumulació de teatres i locals d'espectacle.

El cinema només serà percebut com una amenaça per a l'hegemonia cultural de les elits i combatut de manera ferotge per la major part dels intel·lectuals burgesos i els estaments eclesiàstics a finals de la primera dècada del segle XX, quan es converteixi en un espectacle de consum massiu entre les classes baixes i la cada vegada més important classe mitjana que començava a sorgir gràcies a la progressiva industrialització de la societat catalana. La incidència creixent del cinema entre aquests sectors socials va portar a les autoritats a establir uns sistemes de control que els permetessin reduir possibles efectes perniciosos per als seus interessos i destinats, alhora, a treure profit d'una activitat que resultava molt lucrativa. El Paral·lel era, als ulls de les elits culturals barcelonines del canvi de segle, el reflex de les transformacions que estava experimentant la ciutat i que es resumien en un creixement urbanístic i demogràfic sense precedents, i en l'aparició d'unes noves masses urbanes que estaven adquirint una major visibilitat perquè començaven a disposar també de més temps d'oci, gràcies a conquestes socials que tot just feia uns anys que es lluitava per aconseguir, com la reducció de la jornada laboral i el dret a un dia de descans setmanal. En aquest sentit, la llei del descans dominical, en vigor des de finals de 1904, tot i que va trigar a ser posada en pràctica de manera generalitzada, fou decisiva en aquest procés de constitució d'un públic de masses i contribuirà també extraordinàriament a l'impuls que, no per casualitat, va experimentar l'espectacle cinematogràfic a partir de 1905. L'accés progressiu dels treballadors a les activitats de lleure -abans un privilegi exclusiu de les classes

ocioses- és el fenomen que s'observa darrera de les transformacions que experimentarà la indústria cinematogràfica durant els anys posteriors a tot el món occidental. Si l'augment de la producció donava resposta a l'increment de la demanda, l'aparició d'un nou sector, el de la distribució, lligat a la implantació del nou sistema de lloguer, feia possible una circulació més ràpida de les pel·lícules i assegurava una variació constant dels programes, element indispensable per abastir el creixent nombre de sales.

A finals de la primera dècada del segle XX, el cinema havia entrat a formar part de pràcticament totes les activitats lúdiques de la majoria dels barcelonins. El seu èxit, cada vegada més aclaparador, influïa en l'estructura de la resta d'espectacles i en la programació dels teatres, els quals adaptaven els seus continguts per a fer front a la competència. Era present a les places de toros, acompanyat d'atraccions i pantomima, s'exhibia als teatres durant la temporada d'estiu, era el complement habitual de les funcions de *género chico* i, fins i tot, s'utilitzava dins les mateixes representacions teatrals com un element més de la posada en escena; es podia gaudir a les festes major, durant les revetlles d'estiu i en actes organitzats per associacions de tota mena, i s'inclouïa dins la programació que oferien als seus socis algunes organitzacions polítiques. En acabar la dècada, anar al cinema era una pràctica a l'abast de tothom, encara que hi havia sales de diferent categoria i l'espectacle s'anunciava i es presentava de manera diferent en funció del públic que les freqüentava.

Les descripcions contemporànies del Paral·lel -sobretot el de finals de segle- no són massa abundants, però sí més del que creïem de bon començament. En aquella època, als diaris pràcticament no existia informació sobre els espectacles que es podien veure fora del centre de la ciutat i de la zona on se situaven tradicionalment els llocs d'oci de la burgesia, és a dir, la plaça de Catalunya, les Rambles i els carrers principals del casc antic. Les notícies sobre el Paral·lel cal buscar-les, doncs, a les notes locals i de successos, on es troben també la major part de les referències als primers cinemes que es van instal·lar en aquest carrer. La presència dels locals del Paral·lel a la cartellera dels diaris s'incrementa a partir de començaments de segle, coincidint amb l'inici del seu desenvolupament com a espai de lleure i amb la construcció d'alguns dels seus principals teatres, tot i que el tractament varia molt

segons l'orientació ideològica i el públic potencial de cada mitjà. En aquest sentit, resulta significativa la pràctica inexistència del Paral·lel a la secció d'espectacles d'un diari conservador i clerical com el *Diario de Barcelona* fins ben avançada la primera dècada del segle XX. Es tracta només d'un exemple de com de la manca d'informació sovint es poden extreure conclusions interessants sobre quin era el públic a qui s'adreçaven els empresaris del Paral·lel en aquests anys. De la mateixa manera, el fet que moltes vegades la premsa no reflecteixi l'existència de projeccions cinematogràfiques als teatres del Paral·lel i que només en comptades ocasions es ressenyin els títols de les pel·lícules que s'hi oferien, és una prova del lloc subsidiari que encara ocupava el cinema respecte d'altres espectacles de molta més acceptació, com la pantomima, la sarsuela i, a partir d'un determinat moment, les *varietés*. Però també es pot entendre com la demostració de què el cinema no va suposar una ruptura radical amb formes d'espectacle precedents, dins les quals fou acollit amb absoluta naturalitat.

Curiosament, en canvi, les descripcions més extenses del Paral·lel de principis de segle provenen, gairebé totes, de periodistes o d'intel·lectuals d'extracció burgesa, i estan fetes, moltes d'elles, des del punt de vista dels afeccionats al teatre que s'ho miren des d'una posició privilegiada no exempta de menyspreu. Aquest sobtat interès és prou indicatiu de la importància que estava adquirint el Paral·lel com a lloc de diversió per a la gran majoria de barcelonins. Generalment, totes coincideixen a descriure un ambient popular, sorollós i relaxat on abundaven els obrers i al qual s'anava afegint amb els anys un públic més heterogeni. I a totes es destacava, com un tret distintiu, el gran nombre de cinematògrafs, malgrat que, com hem pogut constatar, de cinemes n'hi havia en abundància en altres zones de la ciutat. El que més sorprenia els cronistes era el moviment incessant de persones, sobretot els dies festius, la concentració increïble de locals d'espectacle i la sobresaturació d'estímuls visuals. En aquest aspecte, el Paral·lel era la representació més extrema de l'estimulació sensorial associada a la modernitat i al consum. Moltes vegades aquests textos adopten el to escandalitzat, absolutament negatiu, dels catòlics més recalcitrants que veuen perillar els valors culturals tradicionals a mans de les multituds que justament estaven apareixent en aquesta època en la vida de la ciutat. D'altres, de caire més costumista, destil·len el paternalisme dels qui comprenen la

necessitat d'esbarjo de les classes més desfavorides, encara que no comparteixen els mitjans i proposen models burgesos per regenerar les formes de diversió populars. Cal no menysprear aquestes crítiques -i els elogis, molt menys importants en nombre- fetes a la premsa més conservadora. Com succeeix amb tots els altres documents, potser no reflecteixen una realitat sinó una apreciació subjectiva de qui els ha escrit, però no per això s'han de rebutjar com a fonts històriques; tot el contrari, poden ser molt útils per copsar el pensament i la mentalitat d'un determinat sector de la societat. En concret, revelen la incomprensió i la por de les classes altes davant un fenomen nou i són prou il·lustratives de la profunda escissió que existia a la societat catalana de començaments del segle XX.

Per als seus crítics, el Paral·lel -com el cinema i la sarsuela, gèneres amb els quals sovint se l'associava- representava els pitjors valors d'aquesta nova cultura urbana de base popular que començava a envair-ho tot: la grolleria, el gust malaltís pels espectacles morboses, la pornografia, etc. Des del punt de vista de les elits, es podria parlar d'una subcultura que posava en perill la supremacia cultural que fins llavors havien exercit les classes altes. En un moment en què el Modernisme primer i, més endavant, el Noucentisme impulsaven un procés de regeneració cultural i política, aquestes formes d'espectacle que, a més, es relacionaven amb una creixent castellanització de la societat catalana, no podien ser acceptades per la burgesia que recolzava aquests moviments i que impulsava el catalanisme representat per la Lliga Regionalista. En aquest sentit, la nostra recerca ha tornat a posar en evidència una realitat que molt sovint s'ha intentat amagar: la importància de què gaudia la sarsuela en el panorama teatral barceloní. Juntament amb el toros era, sense discussió, l'espectacle amb major presència abans de l'èxit definitiu del cinema i les *varietés*, raó que explicaria perquè la introducció del cinema dins el món de l'oci barceloní va estar tant lligada a aquesta modalitat teatral identificada molt sovint, de manera equivocada, amb un públic de procedència forastera i castellanoparlant. Perquè el cinema es va difondre massivament gràcies a la seva vinculació amb pràctiques culturals i escèniques precedents ben assentades en la societat barcelonina de finals del segle XIX.

També ens proposàvem en començar posar en dubte alguns dels tòpics historiogràfics sobre l'ambient cultural a finals del segle XIX i principis del XX i rescatar de l'oblit una Barcelona que es resisteix a desaparèixer malgrat tots els intents oficials per ocultar-la. Indagar a la història del Paral·lel i del seu entorn i observar les formes d'oci majoritàries dels barcelonins ens ha donat la possibilitat de conèixer uns ambients populars que ens obliguen a matisar l'enganyosa visió dominant d'una ciutat burgesa d'aparença europea. A partir de gasetilles aparentment sense importància o de cròniques teatrals de les obres que eren les que realment anaven a veure la gran majoria de barcelonins -i sobre les quals la historiografia de la cultura en general i del cinema en particular en molt poques ocasions paren atenció- ha estat possible traçar un retrat més o menys fidedigne d'aquella part més ignorada i incòmoda de la ciutat. De la confrontació sorgeix una imatge de Barcelona molt més autèntica encara que, potser, no tan brillant ni tan exportable. Recuperar els orígens del Paral·lel ens ha ajudat igualment a desmitificar la imatge més divulgada d'aquest carrer, aquella dels rutilants cartells lluminosos, les plomes i les *vedettes* espectaculars, corresponent a períodes posteriors, a aquell Paral·lel llegendari que ara es vol fer renèixer amb diner públic quan sempre ha estat en mans de l'especulació i de la iniciativa privada. Està bé i és necessari conservar la llegenda, però la història no pot consistir únicament en la repetició de visions nostàlgiques que, d'altra banda, els qui no hem conegut aquells anys *gloriosos*, no tenim perquè mantenir.

El volum que adquiriria la investigació gràcies a la informació inèdita que anava sorgint, i la impossibilitat d'abordar amb la mateixa intensitat tot el període comprès entre 1895 i 1910, ens ha portat a prendre la decisió de dedicar una especial atenció als primers anys del cinema a Barcelona, els quals són, d'altra banda, els més desconeguts i, possiblement per això, els més afectats per les afirmacions poc contrastades emeses pels pioners de la historiografia espanyola. Són uns anys anteriors a la consolidació definitiva de l'espectacle cinematogràfic i a la creació de les principals cases productores barcelonines, quan la indústria local de confecció de pel·lícules pràcticament no existia i aquesta tasca corresponia a fotògrafs professionals o a afeccionats a la fotografia que, en la majoria dels casos, ens són avui dia totalment desconeguts.

L'estudi del context d'exhibició a partir de la confrontació de fonts molt diverses (diaris, setmanaris il·lustrats, revistes d'espectacles i esportives, anuals, guies turístiques i comercials, expedients d'edificació, documentació administrativa, fotografies, etc.) s'ha revelat molt útil per a superar algunes de les dificultats derivades de la inexistència de testimonis de primera mà i de la manca de material original conservat, que són els principals obstacles a què ens enfrontem els historiadors del cinema dels primers temps. La combinació i l'anàlisi atenta de totes aquestes fonts ens ha permès plantejar hipòtesis i aportar noves dades que contribueixen a aclarir dubtes (o a afegir-ne de nous) sobre alguns dels pioners de l'exhibició cinematogràfica a Barcelona, com Alberto Durán, la família Belio, Estanislao Bravo o Enric Farrús, així com donar a conèixer la participació activa en l'incipient negoci cinematogràfic de fotògrafs com Fernando Rus, d'actors com Miguel Cepillo o d'empresaris teatrals del Paral·lel com els germans Soriano o Juan Fuster. Però, sobretot, ens ha permès mostrar un panorama dels primers anys del cinema a Barcelona molt més complex i dinàmic del que coneixíem fins ara. La investigació confirma i amplia encara més la convicció de què la capital catalana és un cas excepcional dins el període dels inicis del cinema a Espanya, alhora que ens permet assegurar que l'aparició del Paral·lel és un fenomen únic que només es podia produir a la Barcelona burgesa i proletària del canvi de segle.

Podem afirmar, doncs, que l'anàlisi històrica del cinema entès com un fenomen cultural fruit d'una determinada època i en el qual incideixen factors molt diversos, aliens moltes vegades al propi cinema, obre unes possibilitats immenses que, òbviament, caldrà ampliar amb l'estudi d'altres fonts i, sobretot, amb la visió de les pel·lícules que s'han conservat i de les que puguin aparèixer en un futur gràcies a la feina de restauradors i arxivers. Aquesta és, però, una tasca ingent que tots els que ens dediquem a l'estudi del cinema dels primers temps a casa nostra encara tenim pendent.

## **6 FONTS I BIBLIOGRAFIA**





## ARXIUS I FONTS CONSULTADES

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona  
 Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona  
 Arxiu Històric de l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau  
 Biblioteca de Catalunya  
 Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya  
 Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre  
 Arxiu General de la Subdelegació del Govern a Barcelona  
 Arxiu Fotogràfic de Barcelona  
 Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya

\*\*\*

## DIARIS

*Diario de Barcelona* de avisos y noticias (1896-1910)  
*El Diluvio*. Diario político, de avisos, noticias y decretos (1896-1910)  
*El Progreso*. Diario Autonomista de Unión Republicana (1906-1910)  
 Suplemento semanal ilustrado: *El Progreso ilustrado*  
*La Publicidad*. Diario ilustrado, político, de anuncios, avisos y noticias (1896-1910)  
*La Vanguardia*  
*El Noticiero Universal*

## REVISTES

*¡Cu-cut!*. Setmanari de gresca ab ninots (1902-1910)  
*¡Vivitos y... coleando!* (1907)  
*Actualidades* (Madrid, 1908, 1909)  
*Almanach de La Campana de Gràcia* (1896-1911)  
*Almanaque de El Siglo* (1884)  
*Almanaque de El Siglo XX* (1902-1904)  
*Alrededor del mundo*. Revista ilustrada (Madrid, 1899-1903, 1905-1907, 1910)  
*Ars*. Revista mensual de arte y letras (1902)  
*Art Jove*. Arts, Literatura, Ciencias. Revista quincenal (1905-1906)  
*Arte y Cine*. Revista semanal ilustrada. Teatros, Cinematógrafos, Conciertos (1912)  
*Arte y Cinematografía*. Revista quincenal ilustrada de Cinematografía y Atracciones (a partir de 1910)  
*Arte y letras*. Revista ilustrada y de espectáculos (1898)  
*Automovilismo, electricidad y maquinaria*. Revista bimensual de invenciones prácticas (1905-10) 1909: *Industrias modernas*  
*Barcelona cómica*. Semanario satírico ilustrado (1889-1901)  
*Bohemios*. Revista artística teatral (1910)  
*Boletín de la tarjeta postal ilustrada*. Revista mensual (1902)  
*Boletín oficial de la Asociación de Locomoción Aérea* (1909)  
*Boletín oficial de la Unión Velocipédica Española* (1900-1910)  
*Bombos y palos*. Revista semanal de espectáculos (1911)  
*Buena Sombra*. Semanario humorístico (1905)  
*Carnet teatral*. Semanario ilustrado de espectáculos (1903-¿?)

- Catalunya teatral*. Periodich ilustrat, literari, artístich y d'espectacles (1904)  
*Cataluña ilustrada*. Publicación de Intereses Materiales y Amenidades (1904-1906)  
*Cinematograph*. Revista teatral ilustrada (1906)  
*Colorín Colorado* (s.d.)  
*Comediantes y toreros*. Revista de espectáculos (1903)  
*Cosmopolita*. Revista mensual ilustrada (1905)  
*Cosmopolita*. Revista mensual ilustrada (Madrid, 1903)  
*Crónicas del arte*. Revista de espectáculos (1905, 1907)  
*Chik-chik*. Semanario festivo é ilustrado con sorpresa (1905)  
*De tots colors*. Revista popular (1908-1910)  
*Dietario de los Grandes Almacenes El Siglo* (1910)  
*El Amigo del obrero*. Semanario dedicado a las clases productoras (1895-1908)  
*El Arte del teatro* (Madrid, 1906)  
*El Arte del toreo*. Revista taurina ilustrada (1900-1904)  
*El Automovilismo español*. Revista mensual de Automovilismo y Locomoción Aérea (1909, 1910)  
*El Automovilismo ilustrado*. Revista de invenciones prácticas (1901, 1905-1907)  
*El Cencerro* (1906)  
*El Cencerro* (Madrid, 1902)  
*El Descamisado*. Órgano de la Purria (1906-1907)  
*El Don Juan*. Periódico galante (1910)  
*Crónica de Barcelona*. Revista Municipal y de intereses locales (1902)  
*Faro Moderno*. Revista quincenal ilustrada (1899)  
*La Hormiga de oro*. Semanario Ilustrado (1895-1910)  
*El Eco artístico*. Revista semanal de Espectáculos y Bellas Artes (1897)  
*El Gato negro*. Semanario ilustrado (1898)  
*El Mundo artístico*. Revista literaria-teatral (1900, 1901)  
*El Mundo cómico*. Semanario festivo ilustrado (s.d.)  
*El Nuevo Diluvio*. Periódico bi-semanal independiente (1901-1903)  
*El Recte*. Portaveu quinzenari escolar (1909)  
*El Siglo XX*. Ilustración popular (1897-1905)  
*El Siglo*. Periódico quincenal. Órgano de los Grandes Almacenes de este Título (1883-1889)  
*El Teatro*. Suplemento mensual de *Nuevo Mundo* (Madrid, 1901)  
*El Toreo chico*. Semanario taurino (1902)  
*El Toreo en Barcelona* (1912)  
*El Veloz sport*. Órgano del Ciclismo Español y Extranjero (Madrid, 1897-1898)  
*Ex-libris*. Ilustración sportiva – artístico – literaria (1904)  
*Flirt* (1910)  
*Forma* (1899-1907)  
*Foyer*. Revista semanal de Teatros, Cines y Music-halls (1910)  
*Frégoli*. Semanario artístico (1898)  
*Hispania*. Revista mensual literaria y artística (1899-1903)  
*Hojas Selectas*. Revista universal ilustrada (Barcelona-Madrid, 1902-1911)  
*Il Dilettante*. Revista semanal ilustrada (1907)  
*Ilustración postal*. Revista teatral ilustrada (1907)  
*Ilustración teatral*. Revista quincenal de Espectáculos, Arte, Literatura (1909)  
*Iris*. Revista semanal ilustrada (1899-1904)  
*Juventut teatral*. Revista setmanal. Portavèu dels autors y actors novells (1909-1910)

- Joventut*. Periódich catalanista. Art. Ciencia. Literatura (1900-1906)  
*La Actualidad*. Revista mundial de información gráfica (1906-1910)  
*La Campana de Gràcia* (1896-1910)  
*La Escena Catalana*. Setmanari català de literatura (1906-1910)  
*La Esquella de la Torratxa*. Periódich satírich, humorístich, il·lustrat y literari (1895-1910)  
*La Fotografía práctica*. Revista mensual ilustrada de fotografía y sus aplicaciones (1900-1906)  
*La Ilustració catalana*. Periódich quinzenal, artistich, literari y científich (1892-1893, 1903-1910)  
*La Ilustración obrera*. Instrucción y amenidad (1904-1905)  
*La Razón espiritista*. Periódico semanal de estudios psicológicos (1908)  
*La Saeta*. Semanario ilustrado (1896-1905)  
*La Semana ilustrada* (Madrid, 1908)  
*La Tarjeta Postal*. Primera revista mensual filocartista española (1901)  
*La Veu de Catalunya*. Setmanari popular (1895-1898)  
*La Vida galante*. Revista semanal ilustrada (1899, 1900, 1902)  
*Lo Teatro Católich*. Senmanari dedicat al foment de la escena catòlica (1899-1901)  
*Los Acontecimientos*. Periódico ilustrado en colores (1906)  
*Los Deportes*. Revista quincenal ilustrada (1897-1910)  
*Los Jueves de El Siglo XX* (1900)  
*Los Sucesos*. Periódico ilustrado (1905, 1906, 1908)  
*Luz y Sombra*. Decenal de literatura, ciencias y artes (1895)  
*Maravillas y aventuras*. Viajes, aventuras, costumbres, relatos emocionantes (1909)  
*Marramau!...* Setmanai satírich (1906)  
*Mercurio*. Revista comercial hispano-americana (1901-1910)  
*Miau*. Revista semanal ilustrada (1906-1907)  
*Miniatura*. Revista ilustrada (1905, 1906)  
*Monos*. Semanario humorístico ilustrado (1904)  
*Mundo galante* (s.d.)  
*Mundo moderno*. Semanario popular (1900)  
*Nuestro tiempo*. Revista quincenal (1907)  
*Nuevo Mundo* (Madrid, 1895-1910)  
*Paralelograph*. Revista teatral ilustrada (1906)  
*París Alegre*. Revista ilustrada con Fotografías del natural (1901, 1902, 1903)  
*Pèl & Ploma* (1899-1903)  
*Pierrot!*. Semanario semi-serio (1903)  
*Piripitipi*. Semanario festivo (1903-1904)  
*Pluma y lápiz*. Semanario Hispano-Americano de literatura y arte (1900-1906)  
*Por esos mundos...* Revista ilustrada de aventuras y viajes (Madrid, 1900-1901, 1908-1910)  
*Progreso*. Revista comercial, bancaria, científica, literaria, de artes é industrias (1906-07, 1909-10)  
*Quatre Gats*. Publicació artística-literària (1899)  
*Revista de Locomoción Aérea*. Órgano oficial de la A.L.A. de Barcelona (1909-10)  
*Rojo y Verde*. Semanario festivo (1903, 1904)  
*Sicalíptico*. Revista semanal ilustrada (1905, 1906)  
*Skating Ring*. Periódico quincenal de sport (1908)  
*Sol y Sombra*. Semanario taurino ilustrado (Madrid, 1897-¿?)

*Talia*. Revista teatral (1905)  
*Teatralia*. Revista dramática (1908-1910)  
*Vida alegre: Mujeres del teatro*. (Madrid, s.d: ¿1903?)  
*Vida artística*. Revista semanal ilustrada (1908)  
*Vida artística*. Revista semanal ilustrada de espectáculos (1899, 1902)  
*Vida galante* (Madrid, 1902)  
 X. Semanario ilustrado (1906-1907)  
*Xirinola* (1906)

### GUIES, ALMANACS i ANUARIS

*Almanach de La Esquella de la Torratxa* (1895-1911)  
*Almanaque Bailly-Bailliere*. Pequeña enciclopedia popular de la vida práctica (1906)  
*Almanaque para el año 1896 y Guía de Barcelona*, publicado por las *Páginas de Publicidad Comercial*, empresa anunciadora.  
*Anuario Estadístico de la Ciudad de Barcelona* (1895-1910)  
*Anuario Riera*. Guía General de Cataluña (1896-1905, 1908)  
*Barcelona Atracción*. Revista ilustrada de informaciones a los turistas (1910-1911)  
*Barcelona en la mano* (1895)  
*Barcelona Selecta*. Anuario ilustrado (1908)  
*Barcelona y su provincia*, por Modesto Martí de Sola (1888)  
*Barcelona y sus alrededores*, por José Coroleu (1888)  
*Barcelona, Guía Diamante*, por L. García del Real (1896, 1904, 1909)  
*Calles, plazas y demás vías públicas de Barcelona* (1902)  
*El año en la mano*. Almanaque-enciclopedia de la vida práctica (1908)  
*Enciclopedia artística-Guía de Barcelona* (1908) Oliva, impresor.  
*Encyclopédie artistique. Guide de Barcelone* (1909) Imprimerie Moderne de Guinart et Pujolar, Barcelona  
*Exposición Universal de Barcelona*. Guía catálogo de bolsillo de todos los expositores de España y del Extranjero, por E.R.D. (1888)  
*Guía cicerone de Barcelona*. Guía del forastero en Barcelona y sus alrededores (1887)  
*Guía cicerone de las cercanías de Barcelona*, por José Fiter e Inglés (1888)  
*Guía de Barcelona* (1905)  
*Guía de Barcelona y sa Exposició*, per J. Pujal y F. Dollet (1888)  
*Guía económica de Barcelona y la Exposición*, por Rafael Chichón (1888)  
*Guía enciclopédica de Barcelona* (1896)  
*Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*, por Juan Valero de Tornos (1888)  
*Guía itineraria y descriptiva de Barcelona y sus alrededores y de la Exposición universal*, por Juan Artigas y Feiner (1888)  
*Guía itineraria y descriptiva de Barcelona y sus alrededores*, por Juan Artigas y Feiner (1898)  
*Guide a Barcelona*, per A. Celee-Bertal (1888)  
*La Exposición*. Órgano oficial de la Exposición Universal de Barcelona en 1888 (1887-1888)  
*Plano-Guía de Barcelona*, por F. Noriega (1908)  
*Recuerdo de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*, por M. Camprubí (1889)  
*Select Guide. Barcelona* (invierno de 1910 á 1911), por José M<sup>a</sup> Folch y Torres  
*Souvenir de Barcelone* (1888)

## BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. "Early Cinema Audiences/Les spectateurs au début du cinéma", *Iris*, núm. 11, estiu 1990.
- A.A.V.V. "Spectateurs et publics de cinéma/Movie Spectators and Audiences", *Iris*, núm. 17, tardor 1994.
- A.A.V.V. *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció* (actes del 6<sup>è</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2008.
- A.A.V.V. *Cinema i teatre: influències i contagis* (actes del 5<sup>è</sup> Seminari sobre els antecedents i els orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2006.
- A.A.V.V. *Gaudí i el seu temps*. Vic: Eumo, 1990.
- A.A.V.V. *Història de la cultura catalana*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1995.
- A.A.V.V. *Història de la cultura catalana*, vol. VII. Barcelona: Edicions 62, 1996.
- A.A.V.V. *Historia General del Cine*, vol. I. Madrid: Càtedra, 1998.
- A.A.V.V. *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic* (actes del 4rt Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2004.
- A.A.V.V. *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX* (actes del 2<sup>o</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2001.
- A.A.V.V. *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics* (actes del 3<sup>er</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2003.
- A.A.V.V. *Tras el sueño. Actas del Centenario*. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. *Cuadernos de la Academia*, núm. 2 (gener 1998).
- A.A.V.V. *Un art d'espectres: Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps* (actes del 7<sup>è</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2010.
- ABEL, Richard (ed.). *Encyclopedia of Early Cinema*. London/New York: Routledge, 2005.
- ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town. French Cinema, 1896-1914*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994.
- ALAYO I MANUBENS, Joan Carles. *L'electricitat a Catalunya. De 1875 a 1935*. Lleida: Pagès editors, 2007.
- ALBERA, François; BRAUN, Marta; GAUDREAULT, André (dir.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Éditions Payot, 2002.
- ALBERCH I FUGUERAS, Ramon (dir.). *Els barris de Barcelona*, vol. II. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, 1998.
- ALBERT, Michelle; SEGUIN, Jean-Claude (dir.) *La production cinématographique des Frères Lumière*. Paris: Bibliothèque du Film (BIFI), 1996.
- ALEMANY, Joan; MESTRE, Jesús. *Els transports a l'àrea de Barcelona. Diligències, tramvies, autobusos i metro*. Barcelona: Transports de Barcelona, 1986.
- ALIBERCH, Ramon. *Un siglo de Barcelona*. Barcelona: Editorial Freixinet, 1944.

- ALIER, Roger. *El gran llibre del Liceu*. Barcelona: Edicions 62, 2004.
- ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- ÁLVAREZ JUNCO, José. *El Emperador del Paralelo. Lerroux y la demagogia populista*. Madrid: Alianza, 1990.
- ARÉVALO I CORTÈS, Just. *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*. Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.
- ARNOLDY, Edouard, "Del mudo al parlante, del café-concierto a la época del jazz", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 30. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, octubre de 1998, pàg. 25-37.
- ARNOLDY, Edouard. *Pour une histoire culturelle du cinéma. Au-devant de «scènes filmées», de «films chantants et parlants» et de comédies musicales*. Liège: Éditions du Céfal, 2004.
- ARTIGAS I CANDELA, Jordi, "Joaquim Partagás: de l'agonia de la llanterna al naixement del cinematògraf", *Cinematògraf*, núm. 2 (1995), pàg. 181-209.
- ARTIGAS, Jordi, "El diorama, el darrer dins del magma d'espectacles precinematogràfics del segle XIX". *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics* (actes del 3<sup>er</sup> Seminari sobre els antecedents i els orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2003, pàg. 181-198.
- ARTIGAS, Jordi, "El panorama: un espectacle pre-cinematogràfic. Ara fa cent anys triomfava a Barcelona el Panorama Plewna", *Cinematògraf*, núm. 2 (1985), pàg. 43-57.
- ARTIGAS, Jordi, "La febre dels panorames a la Barcelona de la fi del segle XIX". *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX* (actes del 2<sup>on</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2001, pàg. 121-139.
- AUMONT, Jacques; GAUDREAU, André; MARIE, Michel (dir.). *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989.
- AUMONT, Jacques. *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós, 1997.
- BADENAS I RICO, Miquel. *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*. Lleida: Pagès editors, 1998 (edició original en castellà: *El Paral·lel. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida de Barcelona*. Barcelona: Editorial Amarantos, 1993).
- BARNIER, Martin, "Technologie de sonorisation à Lyon en 1905-1906", dins André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau (eds.). *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>e</sup> siècle/The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, Lausanne: Payot, 2004, pàg. 361-371.
- BARRIONUEVO ALMUZARA, Isabel, "El cine en León: 1886-1915". *Imatge i viatge. De les vistes òptiques al cinema: la configuració de l'imaginari turístic* (actes del 4<sup>rt</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2004, pàg. 224.
- BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Múrcia: Librería Yebra, 1995.
- BENET, Vicente J., "La mirada absorta: atención y dinámica del instante en las vistas desde el tren". *Cinema i modernitat: les transformacions de la percepció* (actes del 6<sup>è</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2008, pàg. 75-90.
- BENJAMIN, Walter. *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica*. Barcelona: Edicions 62, 1983.

- BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*. Traducció de Jean Lacoste, Paris: Les Éditions du Cerf, 1993 (segona edició).
- BOHIGAS, Oriol, "Del programa polític a la política cultural". *Història de la cultura catalana*. Vol. VII, pàg. 15-36.
- BOTTOMORE, Stephen, "La guerra hispano-norteamericana en las pantallas del mundo", *Secuencias*, núm. 26 (segon semestre de 2007), pàg. 33-52.
- BOUSQUET, Henri. *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914* (4 vol.). Paris: Henri Bousquet (ed.), 1993-1996.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Nacimiento del relato cinematográfico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- CABALLÉ Y CLOS, Tomás. *Los viejos cafés de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Albón, 1946.
- CABAÑAS GUEVARA, Luís. *Biografía del Paralelo 1894-1934*. Barcelona: Ediciones Memphis, 1945.
- CABERO, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española 1896-1949*. Madrid: Gráficas Cinema, 1949.
- CAPDEVILA, Lluís. *Barcelona, cor de Catalunya*. Barcelona: Antoni López, llibreter, 1928.
- CAPEL, Horacio (dir.). *Les tres xemeneies. Implantació industrial, canvi tecnològic i transformació d'un espai urbà barceloní*. Barcelona: FECSA, 1994.
- CAPMANY, Aureli. *Un siglo de baile en Barcelona. Qué y donde bailaban los barceloneses el siglo XIX*. Col·lecció *Monografías históricas de Barcelona*, núm. 19. Barcelona: Llibreria Millà, 1947.
- CARBONELL I GUBERNA, Jaume. *Josep Anselm Clavé i el naixement del cant coral a Catalunya (1850-1874)*. Cabrera de Mar: Galerada, 2000.
- CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*. Barcelona: Institut del Teatre, 1999.
- CASASSAS, Jordi, "Les bases inicials de la democratització de la societat catalana". *Història de la cultura catalana*, vol. VII. Barcelona: Edicions 62, 1996, pàg. 37-80.
- CASELLAS, Raimon, *Les multituds*, dins *Narrativa*. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- CERDÁN, Josexo, "La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona, 1897-1898". *Tras el sueño. Actas del Centenario*. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. *Cuadernos de la Academia*, núm. 2 (gener 1998), pàg. 49-61.
- COMMENT, Bernard. *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panorames*. Paris: Adam Biro, 1993.
- CONTRERAS, Jesús; TERRADES, Ignasi, "L'exhibició d'aixantis a Barcelona, l'any 1897". *L'Avenç*, núm. 72 (juny 1984), pàg. 30-36.
- COSANDEY, Roland; GAUDREAULT, André; Tom GUNNING (ed.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*. Sainte-Foy (Québec)/Lausanne: Les Presses de l'Université de Laval/Éditions Payot Lausanne, 1992.
- CRARY, Jonathan. *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX<sup>e</sup> siècle*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994.
- CULLA, Joan B. *El republicanisme lerrouxista a Catalunya (1901-1923)*. Barcelona: Curial, 1986.
- CUNILL CASALS, Josep. *Elena Jordi, una reina berguedana a la cort del Paral·lel. El teatre de vodevil a Barcelona (1908-1920)*. Berga: Centre d'Estudis Musicals del Berguedà "L'Espill", 1999.



- CURET, Francesc. *Historia del teatre català*. Barcelona: Aedos, 1967.
- DALMAU I RIBALTA, Antoni. *El cas Rull. Viure del terror a la Ciutat de les Bombes (1901-1908)*. Barcelona: Columna, 2008.
- DE BAÑOS, Ramón. *Un pioner del cinema català a l'Amazònia*. Barcelona: Íxia Llibres, 1991.
- DE LA MADRID, Juan Carlos (coord.). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Gijón: Ediciones Trea, 1997.
- DE LA MADRID, Juan Carlos, "Cine de complemento. El espectáculo de variedades en España hasta 1914". *Cinema i teatre: influències i contagis* (actes del 5è Seminari sobre els antecedents i els orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2006, pàg. 63-96.
- DE LA MADRID, Juan Carlos. *Cinematógrafo y "varietés" en Asturias (1896-1915)*. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1996.
- DE LASA, Joan Francesc. *El món de Fructuós Gelabert*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1988.
- DE RIQUER I PERMANYER, Borja, "Los límites de la modernización política. El caso de Barcelona, 1890-1923", dins José Luís García Delgado (ed.). *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*. Madrid: Siglo XXI, 1992, pàg. 21-60.
- DEL CASTILLO I LÓPEZ, Josep, "Els germans Belio Gracia i el Belio-graff", *Cinematògraf*, segona època, núm. 1 (1992), pàg. 85-97.
- DEL MORAL RUÍZ, Carmen. *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- DUARTE, Àngel, "Entre el mito y la realidad. Barcelona, 1902", *Ayer*, núm. 4 (1991), pàg. 147-168.
- DUPRÉ LA TOUR, Claire; GAUDREAU, André; PEARSON, Roberta (dir.). *Le cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of de Century*. Québec/Lausanne: Nota bene/Payot, 1999.
- ELSAESSER, Thomas; BARKER, Adam (eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990.
- FÀBREGAS, Xavier, "La xerinxola a la Barcelona d'entre segles", *L'Avenç*, núm. 9 (octubre de 1978), pàg. 42-47.
- FÀBREGAS, Xavier. *Les formes de diversió en la societat catalana romàntica*. Barcelona: Curial, 1975.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Fructuoso Gelabert, fundador de la cinematografía española*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Nacional de España, núm. 2, 1957.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Historia del cine*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1948.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos. *Promio, Jimeno y los primeros pasos del cine en España*. Madrid: Cuadernos de la Filmoteca Nacional de España, núm. 1, 1959.
- FOLGAR DE LA CALLE, José M<sup>a</sup>. *Aproximación a la historia del cinematógrafo en Galicia, (1896-1920)*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1987.
- FONT, Alexandre. *Pàgines Festives*. Barcelona: Biblioteca Joventut, 1907.
- GABRIEL, Pere, "Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920", dins José Luís García Delgado (ed.). *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*. Madrid: Siglo XXI, 1992, pàg. 61-94.

- GABRIEL, Pere, "La Barcelona obrera y proletaria", dins Alejandro Sánchez (dir.). *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Barcelona: Alianza, 1994, pàg. 88-107.
- GABRIEL, Pere, "La població obrera catalana, una població industrial?", *Estudios de Historia Social*, núm. 32-33 (1985), pàg. 191-260.
- GABRIEL, Pere, "Transicions i canvi de segle". *Història de la cultura catalana*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62, 1995, pàg. 35-80.
- GALDERICH, "Eusebi Planas i l'inici de la pornografia a Espanya", <http://piscolabislibrorumadults.blogspot.com/2008/09/eusebi-planas-1833-1897-i-el-seu-taller.html?zx=7d526e306d363bac>, 2 de setembre de 2008)
- GARCÍA DELGADO, José Luís (ed.). *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*. Madrid: Siglo XXI, 1992.
- GARCÍA FELGUERA, Maria de los Santos, "Els Napoleon". Catàleg de l'exposició *Els Napoleon. Un estudi fotogràfic*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic-Institut de Cultura, 2011, pàg. 11-65.
- GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos, "Sociabilización y metrópoli a finales del siglo XIX: los espacios para el consumo de masas. El caso de los almacenes Wertheim en Berlín", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universitat de Barcelona, núm. 28, 1 de novembre de 1998. (<http://www.ub.es/geocrit/sn-28htm>)
- GASCH, Sebastià. *El Molino. Memorias de un setentón*. Barcelona: Dopesa, 1972.
- GAUDREAU, André; GUNNING, Tom, "Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?", dins Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir). *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1989, pàg. 49-63.
- GAUDREAU, André; RUSSELL, Catherine; VÉRONNEAU, Pierre (eds.). *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>e</sup> siècle/The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, Lausanne: Payot, 2004.
- GAUDREAU, André, "Del "cine primitivo" a la "cinematografía-atracción"", *Secuencias*, núm. 26 (segon semestre de 2007), pàg. 10-28.
- GAUDREAU, André. *Cinéma et attraction: pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS, 2008.
- GELABERT, Fructuoso, "Aportación a la historia de la cinematografía española", *Primer Plano*, a partir del 20 d'octubre de 1940.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, "Asentamiento social definitivo del espectáculo cinematográfico y tentativas de búsqueda en la producción autóctona". *A propòsit de Cuesta*. I Congrés sobre els començaments del cine espanyol (1896-1920), València, 24-26 d'octubre de 2005.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira, "Els intel·lectuals catalans i el cinema, 1896-1923", *L'Avenç*, núm. 79, II, 1985, pàg. 40-68.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Barcelona: Edicions 62, 1987.
- GONZÁLEZ, Palmira, "La llegada del cine a Barcelona y las primeras salas de proyección (1896-1900)", *D'Art*, revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, núm. 21 (1996), pàg. 37-55.
- GONZÁLEZ MASIP, Albert. *Els tramvies a Barcelona (Dels orígens a 1929)*. *Història i explotació*. Barcelona: Rafael Dalmau, editor, col·lecció *Camí Ral*, núm. 10, 1997.
- GRAHIT GRAU, José. *El cine en Gerona*. [Barcelona: s.n], 1943 (Gráficas Fénix)

- GUARDIA, Manuel; GARCÍA ESPUCHE, Albert, "1888 y 1929. Dos exposiciones, una sola ambición", dins Alejandro Sánchez (dir.). *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Barcelona: Alianza, 1994, pàg. 25-43.
- GUNNING, Tom, "Cinéma des attractions et modernité", *Cinéma*, núm. 5 (primavera 1994), pàg. 129-139.
- GUNNING, Tom, "L'image du monde: cinéma et culture visuelle à l'Exposition internationale de Saint Louis (1904)", dins Claire Dupré la Tour, André Gaudreault i Roberta Pearson (dir.). *Le cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of de Century*. Québec/Lausanne: Nota bene/Payot, 1999, pàg. 51-62.
- GUNNING, Tom, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", dins Thomas Elsaesser i Adam Barker (eds.). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute, 1990, pàg. 56-62.
- HANSEN, Miriam. *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge/London: Harvard University Press, 1991.
- JARDÍ, Enric. *La ciutat de les bombes (El terrorisme anarquista a Barcelona)*. Barcelona: Rafael Dalmau, editor, 1964.
- LAGNY, Michèle (dir.). *Les vingt premières années du cinéma français*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995.
- LAGNY, Michèle. *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997.
- LAHUERTA, Juan José, "Verdaguer, Gaudí i la producció simbòlica d'una burgesia catalana". *Gaudí i el seu temps*. Vic: Eumo, 1990, pàg.103-141.
- LECOINTE, Thierry, "Les tournages multi-caméras chez Lumière", dins François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (dir.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Éditions Payot, 2002, pàg. 271- 296.
- LEMÉNOREL, Alain. *La rue, lieu de sociabilité?*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, núm. 214, 1997.
- LETAMENDI, Jon; SEGUIN, Jean-Claude. *La cuna fantasma del cine español*. Barcelona: CIMS, 1998.
- LETAMENDI, Jon; SEGUIN, Jean-Claude. *Los orígenes del cine en Bizkaia y sus pioneros*. Bilbao: Filmoteca Vasca-Euskadiko Filmategia, 1998.
- LETAMENDI, Jon; SEGUIN, Jean-Claude. *Los orígenes del cine en Cataluña*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals/Euskadiko Filmategia, 2004.
- MACHETTI, Sandro. *El pre-cinema a Lleida*. Lleida: Pagès editors, 1995.
- MADRID, Francisco. *Sangre en Atarazanas*. Barcelona: Ediciones La Flecha, 1926.
- MALTHÊTE, Jacques; Mannoni, Laurent. *L'oeuvre de Georges Méliès*. Paris: La Cinéma Française-Éditions de La Martinière, 2008.
- MANNONI, Laurent. *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris: Éditions Nathan, 1994.
- MARFANY, Joan-Lluís, "Burguesia, modernització cultural, catalanisme". *Història de la cultura catalana*, vol. VI, pàg. 16-34.
- MARFANY, Joan-Lluís, "Catalanistes i lerrouxistes", *Recerques*, núm. 29. Barcelona: Curial, 1994, pàg. 41-60.
- MARFANY, Joan-Lluís. *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Curial, 1990.
- MARFANY, Joan-Lluís. *La cultura del catalanisme*, Barcelona: Empúries, 1995.

- MARÍN, Dolors. *La Semana Trágica: Barcelona en llamas, la revuelta popular y la Escuela Moderna*. Madrid: La Esfera de los libros, 2009.
- MAX BEMBO. *La mala vida en Barcelona. Anormalidad, miseria y vicio*. Barcelona: Casa editorial Maucci, s/d (c. 1913).
- MÉLON Marc-Emmanuel, "Le voyage en train et en images: une expérience photographique de la discontinuité et de la fragmentation", dins François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (dir.). *Arrêt sur image, fragmentation du temps/Stop Motion, Fragmentation of Time*. Lausanne: Éditions Payot, 2002, pàg. 47-67.
- MENDOZA EGEA, Maria del Pilar; NOGALES CÁRDENAS, Pedro; SUÁREZ FERNÁNDEZ, José Carlos, "L'arribada del cinema a les comarques meridionals de Catalunya". *L'origen del cinema i les imatges del segle XIX* (actes del 2<sup>on</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2001, pàg. 93-107.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*. València: Edicions 3 i 4, 2000.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. *Segundo de Chomón. El cinema de la fascinació*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Institut de les Indústries Culturals, 2009.
- MINGUET BATLLORI, Joan M., "El Noucentisme contra el cinematògraf (la campanya anticinematogràfica de la revista *Cataluña*)", *Cinematògraf*, núm. 3, 1986, pàg. 19-68.
- MINGUET BATLLORI, Joan M., "L'Église et les intellectuels espagnols contre le cinéma", dins Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (ed.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion/An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*. Sainte-Foy (Québec)/Lausanne: Les Presses de l'Université de Laval/Éditions Payot Lausanne, 1992, pàg. 12-20.
- MINGUET, Joan M., "La Sala Mercè de Lluís Graner (1904-1908): un epígon del Modernisme?", *D'Art*, revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, núm. 14 (1988), pàg. 99-117.
- MINGUET, Joan M., "La Sala Mercè, el primer cinematògrafo de la burgesia barcelonesa". *Tras el sueño. Actas del Centenario*. VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine. *Cuadernos de la Academia*, núm. 2 (gener 1998), pàg. 63-71.
- MONTILLA I CASTELLSAGUER, Alain; SADURNÍ I PUIGBÓ, Núria. *Mags i màgia a Catalunya. Una visió històrica*. Badalona: Museu de Badalona, 2010.
- MOTTET, Jean, "Le spectacle de vaudeville: esthétique de la disjonction, ancrage dans le présent et stéréotype", dins Claire Dupré la Tour, André Gaudreault i Roberta Pearson (dir.). *Le cinéma au tournant du siècle/Cinema at the Turn of de Century*. Québec/Lausanne: Nota bene/Payot, 1999, pàg. 149-172.
- MUSSER, Charles (en col·laboració amb Carol Nelson). *High-class Moving Pictures, Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Traveling Exhibition, 1880-1920*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- MUSSER, Charles, "Pour une nouvelle approche du cinéma des premiers temps: le cinéma d'attractions et la narrativité", dins Michèle Lagny (dir.). *Les vingt premières années du cinéma français*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pàg. 147-175.
- MUSSER, Charles. *Before the Nickelodeon. Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1991.

- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1983.
- PALACIO, Manuel, "El público de los orígenes del cine". *Historia General del Cine*, vol. I. Madrid: Cátedra, 1998, pàg. 219-239.
- PALACIO, Manuel, "Los públicos cinematográficos de la década decisiva (1905-1915). El cine y el espacio público español". *La construcció del públic dels primers espectacles cinematogràfics* (actes del 3<sup>er</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2003, pàg. 47-57.
- PASSARELL, Jaume. *Homes i coses de la Barcelona d'abans*. Barcelona: Pòrtic, 1968.
- PERAN, Martí; SUÁREZ, Alícia; VIDAL, Mercè. *El noucentisme. Un projecte de modernitat*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i Enciclopèdia Catalana, 1994.
- PERMANYER, Lluís. *El Molino. Un segle d'història*. Barcelona: Angle Editorial, 2009.
- PIEYRE DE MANDIARGUES, André. *El Marge*. Barcelona: Proa, 1979 (traducció de Joan Oliver)
- PIGRAU, Yoya. *Els Santpere*. Barcelona: Planeta, 2002.
- PORTER I MOIX, Miquel (amb Maria Teresa Ros Vilella). *Història del cinema català (1895-1968)*. Barcelona: Editorial Tàber, 1969.
- PORTER I MOIX, Miquel. *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1985.
- PORTER I MOIX, Miquel. *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992.
- QUINTANA, Àngel, "El advenimiento del cine como nueva imagen", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 30 (octubre de 1998), pàg. 7-23.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1997.
- RIAMBAU, Esteve. *El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya (1896-1939)*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 1994.
- RISQUES, Manel (dir.); Àngel Duarte; Borja de Riquer; Josep M. Roig Rosich. *Història de la Catalunya Contemporània*. Barcelona: Pòrtic, 1999.
- ROBINSON, David. *From Peep Show to Palace. The Birth of American Film*. New York: Columbia University Press, 1996.
- ROMERO MAURA, Joaquín. "La Rosa de Fuego". *El obrerismo barcelonés de 1899 a 1909*. Barcelona: Alianza, 1989.
- ROSS, Steven J. *Working-Class Hollywood. Silent Film and the Shaping of Class in America*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1998.
- ROUCHOUSE, Jacques. *L'opérette*, Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- SALAÛN, Serge, "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural". *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pàg. 251-261.
- SALAÛN, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- SALUT, Emili. *Vivers de revolucionaris. Apunts històrics del districte cinquè*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1938.
- SALVAT, Ricard. *La iluminación de gas y el espectáculo del XIX en Cataluña*. Barcelona: Seix Barral, 1980.

- SÁNCHEZ SALAS, Daniel, "El explicador español, a través de su reflejo cultural", *Archivos de la Filmoteca*, núm. 48 (octubre de 2004), pàg. 41-60.
- SÁNCHEZ SALAS, Daniel, "La figura del explicador en los inicios del cine español". *Cuadernos de la Academia*, núm. 2 (gener 1998), pàg. 73-84.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Zaragoza: Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen, 1994.
- SÁNCHEZ, Alejandro (dir.). *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*, Barcelona: Alianza, 1994.
- SEREÑANA Y PARTAGÁS, Prudencio. *La Prostitución en la ciudad de Barcelona, estudiada como enfermedad social y considerada como origen de otras enfermedades dinámicas, orgánicas y morales de la población barcelonesa*. Barcelona: Imprenta de los sucesores de Ramírez y C<sup>a</sup>, 1882.
- SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad. Ensayo de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986.
- SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.
- SIRERA, María José, "Obreros de Barcelona entre 1900 y 1910", *Historia y Fuente Oral*, núm. 7 (1992), pàg. 7-30.
- SOTO VÁZQUEZ, Begoña. *De su presentación a la primera temporada continuada de exhibiciones. Introducción del cinematógrafo en los usos del ocio sevillano*, tesi doctoral llegida a la Universitat de Sevilla l'any 2001.
- SOTO VÁZQUEZ, Begoña, "La Guerre de Cuba au cinéma vue depuis l'Espagne. Images de la périphérie d'Outremer vues du centre de la Métropole". *Les cinémas périphériques dans la période des premiers temps* (actes del 10<sup>e</sup> Congrès international Domitor). Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2010, pàg. 185-192.
- STAIGER, Janet. *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- STOKES, Melvyn; MALTBY, Richard (dir.). *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*, London: British Film Institute, 1999.
- SUÁREZ, Lluïsa, "L'ús del cinema en les representacions teatrals anteriors a 1910". *Cinema i teatre: influències i contagis* (actes del 5<sup>e</sup> Seminari sobre els antecedents i els orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2006, pàg. 191-200.
- SUÁREZ, Lluïsa, "La fotografia de l'invisible. Els raigs X: ciència, màgia i espectacle a la Barcelona de finals del XIX". *Un art d'espectres: Màgia i esoterisme en el cinema dels primers temps* (actes del 7<sup>e</sup> Seminari sobre els antecedents i orígens del cinema). Girona: Fundació Museu del Cinema-Col·lecció Tomàs Mallol/Ajuntament de Girona, 2010, pàg. 219-227.
- SUÁREZ, Luisa. "Pornografía y erotismo durante los primeros años del cine en Barcelona". *Les cinémas périphériques dans la période des premiers temps* (actes del 10<sup>e</sup> Congrès international Domitor). Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2010, pàg. 293-304.
- TALENS, Jenaro; ZUNZUNEGUI, Santos, "Introducción: por una verdadera historia del cine". *Historia General del Cine*, vol. I. Madrid: Cátedra, 1998, pàg. 9-38.
- THARRATS, Juan Gabriel. *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Zaragoza: Universidad. Prensas Universitarias, 1988.
- TOBELLA, Josep (text de Miquel de Palol). *El Molino*. Barcelona: Edicions del Mall, 1983.

TORRELLA, Rafel, "Fotoperiodisme a l'inici del segle XX: Frederic Ballell Maymí i *Il·lustració Catalana*". Catàleg de l'exposició *Frederic Ballell fotoperiodista*, Barcelona: Renart Edicions/Institut de Cultura de Barcelona/Arxiu Fotogràfic de l'AHCB, 2000, pàg. 9-24.

TORRELLA, Rafel, "Joan Martí, fotògraf de Belleses". Catàleg de l'exposició *Joan Martí, fotògraf. Belleses del XIX*. Barcelona: Arxiu Fotogràfic/Ajuntament de Barcelona, 2008, pàg. 13-44.

ULLMAN, Joan Connelly. *La Semana Trágica. Estudio sobre las causas socioeconómicas del anticlericalismo en España (1898-1912)*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1972.

VÉLEZ, Pilar, "La introducció i difusió de la fotografia a Barcelona (1839-1925) a través de la col·lecció de Frederic Marès". A.A.V.V. *Retrat del passat. La col·lecció fotogràfica del Museu Marès*. Barcelona: Quaderns del Museu Frederic Marès, 2003, pàg. 15-26.

VERDAGUER, Mario. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Editorial Barna, 1957.

VILLAR, Paco. *Historia y leyenda del Barrio Chino*. Barcelona: La Campana, 2009.

VINYAS I COMAS, Joan. *Memòries d'un gironí*. Girona: Masó Imp., 1932 (edició facsímil: Col·legi de Periodistes de Catalunya. Demarcació de Girona, 2002).

YXART, Josep. *El año pasado. Letras y Artes en Barcelona*. Barcelona: Librería Española de López, 1889.