



**XAVIER ALBERTÍ i EDUARD MOLNER, «Per què no en sabem res?», al catàleg *El Paral·lel 1894-1939*.**

***Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Barcelona: CCCB / Diputació de Barcelona, 2012.**

A Barcelona, ningú no sap qui eren l'home de teatre Joaquim Montero o el dramaturg Josep Amich i Bert, *Amichatis* (llegiu, si us plau, «*gairebé* ningú»). En començar aquest projecte vam partir de l'estranyesa d'aquesta constatació, i també de la convicció que, fos quina fos la nostra valoració artística sobre aquests dos personatges de la cultura popular i de masses barcelonina i catalana, el fet que el comú de la ciutadania en desconegués l'existència era, o és, una mancança greu, un dèficit a l'hora d'entendre el país amb el conjunt dels seus trets i de les seves expressions. No cal dir, o sí, que Montero i Amichatis són només dos noms en una llarga llista de personatges oblidats, i no necessàriament els que l'haurien d'encapçalar.

Anem a pams. La urbanització progressiva de les majories demogràfiques en el món occidental desenvolupat és una dada de la contemporaneïtat. L'hegemonia cultural en el

seu sentit més ampli, antropològic si es vol, es trasllada del món rural a la ciutat. Això, que també s'esdevé a Catalunya, *no ens fa singulars* en el món occidental contemporani: ens hi equipara.

Un altre tret de la contemporaneïtat és la modernitat, entesa com l'experiència humana de trobar-se enmig d'una realitat en transformació constant.<sup>1</sup> La modernitat s'expressa a través d'unes manifestacions culturals lligades a una realitat material particular: la vida quotidiana al carrer. [...]

L'espectacle popular contemporani és un mirall de les transformacions socials experimentades arreu d'Europa. A París, al segle XIX, les escenificacions teatrals de les novel·les de Jules Verne omplien de gom a gom les sales més freqüentades de la ciutat i mereixien esforços de producció costosíssims;<sup>2</sup> a la mateixa època, el circ,

---

<sup>1</sup> «Ser moderns és trobar-nos en un entorn que ens promet aventures, poder, alegria, creixement, transformació de nosaltres i del món, i que al mateix temps, amenaça amb destruir tot el que tenim, tot el que sabem, tot el que som.» BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Madrid 1988.

<sup>2</sup> Vegeu el capítol dedicat a l'espectacle a WEBER, Eugen, *Francia, fin de siglo*, Debate, Madrid 1989.

l'espectacle del desafiament humà contra l'impossible, assolí les seves primeres fites de sofisticació; per la seva banda, la tecnologia ofería sensacions inaudites gràcies als panorames, les imatges en moviment i, finalment, les primeres projeccions cinematogràfiques; i el teatre popular abordava, a través de subgèneres com el guinyol, les truculències de la vida urbana o melodrames de caràcter social amb els quals tractava d'estimular el llagrimall. Tot plegat, emocions directes adreçades a un espectador massiu, caracteritzat per la cerca d'un tipus d'entreteniment fàcil, sense gaire elaboració intel·lectual. És clar que això no vol dir *mancat* d'un seguit d'elements que són manifestació d'una determinada manera d'entendre el món i, particularment, un reflex de la manera d'entendre l'experiència de la modernitat per part de les classes populars.

Bé, deixem estar el món, que llavors era París, i anem a Catalunya, a cercar allò que sí *que ens fa singulars*.

Les circumstàncies històriques de la Catalunya del segle XX han tingut com a conseqüència una visió deficient de la seva producció cultural, una visió mancada d'allò que avui en diríem «globalitat». Les situacions de resistència, de

supervivència i d'excepcionalitat han estat tan perdurables en el temps, que determinades conviccions, originades en el moment de configurar-se allò que podríem anomenar la identitat nacional del tombant dels segles XIX i XX, van esdevenir dogmes de fe inqüestionables. Una cultura protegida sota una closca no es pot permetre el luxe de desenvolupar un debat en condicions de normalitat, i tot allò que s'intenta preservar acaba més o menys sacralitzat.

Les conviccions, però, es formulen a partir d'una tria. En els anys esmentats es conforma allò que ha de ser i allò que no ha de ser català, també pel que fa a la cultura, o sobretot pel que fa a la cultura. Si ens fixem en el teatre, podríem identificar un debat que s'allarga com a mínim fins al període de la Guerra Civil i que permet constatar, d'una banda, una desconexió entre el gran públic i el que en aquells mateixos anys ofereix el teatre català *culte* o burgès (*midcult*) i, d'altra banda, un desig d'intervenir en l'esfera de l'escena popular i les seves diverses expressions, perquè malgrat la seva acollida popular no assolirien uns teòrics nivells de qualitat artística o perquè s'allunyarien de la moralitat exigible a tot allò que s'expressa en llengua catalana.

L'any 1914, Francesc Curet compta cinquanta obres estrenades en català a Barcelona, de les quals quaranta eren vodevils, i sentència en la seva revista *El teatre català*: «[És] la degradació del bon gust És d'aquestes coses que a un li sap greu que es manifestin en català.»<sup>3</sup>

Si bé és cert que aquest segon argument perdrà força amb el temps, sorprèn la insistència de l'elit cultural catalana a voler afaïçonar l'escena popular segons uns determinats models. Durant l'Exposició Internacional del 1929, per exemple, els espectacles de music-hall anglesos que es podien veure al recinte firal eren enaltits i posats com exemple del que haurien de ser les revistes del Paral·lel, les quals, malgrat el seu èxit de taquilla, eren sistemàticament blasmades. Ens referim a les opinions de Domènec Guansé i de Sebastià Gasch, però també de Joan Tomàs i de Jaume Passarell, entre d'altres. El rebuig de l'escena popular i de masses genuïna, doncs, no se circumscriu al ressò tardà del renaixentisme en el segle XX ni a la generació emergent addicta a l'erudició clàssica del nou-cents, sinó que arriba fins a la intel·ligència republicana

---

<sup>3</sup> Recull la cita Josep Cunill en el seu llibre sobre Elena Jordi. CUNILL CANALS, Josep, *Elena Jordi: Una reina berguedana a la cort del Paral·lel*, Centre d'Estudis Musicals del Berguedà L'Espill, Berga 1999.

dels anys trenta. Cap al final del 1930, des de les pàgines de *Mirador*, Passarell s'exclama encara contra la degeneració del vodevil, esdevingut, segons aquest caricaturista i periodista, un gènere obertament pornogràfic i artísticament deplorable per les seves interpretacions barroeres.

«Hi ha hagut temporada que ha calgut defensar-la a base de teatre de districte cinquè, més o menys realista, i de sainets. D'uns quants ençà, els èxits grossos dels teatres de vodevil han estat obtinguts amb obres de l'Amichatis i els subsainets d'En Roure, les quals no són vodevils. Aquesta paradoxa té un sentit molt clar. En dir que el públic ho vol així fa l'efecte que se surt al pas d'un possible retret. I de passada, carregar a gratcient el mort al públic d'una culpa que és exclusiva dels actors, partidaris del mínim esforç —és més còmode, en efecte, sortir a escena a fer el beneit que haver d'estudiar i interpretar dignament un tipus—, i de certs autors del Paral·lel, els quals —Déu hi faci més que nosaltres— es defensen com poden, perquè no poden fer altrament.

La manca de visió dels que porten el cap acaba d'arrodonir aquest conjunt lamentable.»<sup>4</sup>

Podríem afegir molts exemples similars, però no és aquest l'espai per fer-ho. Ras i curt, es nega la possibilitat de considerar com a part integrant de la cultura catalana allò que es fa al teatre popular. Malgrat tot, en la banda dels creadors d'aquesta escena popular hi ha una persistent voluntat de ser tinguts en compte, com ho demostren les declaracions del productor de revista Manuel Sugrañes a la mateixa publicació, *Mirador*, el setembre de 1929:

«I a propòsit del Paral·lel. Ja us he dit que els intel·lectuals el menyspreen, doncs no tenen raó ni motiu. Heu de tenir en compte que el Paral·lel és un barri eminentment popular. Això no és pas un defecte, penso. Precisament, al Teatre Victòria es va estrenar la famosa *Auca del senyor Esteve*, d'En Russinyol, que fou un dels èxits més grossos de teatre català. Tingueu present que aquesta obra feia un feix d'anys que rodava pels teatres del centre. Els empresaris no la volien. Fou un empresari castellà, En Blasco, qui es

---

<sup>4</sup> PASSARELL, Jaume, «La degeneració del vodevil», *Mirador*, núm. 95, 27 de novembre de 1930, p. 5.

decidí a estrenar-la. Es gastà més de vuit mil duros per a muntar-la. Al Paral·lel s'estrenà *La Marieta de l'ull viu*. Aquesta obra sembla un reflex de l'altra, però. I al Paral·lel es descabdellà també la temporada del Sindicat d'Autors Catalans, que acabdillaven, si no recordo malament, l'Iglésies i En Pous i Pagès. Perdoneu que m'hagi ficat en un pla que no és el meu. Però és que el Paral·lel no és pas un barri bord. El que us he dit ho demostra de sobres. No obstant sembla que es tingui interès a fer-li passar. [...] Jo no em puc queixar, ni em queixo. Estreno una revista i el públic ve a veure-la. N'estreno una altra i torna. Què voleu més? El que em satisfà del tot és pensar que he aconseguit fer de la revista una cosa exclusivament barcelonina. Jo també, de certa manera, contribueixo a l'esplendor del nostre teatre.»<sup>5</sup>

El que intentem dir, doncs, és que si en altres cultures nacionals, com la de la veïna França, s'han incorporat a l'imaginari col·lectiu tot un seguit de manifestacions de la cultura popular i de masses escènica sorgides cap a finals

---

<sup>5</sup> FREIXENET (pseudònim de Jaume Passarell), «Parlant amb en Sugrañes», *Mirador*, núm. 35, 26 de setembre de 1929, p. 5.



del segle XIX i el primer terç del segle XX, fins i tot com a expressions d'una inqüestionable *experiència de la modernitat*, aquí, aquesta escena adreçada al gran públic no s'ha *patrimonialitzat* malgrat que els seus exemples històrics hagin estat singulars i genuïns. No cal explicar a cap francès qui van ser Maurice Chevalier, Mistinguett o Josephine Baker, però sí que cal explicar-li a un barceloní i a un català qui eren Mercè Serós, Pilar Alonso o La Cachavera, José Fola Igúrbide, Manuel Sagrañes, o en Joaquim Montero i l'Amichatis que encapçalaven aquestes ratlles.

Es tracta de tot un patrimoni que ha restat invisible com a objecte d'estudi, i que, sobretot, ha estat amputat de l'imaginari col·lectiu dels nostres ciutadans. Això *sí que ens fa singulars* a Europa.

### **L'escena que volia el carrer: l'evolució dels gèneres escènics al Paral·lel**

La supervivència de l'artista del Paral·lel dependrà de la seva capacitat d'entendre què vol el seu espectador.

L'evolució de les arts escèniques en aquesta avinguda és

un seguit de miralls ens els quals sempre trobarem reflectit el caràcter popular de les propostes, perquè «el Paral·lel era poble i volia ser poble».

«Els rics, al contrari que al Montmartre contemporani, no tenien res a veure amb el Paral·lel. Era poble i volia ser poble, per la seva gent, per les seves pantomimes i els seus melodrames, per la seva retòrica de míting, per la seva música de raval, pel seu argot i per la seva prostitució caminadora. Anava una mica brut, i tenia un cert orgull de classe d'anar una mica brut. Al matí passaven els carros del moll, i al vespres se'n tornaven, i aquella pols grisa que aixecaven els carros i el negre del carbó del port formaven els colors del Paral·lel, colors de vaixell de guerra, perquè ell era un vaixell de guerra».<sup>6</sup>

Mentre el Paral·lel a peu de carrer encara és firaire, gitano i flamenc, el gènere que triomfa en el primer gran teatre que s'hi instal·la, el Teatre Circ Espanyol, és la pantomima. Herois muts i romàntics, pierrots amb la cara pintada de blanc, enfrontats a adversitats que els superen, davant les

---

<sup>6</sup> CABAÑAS GUEVARA, Luis (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar), *Biografía del Paralelo*, Memphis, Barcelona 1945, pp. 90-91.

quals sovint només resta la possibilitat de la dignitat, de l'honor i de la integritat moral, una possibilitat que els personatges sempre preferiran, amb menyspreu per la pròpia vida. Són models exemplars, allunyats en l'espai i el temps del dia a dia del públic que gaudeix contemplant les seves peripècies, però amb un fil que connecta amb el seu concepte de vida: la lluita contra la dificultat.

Quan els Onofri arriben al Paral·lel el 1898, concretament al Teatre Circ Espanyol, ja duien un llarg recorregut pels teatres de Barcelona, on havien debutat al Palau de Cristall del carrer Gínjol (1889) i havien fet estada al Teatre Circ Barcelonès del carrer Montserrat, entre d'altres sales. Els Onofri eren una *troupe* familiar d'origen marsellès, liderada pel seu primer actor, Otelo Onofri, un dels fills mascles del pare de família, Temístocles, i germà d'Aquiles, Poliuto, Telémaco i Orestes, que tenien a més dues germanes, Andrómaca i Argia. Els Onofri ho feien tot: decorats, vestuari i efectes especials enlluernadors, amb explosions incloses. Per Setmana Santa programaven *La tragedia del Gòlgota* i per Tots Sants *Don Juan Tenorio*, amb gest i expressió, sense ni una paraula. Però el seu repertori era extens i gairebé tot de fulletó. Seguien l'actualitat: després

de la mort de Dominguín van representar *La muerte del torero*, i després de la guerra de Cuba, *Cubana o la muerte de Maceo*. Van mimar textos catalans: *Don Joan de Serrallonga*, de Víctor Balaguer, per exemple, o *Morir per la pàtria*, obra al final de la qual Telémaco representava el cèlebre monòleg d'Àngel Guimerà *Mestre Olaguer*. El mes de maig de 1903 es van traslladar al Teatre Onofri (després Condal), però allà va començar la seva decadència.

A Barcelona i al Paral·lel, l'estrella del mim encara perduraria uns quants anys de la mà de professionals com Enric Adams, Argelagués, Joan Carbonell, Laureano Borau, *Sucre*, o Ventura Ibáñez. La majoria d'aquests artistes s'havien format amb els mateixos Onofri, i més tard van fundar companyies pròpies que van fer estades a l'Arnau, el Trianon o el Soriano, fins que, a partir de la Setmana Tràgica de 1909, el gènere es va anar extingint.

El Paral·lel, però, era territori de recursos. Empresaris i artistes sempre estaven a l'aguait per endevinar els canvis de tendència del públic, el teatre que volia el carrer. Quan el mim no era mort encara, van aparèixer el melodrama i el drama social.

«Mai un poble podrà dir-se lliure, mentre el seu veí gemegui en l'esclavitud. No hi ha prou que un home es consideri feliç... És precis que ho sigui el seu company. No hi ha prou que un poble sigui feliç, ho ha de ser també el poble fronterer. Així s'esborren les diferències. Així desapareixen les castes, s'igualen les lleis, bateguen a l'uníson tots els cors i s'arriba al compliment de l'ideal cristià, el més formós i fecund que cap dins l'esperit. La humana fraternitat!»<sup>7</sup>

L'autor d'aquestes ratlles, el dramaturg José Fola Igúrbide, sabia ben bé què demanaven els seus espectadors. *El Cristo moderno*, estrenada al Teatre Apolo el 1913, s'inspira lliurement en la vida de Lleó Tolstoi, a qui proposa com a model d'una nova aurora per a la humanitat. En el teatre de Fola s'hi barreja una idea de la justícia social basada en la bona voluntat dels homes amb una crítica de l'avarícia dels explotadors i una acusació directa contra les estructures del poder, començant per la mateixa Església, que predica una cosa i en fa una altra. És el cas de la peça *Emilio Zola o El poder del genio* (Teatre Circ Barcelonès, 1903), dramatització del Cas Dreyfuss, en què l'agent

---

<sup>7</sup> FOLA IGÚRBIDE, José, *El Cristo moderno*, Maucci, Barcelona 1910, p. 82.

acusador és un capellà intrigant, i també de *Giordano Bruno* (Teatre Apolo, 1912), dramatització del judici i execució del filòsof que va defensar que la Terra no era el centre de l'Univers: tota una proclama anticlerical ambientada en el segle XVI, que acaba amb una cantada de «La marsellesa» al voltant de la foguera on crema el dissortat Giordano. Es tracta d'un teatre que busca l'emoció directa, la identificació amb la víctima de la injustícia, la culpabilització de l'agressor i del prepotent. Tant és així, que sabem de casos en què el públic saltava a l'escenari per agredir els intèrprets que feien el paper de malvats i d'actors que demanaven disculpes pel paper de dolents que havien d'interpretar en les funcions.

Des d'una altra perspectiva, la del compromís radical amb un ideari polític, Felip Cortiella, promotor de la consciència àcrata, va produir l'escenificació de títols d'Ibsen, com *Rosmersholm*, o de la seva pròpia autoria, com *Els artistes de la vida*, en esdeveniments puntuals celebrats sobretot a l'Apolo o a l'Arnau i coneguts com les «Vetllades Avenir». Unes vetllades que han deixat el seu rastre en forma d'algun programa i d'alguns cartells, mostres de l'esforç econòmic realitzat per aquest promotor idealista que volia

arribar a la gran massa, però que mai no va tenir les grans audiències de les obres de Fola Igúrbide. Al Paral·lel, la teatralitat havia de buscar l'entreteniment abans que qualsevol altre propòsit.

És per això que el melodrama encaminat a estimular el llagrimall del respectable, sense cap més intenció que l'entreteniment, va gaudir d'uns anys daurats a l'Espanyol d'abans de l'incendi de 1907 i també a l'Apolo. La companyia de Frederic García Parreño, patrocinada, entre d'altres, per un empresari espavilat com Josep Carabén, amo del Cafè Espanyol, va presentar títols com *Los dos pilletes*, de Pierre Decourcelle, que ja havia estat un èxit als teatres del centre, o *Magdalena, la mujer adúltera*, d'Emilio Graells, apuntador d'ofici, que va traduir molts textos francesos i els va adaptar al gust local, i també en va escriure de propis que no tenien gaire d'originals.<sup>8</sup> Just al davant, a l'Apolo, Enric Giménez presentava *El Capitán Tormenta o La toma de la Bastilla*, de Pompeu Gener, *Peius*, entre d'altres títols.

---

<sup>8</sup> CUNILL CANALS, Josep, *Gran Teatro Español (1892-1935)*, Fundació Imprimatur, Barcelona 2011.

Si deixem la llàgrima a banda i anem a la rialla, una altra font important de negoci per a la taquilla, ensopeguem amb el vodevil. El gènere del vodevil va ser introduït a Barcelona per companyies franceses i italianes ja a finals del segle XIX, però la seva «nacionalització» va ser obra dels teatres del Paral·lel, i molt especialment de dos artistes: Elena Jordi (de nom autèntic Montserrat Casals) i Josep Santpere, els dos grans constructors del vodevil català, primer junts i després per separat, ella des del Teatre Espanyol i ell des de l'Àpolo i més tard també des de l'Espanyol. Això passava durant els anys grassos de la Gran Guerra, però abans, curiosament, hi va haver la mateixa Margarida Xirgu presentant l'abril del 1910, al Teatre Nou, *Porten res de pago* —traducció de l'original francès d'Hennequin i Veber—, un vodevil de gran èxit que l'actriu no havia pogut representar al Principal perquè la Junta de l'Hospital de Sant Pau que llavors el regia l'havia trobat pujat de to. El fet és curiós, com dèiem, perquè la protagonista del vodevil a Barcelona va ser Elena Jordi, i el protagonista, Josep Santpere.

Elena Jordi representava un nou tipus de dona que començava a fer-se lloc en una societat, com la catalana,



que anava incorporant a marxes forçades la laïcitat en els seus comportaments, valors i costums. El fenomen és una expressió de la modernitat perquè prescindeix de la moral d'abans, per relacionar-se amb els altres i amb el propi cos d'una manera alternativa. Durant les seves temporades a l'Espanyol, de 1914 a 1919, Elena Jordi va formar companyia amb grans actors i actrius (Nolla, Tor, la seva germana Tina Jordi...), i va escollir el repertori amb l'orientació de Salvador Vilaregut o d'Alexandre Soler i Marjé, conegut com *El Jandru*. Vilaregut era un home que pertanyia a mons diversos i que tant podem trobar de ben jove en l'efervescència del wagnerisme que es respirava als Quatre Gats, com anys després en les tertúlies del pintor avantguardista Rafael Barradas a l'Hospitalet o més tard encara, el 1925, celebrant l'estrena de la *Mariana Pineda* de Lorca amb la Xirgu i Rafael Moragas.<sup>9</sup> El Jandru, fill de l'escenògraf Francesc Soler i Rovirosa, era tot un personatge de la vida de carrer al Paral·lel, un dandi

---

<sup>9</sup> Les petjades de Vilaregut es poden seguir a través de molts llibres, com ara la *Biografia del Paralelo*, de l'esmentat Cabañas Guevara, o *Cuarenta años de Barcelona*, del mateix autor (Memphis, Barcelona), o també a RODRIGO, Antonina, *García Lorca en el país de Dalí*, Editorial Base, Barcelona 2004, reedició i posada al dia dels llibres sobre Lorca i Catalunya a Edhasa i Planeta.

sempre envoltat de dones formoses, que va introduir novetats importants a la revista que es representava en aquesta avinguda.<sup>10</sup> Assessorament de categoria, doncs, per a una artista, Elena Jordi, que també va ser empresària, com el mateix Santpere, el qual va confiar papers de primera actriu a la Jordi fins que aquesta va formar la seva pròpia companyia. Després dels anys triomfals de la Jordi a l'Espanyol, Santpere, que durant tots aquests anys també havia fet vodevil a l'Apolo, va tornar a la que seria casa seva fins a ben entrats els anys trenta: el Teatre Espanyol.

L'entreteniment evoluciona segons les seves pròpies lògiques, però evoluciona. Volem dir amb això que el públic no gaudeix amb el mateix teatre el 1900 que el 1920. Al Paral·lel no només es produeix un teatre popular i de masses que es riu de les hipocresies de la gent ben situada, com és el cas del vodevil, sinó que també es comença a fer un teatre que fixa la mirada en els carrers dels voltants. En certa manera, el drama realista del Districte Cinquè és el que Just Arévalo i Cortès, a *La*

---

<sup>10</sup> CABAÑAS GUEVARA, Luis (pseudònim de Rafael Moragas i Màrius Aguilar), *Cuarenta años de Barcelona*, Memphis, Barcelona 1945, p. 209.

*cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, caracteritza com un conjunt de peces de teatre de text que sota aquest mateix epígraf escenifiquen arguments situats en l'anomenat «Barri Xino» (el Raval), el tema estrella dels quals és la compravenda de sexe.<sup>11</sup> Compte, però, perquè aquí la prostitució i el vici són fruit d'unes circumstàncies socials determinades, d'un entorn de misèria, i és absurd sancionar-los partint del vell concepte del pecat. Aquesta és una visió que ja havia anticipat anys abans Juli Vallmitjana amb el seu teatre i la seva narrativa. Hi ha altres formes de vida possibles en els barris humils de la ciutat, i la nova moral que es proposa no hi assenyala pecadors, sinó responsables. Del pecat a la responsabilitat hi ha el viatge de la laïcitat.

Aquest teatre, estrenat gairebé exclusivament a les sales del Paral·lel, va ser obra d'un grup de dramaturgs de filiació progressista i republicana que reivindicarien en va el seu

---

<sup>11</sup> «[El que no deixa de sorprendre] és que Amichatis triomfi no amb vodevils [...] sinó amb unes produccions de *factura vuitcentista* prou exemptes de grolleria que barregen elements del drama, la comèdia, la farsa, el melodrama, la literatura fulletonesca i un xic de vodevil i que es vehiculen sobre la peculiar realitat social d'un sector de la ciutat fins aleshores bandejat de la literatura: el Districte Cinquè.» ARÉVALO CORTÉS, Just, *La cultura de masses a la Barcelona del nou-cents*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2002, p.185.

dret a formar part del cos central de la cultura catalana. Vegem-ne uns quants exemples: *Les dones de tothom* (1918), d'Amichatis; *L'auca de la cupletista* (1919) i *Les dones del music-hall* (1920), de Lluís Capdevila i Manel Fontdevila; *La borda* (1920), d'Amichatis i Montero; *La dona verge* (1926), de Fontdevila; o bé *Amàlia, la novel·la d'una cambrera de cafè: Tragicomèdia barcelonina de la vida de la gent del vici, dividida en tres actes i quatre quadres*, també d'Amichatis.

Hem d'esmentar ara que vodevil i drama realista del Districte Cinquè s'expressen en català i demostren que aquesta llengua s'obre pas entre les manifestacions culturals de masses adreçades a les classes populars. Tot i que el teatre en català té la seva presència als teatres de l'avinguda del Paral·lel des d'abans de l'any de fundació oficial de la via, el 1894, i tot i que Àngel Guimerà seria un dels autors més regulars de la cartellera del Paral·lel (amb matinals a l'Arnau, per exemple), la seva expansió definitiva tindria lloc a la dècada dels vint, i en bona mesura aniria de la mà dels dos gèneres que acabem de comentar, el drama realista i el vodevil, juntament amb el teatre líric.

Abans de la dècada dels vint trobem l'èxit significatiu de *L'auca del senyor Esteve*, que es va passejar per diferents teatres de la ciutat fins que un empresari amb vista la va escenificar al Teatre Victòria el 1917, tal com comenta el productor de revista Sugrañes en l'entrevista de *Mirador* esmentada més amunt. *L'auca* va romandre força mesos en cartell i quan va assolir la representació número cent, una gran processó des de Santa Maria del Mar fins al Victòria, amb la participació de moltes personalitats de la vida cultural barcelonina, va retre homenatge a Santiago Rusiñol.<sup>12</sup>

El gran èxit del teatre popular en català de la dècada dels vint, però, seria el drama *Baixant de la font del gat*, d'Amichatis i Màntua. Aquesta és una peça que construeix, en l'imaginari ficcional de l'escena, les aspiracions dels seus espectadors, i que ho fa afaiçonant el passat a la conveniència de les esperances del present. No és un drama realista de la gent del vici del Districte Cinquè, però conté molts dels seus trets, traslladats a una altra època, un altre moment històric. L'obra s'ambienta entre les

---

<sup>12</sup> VERDAGUER, Mario, *Medio siglo de vida barcelonesa*, Editorial Barna, Barcelona 1957, pp. 360-361.

insurreccions populars de 1840 i les de 1842, contra Espartero. L'èxit de la peça va ser tan aclaparador, que les cançons que s'hi cantaven van restar durant molt temps en el bagatge popular de la ciutat i del país. Fins i tot se'n va fer una versió cinematogràfica i se'n va escriure una segona part per als escenaris, *La campana de Gràcia o El fill de la Marieta*, estrenada el mes de juny del 1924.

Durant els anys trenta del segle XX, els gèneres teatrals del Paral·lel coneixen una certa decadència, i fins i tot el vodevil de Josep Santpere arriba a tenir problemes de públic. El drama realista declina, malgrat la proliferació d'autors que s'havien apuntat al gènere. I la revista, de la qual parlarem més endavant, comença a importar subproductes de Madrid que no tenen gaire cosa més que pit i cuixa,<sup>13</sup> com denunciava Sebastià Gasch des de la revista *Mirador*.

Arriba la Guerra Civil, i amb ella els intents de convertir el Paral·lel en una altra cosa. Francesc Foguet, en el seu estudi del seguiment de la vida teatral per part de les

---

<sup>13</sup> GASCH, Sebastià, *Barcelona de nit*, Parsifal Edicions, Barcelona 1997, p. 94.

revistes *Mirador* i *Meridià*,<sup>14</sup> refereix els intents d'imposar un teatre de proselitisme de les idees revolucionàries des d'alguns teatres del Paral·lel. És el cas de *¡Máquinas!*, d'Álvaro de Orriols, estrenada l'octubre de 1936 al Teatre Apolo, o de *Danton*, de Romain Rolland, estrenada el novembre del mateix 1936 al Teatre Olympia, peces que perden la teatralitat que el gran públic de l'avinguda reclama, en favor d'un seguit de proclames i debats polítics que s'allunyen dels seus interessos bàsics d'entreteniment i de lleure. Molts anys després, tornen les mateixes pedres amb què va topar Felip Cortiella.

## Els gèneres musicals escènics

Quan el Paral·lel es forma, el teatre musical de la burgesia urbana vuitcentista ja ha començat a declinar, però la configuració sociològica del públic que omple els seus teatres produeix una particular interpretació i apropiació d'aquests gèneres escènics musicals, aprofitant la seva

---

<sup>14</sup> FOGUET, Francesc, *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1999.

miscel·lània humana per donar satisfacció a tota mena de gustos i de necessitats culturals.

El veïnatge del Paral·lel amb el carrer Nou de la Rambla provocarà que alguns dels seus primers music-halls, com La Pajarera Catalana, el Bataclan o el Pompeia, siguin els espais on es produeix l'expansió del gènere de les varietats que imperava en l'esmentat carrer i en molts altres locals dispersos pel Districte Cinquè. Les varietats eren un gènere parateatral on convivia en harmoniosa sintaxi escènica diversos números aïllats, que anaven des del flamenquisme a l'ensinistrament de cacatues i del funambulisme al monòleg còmic, amb una especial presència hegemònica del cuplet i de les cupletistes.

Els inicis del Paral·lel van coincidir amb l'arribada d'un elevadíssim nombre de noies que, després de passar per les acadèmies d'artistes del carrer Nou de la Rambla, buscaven una oportunitat de deixar la prostitució de carrer per exercir-ne una altra d'una mena un xic més confortable als reservats dels music-halls de principi de segle XX. El món de les acadèmies d'artistes del carrer Nou de la Rambla era d'una singularitat deliciosa. N'hi havia moltes.



Destacaven pel seu prestigi la de Copèrnic Oliver, *El Gordito*, la de Joan Viladomat o la de José Padilla.

«Com es fa una cançonetista? A l'Acadèmia del famós Gordito —balls, cinema, circ, números de varietats—. A Espanya, la ciutat comtal és la Meca del *gènero ínfimo*. Els salons de varietats hi abunden increïblement i al programa de cada saló hi ha una quantitat de “números” astoradora. Cada nit actuen a Barcelona un nombre tal d’“estrelles”, que, si s’hi acostés Flammarion, es riuria de l’esfera celestial i no li donaria cap importància a la Via Làctia. Per a Via Làctia —es diria, donant-li a la paraula *làctia* tot el seu valor etimològic—, el Paral·lel. Totes aquestes estrelles que fulguren en ella i en les vies adjacents, totes aquestes estrelles que constel·len la nostra gran ciutat, d’on surten?, com es formen? Hi ha un Déu, un Faedor d’astres que en crea la majoria. Aquest Creador s’anomena El Gordito. És un home grassonet, afaitat i jovial, bellugadís. La seva acadèmia és un “planter d’estrelles” i s’hi fan veritables miracles docents. Noietes matusseres, maldestres, tímides, encongides, surten d’aquest centre d’ensenyament

convertides en fines, gentils, gracioses, exquisides artistes del cuplet. “Au, nena, mou-te, que sembles un estaquirot! Fes el que et diu el mestre”, li sentim dir a una obesa mamà la pubilleta de la qual ens recorda, per la seva actitud cantant allò de “Soy Anita la florera”, el senyor Puig i Cadafalch. “Sí, nena, sí”, dogmatitza el mestre; “has de jugar aquestes mans i aquests ulls i treure pit. Així, mira: ‘Soy Anita la florera’”. I el Gordito, a la vegada que canta, gesticula i acciona com la nàiade més gentil de totes. L’ajuden en la seva ímproba tasca docent diversos pianistes i mestres de cant. Les alumnes són tan nombroses que, com vulgarment es diu, allò sembla una processó. Poques són les menestraletes amb ambicions “varieteres” que no visiten la casa del Gordito en cerca de les seves lliçons. I cada dia són més nombroses les noies que se senten èmules de Raquel Meller, Paquita Escibano i La Chelito, antigues deixebles, per cert, del pletòric Gordito.»<sup>15</sup>

A les delicioses memòries del gran còmic Carles Saldanya, *Alady, Rialles, llàgrimes i «vedettes»*, hi trobem un altre

---

<sup>15</sup> DUVAL, Armando, «Criadero de estrellas», *El diluvio*, 10 d’octubre de 1922.

testimoni que enriqueix la nostra percepció de les acadèmies del carrer Nou de la Rambla:

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

—Com?

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

—On ho venen, això?

—Al carrer Nou hi ha una acadèmia de varietats que dirigeix Copèrnic Oliver, *El Gordito*. Aquest home compra les cançons per una pesseta i un ou ferrat. Si no vols l'ou ferrat et dóna dues pessetes. És magnífic. Per un cuplet de gitana, una pesseta; per un cuplet de *maja*, dues pessetes; per un cuplet sentimental, un ou ferrat, només un ou ferrat!»<sup>16</sup>

El cuplet, doncs, era un gènere nascut de les perífrasis de la prostitució i que amb el temps s'anirà transformant, impulsat sobretot per dues estrelles fonamentals per entendre la seva evolució: La Fornarina i Raquel Meller.

---

<sup>16</sup> SALDANYA BEUT, Carles, *Rialles, llàgrimes i «vedettes»: Memòries d'Alady*, Bruguera, Barcelona 1965.

Aquesta evolució el transformarà en un contenidor d'emocions i sentimentalitats legitimades per la moral burgesa, fins a la seva desaparició amb la Guerra Civil i la seva substitució per un gènere sense unes arrels tan obscures: la *copla*.

Però no correm tant; la magnitud del gènere mereix unes ratlles més. De cuplets i de cupletistes, n'hi va haver de totes menes. Un repàs a les fotografies que han quedat d'aquestes artistes ens permet visualitzar els canvis significatius que van experimentar els cànons de la bellesa femenina des de finals de segle XIX fins a ben entrat el segle XX. Dones que es van aprimant i es van enrossint, mentre es van empetitint les superfícies del cos femení tapades per la roba. Roba que abandona les barroques estructures vuitcentistes per evolucionar cap al racionalisme simplificador i alliberador dels feliços anys vint. Álvaro Retana, que va viure i va contribuir al món del cuplet, va recollir un extens inventari fotogràfic de totes aquestes intèrprets a *Historia del arte frívolo*.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> RETANA, Álvaro, *Historia del arte frívolo*, Editorial Tesoro, Madrid 1964.

Entre la nòmina de cupletistes que van tenir un determinat pes específic al Paral·lel, volem destacar Antonia La Cachavera, La Fornarina, Julia Fons, La Goya, La Goyita, Paquita Escribano, La Chelito, Adelita Lulú, Luisita Estesó, Amalia de Isaura, Amalia Molina, Blanquita Suárez, Consuelo Hidalgo, Raquel Meller, Pilar Alonso, Mercè Serós, Ramoneta Rovira, Teresita Boronat, Teresita Pons, Pepita Iris, Pilar Bello, Alicia del Pino, Pepita Odena...

A partir de 1912, quan el cuplet en llengua castellana ja està perfectament consolidat, es comencen a donar les condicions per a l'infantament del cuplet català. La cultura popular en llengua catalana tenia fins a aquell moment uns referents que amb prou feines defugien l'estela de la música de Clavé, el teatre de Frederic Soler i el periodisme satíric de *L'Esquella de la Torratxa*.

La connexió entre els darrers representants del modernisme i la bohèmia barcelonina il·lustrada propiciarà un intent de portar el català als ambients on es confeccionen en aquells moments els productes de consum cultural massiu, testimonis de la transformació de la cultura

popular en cultura popular urbana, i on es voldran conjugar les virtuts artístiques amb les virtuts patriòtiques.<sup>18</sup>

Miquel Poal Aregall, en el seu pòrtic al llibre *El cuplet català*, de l'any 1919, ens diu:

«El nostre poble, que escoltava amb indiferència el seguit de cuplets castellans grollers de lletra i poca-soltes de música, s'ha entusiasmat amb el cuplet català àgil i maliciós. És per això que pot dir-se avui que el cuplet català té la vida assegurada. Cal, però, que tinguin enteniment els que vulguin conrear aquest art. Que pensin que no és fàcil triomfar-hi. I que pensin que temps a venir, si el nostre cuplet s'abarraganava, ells en foren responsables. I no fora petita la responsabilitat d'haver contribuït a escampar lletres i tonades que evidentment servirien per a envilir el nostre poble.»<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> MOLAS, Joaquim i GALLÉN, Enric, «La literatura popular i de consum», en *Història de la literatura Catalana*, vol. 11, Edicions 62, Barcelona 1988, pp. 301-353.

<sup>19</sup> *El cuplet català*, Bonavia, Barcelona 1919.

Abans, en la primera sèrie d'*El cuplet català*, Rossend Llurba, el principal impulsor del cuplet en català, ja ens havia deixat escrit:

«Catalunya pot estar-ne satisfeta d'aquest expandiment de la cançó nostra, per quant fins ara únicament ens era possible oir cantar en nostre idioma a cors i a orfeons, mai tan assequibles per a popularitzar les notes de llurs cants com els teatres on es cultiva el gènere frívol, i que, precisament per sa mateixa frivolitat, és com els públics de totes menes ho acullen amb major complaença.»<sup>20</sup>

Amb el cuplet en català, la cançó catalana fa el salt de l'època preindustrial, bucòlica i tradicionalista, cap a la modernitat. Els temes ja no són l'amor filial, la família, els localismes naturals o els aplecs, sinó els tramvies, l'autobús, l'exposició internacional, el sindicalisme, l'enllumenat públic, la corrupció política, l'urbanisme, el sentimentalisme sense cotilles... Els grans creadors de les lletres dels cuplets en català van ser principalment el mateix Rossend Llurba i Joan Casas Vila, que signava amb

---

<sup>20</sup> Pròleg de Rossend Llurba a *El cuplet català*, primera sèrie, Barcelona, s. d., p. 3.

el pseudònim *Joan Misterio*, i els seus compositors musicals més significats van ser Vicens Quirós, Càndida Pérez, Joan Suñé, Joaquim Zamacois o Llorens Torres Nin. Van cantar cuplets en català Mercè Serós, Pilar Alonso, Ramoneta Rovira, La Goyita, La Parreño i fins i tot Raquel Meller.

Si el cuplet va ser el nervi de les varietats o el music-hall, el gran gènere del teatre musical del Paral·lel va ser la sarsuela. Des de mitjan segle a Barcelona, aquest es pot considerar un gènere implantat, tant amb obres de compositors madrilenys com amb obres escrites a la mateixa ciutat, tant en castellà com, en menor mesura, en català. Als teatres del Paral·lel es va programar sarsuela de repertori en castellà des dels inicis de la història de l'avinguda com espai de concentració de locals de l'espectacle, especialment les conegudes dins del repertori del teatre per hores o de *género chico*, àmbit que va tenir una resposta important per part del públic i va aconseguint entronitzar alguns cantants: Pablo Gorgé, Marcos Redondo, Manuel Utor, *El Musclaire*, o Emili Vendrell. A la dècada dels anys vint, el Paral·lel confereix una vitalitat nova i sorprenent al gènere; alguns dels compositors més



consolidats de l'escena madrilenya estrenen sarsueles als teatres del Paral·lel, com Rafael Millán o Pablo Sorozábal.

Durant la dictadura de Primo de Rivera, tot i l'animadversió del règim contra les manifestacions culturals catalanes, s'escriuran i s'estrenaran multitud de sarsueles en català properes estilísticament a l'opereta centreeuropea i al verisme italià. Enric Morera, Montserrat Ayarbe, Frederic Cotó, Josep Maria Torrents, Amadeu Vives i molt especialment Rafael Martínez-Valls consolidaran tot un gènere genuí, la sarsuela catalana. *Cançó d'amor i de guerra*, amb música de Rafael Martínez-Valls i lletra de Víctor Mora i Lluís Capdevila, és segurament la peça més emblemàtica d'aquest període pel seu èxit aclaparador de públic. Tal vegada, sense la ruptura que va suposar la Guerra Civil, el gènere hauria pogut constituir un cànon propi, amb obres realment importants i populars.

No podem acabar aquest breu repàs pels gèneres escènics musicals del Paral·lel sense parlar de la revista, i molt especialment de les revistes d'un empresari singular, Manuel Sugañes. Sugañes havia estat un dels components de la bohèmia del Bar del Centre i el cabaret Au Fond de la Mer, i havia compartit aventures

noctàmbules amb tota la colla que després va engendrar el drama realista del Districte Cinquè, del que ja hem parlat. S'havia format amb Fernando Bayés, productor de revistes del Teatre Principal de gran èxit com *Chófer, al Palace*. Sugrañes era un home supersticiós, com tantes altres figures de l'escena popular, incapaces d'esbrinar els motius d'un èxit o d'un fracàs. Per això va titular les seves produccions amb frases o paraules de sis lletres que ell creia que li portaven sort: *Joy-Joy, Oui-Oui, Pocker, Eureka, She-She, Kiss me, Love me...* Totes elles van dur música d'Enric Clarà i es van estrenar majoritàriament al Teatre Còmic entre el 1925 i el 1930.

La revista del Paral·lel, a diferència de la revista de Madrid, era un espectacle de números aïllats, de gran vistositat, sense cap voluntat de fer servir un argument que li donés continuïtat, amb col·laboracions literàries dels grans noms del teatre català, com ara Josep Maria de Sagarra, però també de Francesc Madrid, Josep Maria Planes, Joaquim Montero o Brauli Solsona. El seus referents estètics eren París i més tard Hollywood; de fet, molts dels decorats i vestuaris es compraven directament a París i es complementaven amb d'altres fets expressament aquí. El to

dels diàlegs era aquell que demanava el públic del Paral·lel.

L'Olympia, el teatre més gran de l'àrea del Paral·lel, amb capacitat per a sis mil espectadors (estava situat a tocar del Paral·lel, concretament a la Ronda Sant Pau), va acollir *superproduccions* del gènere com *Kosmópolis*. No hem d'oblidar que aquesta fou l'època on aparegueren els pianos mecànics, els rotllos de pianola, els discos de pedra, les gramoles, el cinema i les partitures impreses de tots els grans èxits musicals del Paral·lel, o sigui, una època on començava a desenvolupar-se la producció industrial associada al consum cultural. Era una època fascinada per la tècnica, per la socialització de les ideologies i per la construcció d'un imaginari local i cosmopolita; una època que va saber barrejar els ritmes i les idees musicals provinents de la tradició amb tot allò que dugués un perfum de nou, d'exòtic i de cridaner.

### **Per què al Paral·lel?**

Al llarg del primer decenni del segle XX, el Paral·lel va acumular una de les ofertes d'oci més ingents del món pel

que fa al nombre de butaques per metre quadrat; sense oblidar que els seus teatres no tancaven gairebé mai. La pregunta que se'ns acut formular ara és: per què, a Barcelona, això es produeix precisament al Paral·lel? La resposta està condicionada per la suma de molt diversos vectors que ara intentarem exposar.

Els terrenys que ara ocupa el Paral·lel, i molt especialment la zona més propera al mar, eren, abans de la nova configuració de la ciutat que es va desprendre del pla Cerdà, una frontera amb adjectivacions molt diverses. La frontera separava els terrenys sotmesos a la legislació militar i situats al peu del castell de Montjuïc, que no eren urbanitzables, dels terrenys agrícoles, que sí que esdevindrien urbanitzables; separava també els espais més indòmits que havien fet seus diverses formes de marginalitat; i separava el món mariner de l'industrial, la vida de caserna de la menestral... Fins a l'enderroc de les muralles i la primera articulació de l'avinguda del Paral·lel, eren uns espais molt poc freqüentats per la gent d'ordre, al marge d'anar a fer una passejada a alguna de les fonts de la muntanya de Montjuïc el dia d'un sant de bona advocació. Tot plegat apareix magníficament retratat a la

literatura de Juli Vallmitjana, en títols com *Sota Montjuïc* o *La Xava*.<sup>21</sup>

Quan es van començar a articular la construcció de l'Eixample i la nova urbanització del passeig de Gràcia i de la plaça de Catalunya, molts dels negocis provisionals dedicats a les fires i a l'esbarjo popular que s'ubicaven en la zona afectada van haver de ser traslladats. L'oferta vinculada a la prostitució, amb tots els intents de la ciutat per endolcir-la, sota l'aparença dels cafès concert o dels music-halls que ja poblaven el Districte Cinquè, va atreure totes les barraques que necessitaven una reubicació a la ciutat. Al mateix temps es va donar una nova oportunitat a l'expansió de la indústria de l'entreteniment que es desenvolupava a la part baixa d'aquest mateix districte.

Malgrat tot, un districte que s'expandeix i unes barraques que es reubiquen no són motius suficients per explicar l'evolució del Paral·lel. Hi hem d'afegir a més una

---

<sup>21</sup> VALLMITJANA, Juli, *La Xava*, edició d'Enric Casasses, Edicions de 1984, Barcelona 2003. La novel·la conté descripcions molt realistes dels espais que se situen entre el Raval i les coves de la muntanya de Montjuïc, refugi de molta marginalitat i delinqüència: un món que apareix també en altres obres del mateix autor, com *Sota Montjuïc* (Arola Editors i Edicions de 1984, Tarragona 2004).

necessitat: la de les classes obreres que, atretes per les grans transformacions de Barcelona (construcció de l'Eixample, construcció del metro, exposicions internacionals, annexió dels municipis veïns, expansió de la indústria...), dispararan el creixement demogràfic de la ciutat. Ens referim, concretament, a la necessitat de trobar espais de representació de la seva pròpia consciència de ser, de constituir una classe social i de buscar paradigmes que la representessin. Sense un públic nou, nombrós i àvid d'entreteniment popular, el Paral·lel no hauria arribat a ésser el que va ser: un anar i venir continu de gent desitjosa de proclamar la seva pertinença a uns temps nous i, en l'accepció més precisa de la paraula, moderns.<sup>22</sup>

Fins aquí podríem pensar que la construcció del Paral·lel i la seva articulació van ser quelcom més o menys pensat des dels despatxos municipals: res més lluny de la realitat. Si alguna cosa ha acabat donant al Paral·lel la personalitat que té és l'absència d'un criteri urbanístic. La realitat ha impulsat els urbanistes municipals a adaptar-s'hi, no sense lluites i conflictes de tota mena.

---

<sup>22</sup> GABRIEL, Pere, «Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920», en GARCÍA DELGADO, J. L. (dir.), *Las ciudades en la modernización de España*, Siglo XXI, Madrid 1992, pp. 61-94.

Quan Ildefons Cerdà va traçar el Pla General de l'Eixample, va preveure que l'avinguda del Paral·lel tingués una amplada de cinquanta metres, la mateixa que les altres grans avingudes de la nova ciutat: la Meridiana o la Diagonal. Els propietaris d'aquest espai cul-de-sac de la nova frontera de l'oest de Barcelona van lluitar aferrissadament perquè aquesta amplada es reduís i els permetés especular millor amb els seus terrenys. La resposta de l'Ajuntament va ser una curiosa Llei de Porxos que dotaria a la ciutat d'una frontera porxada basada en els tres models de porxos que l'arquitecte municipal oferia als propietaris. D'aquesta manera, l'ús públic de l'avinguda seria de cinquanta metres a nivell de terra i de quaranta a partir del pis principal dels nous edificis, ja que s'havia de construir un pas de cinc metres a banda i banda de cada vorera [...].

Com que hi havia tres menes possibles de porxos, calia unificar els processos de construcció de cada illa de cases amb un únic model. Mentre els diferents propietaris es posaven d'acord i decidien començar les construccions, l'Ajuntament permetia un ús provisional dels solars en forma de magatzems.

No cal dir que aquests magatzems, oficialment declarats d'usos industrials, van acabar acollint una amalgama heterogènia de noves possibilitats d'esbarjo per a les classes populars: cafès concert, barraques, cinematògrafs, locals de varietats, atraccions..., espais que, poc després de polsar la tolerància municipal, es van anar convertint en teatres.

Quan començàvem a buscar els materials que configuren l'exposició «El Paral·lel, 1894-1939», va caure a les nostres mans un mecanoscrit anònim que havia arribat a la llibreria Millà del carrer de Sant Pau, quan aquesta era encara editorial, amb vocació d'esdevenir un dels pocs llibres que hauríem pogut tenir sobre la història del Paral·lel.

Permeteu-nos que en transcrivem un fragment que ens sembla il·lustrar magníficament el que era el Paral·lel abans del 1900:

«Anàvem apropant-nos als darrers moments del segle XIX i al llarg de l'avinguda s'havien instal·lat arcs voltaics. El Paral·lel disposava d'electricitat, però la calçada continuava plena de fang els dies de pluja i de pols els dies clars, ja que continuava sense empedrar.



Un cop instal·lats els pals i les vies, van aparèixer els primers tramvies elèctrics, que van provocar l'admiració i l'astorament de la multitud... però ningú no gosava pujar-hi, per conceptuar-los com una cosa del dimoni. El Paral·lel continuava cada cop més concorregut, especialment els dies de festa.

Al Circ Espanyol s'hi succeïen les companyies líriques i dramàtiques amb funcions per hores; a les voreres s'hi alçaven parades de llaminadures. Entre els cinemes Farrusini i Lumière s'hi va instal·lar la gran Barberia de l'Obrer, en la qual, pel mòdic estipendi d'un ral, afaitaven i tallaven els cabells amb total pulcritud i netedat.

El circ Canetti va desaparèixer i al seu lloc s'hi va instal·lar un cafè d'estiu anomenat Prado Catalán. A la cantonada del carrer Salvà es va inaugurar un altre cafè que va arribar a fer-se popular. Era La Puda Seca. Una tassa de cafè amb les seves gotes de rom o d'anís, quinze cèntims. Qui en dóna més? Els orgues dels cinemes no paraven en cap moment, i els pregoners des dels seus vestíbuls respectivament s'esgargamellaven convidant el públic a penetrar-hi per admirar l'espectacle.

Per cridar l'atenció, aquests pregoners feien jocs de mans i equilibris amb paraigües virolats o feien treballar un mico preparat a aquest efecte. Encara no satisfets, de vegades s'organitzava un teatre de titelles al vestíbul i es feien funcions gratuïtes per als qui no tenien els deu cèntims de l'entrada. En altres indrets del Paral·lel imperaven lliurement els arrencaqueixals i venedors de pólvores que igual servien per curar el mal de fetge que per netejar metalls; però les rotllanes més compactes es formaven al voltant d'uns homes magres, vestits de milratlles, acabats de repatriar de la guerra de Cuba, que, proveïts d'una guitarra i amb veu planyívola cantaven *guajiras* al·lusives a la campanya. De tant en tant sorgien uns homes amb uns grans cartells pintats toscament, en els quals es descrivia el crim acabat de cometre o la història del Luis Candelas. D'altres endevinaven el futur i venien uns llibrets en els quals s'anunciaven guerres terribles i calamitats per a la primera meitat del llavors futur segle XX, cosa amb la qual no van errar gens ni mica. Per espantar-nos encara més, al fins llavors Prado Catalán s'hi va instal·lar un barracó de figures de cera amb uns cartells sinistres que anunciaven "El crim de

l'Hilària Balaguer", "La bomba contra el General Martínez Campos" i altres meravelles per l'estil. Afortunadament, aquell espectacle no va durar gaire. Una empresa amb vista el va enderrocar per edificar-hi, aprofitant materials d'unes barraques desmuntades de la Plaça de Catalunya, un atractiu cafè vidrat que van batejar com "Pajarera Catalana"»<sup>23</sup>

El manuscrit va deixar de ser anònim al llarg de la investigació. Rossend Llurba, un dels principals lletristes del cuplet català a qui ja hem esmentat, és l'autor del relat citat. I la Pajarera Catalana es va anar transformant fins a esdevenir l'actual Molino, no sense haver estat durant un temps Le Petit Moulin Rouge, fins que acabada la Guerra Civil es va obligar a tots els establiments a tenir un nom en castellà i a perdre l'adjectiu cromàtic amb què els guanyadors van tenyir tot el bàndol que va perdre la guerra.

La Pajarera no va ser l'únic cas de transformacions en aquell primer Paral·lel: el Teatre Arnau va passar a anomenar-se Folies Bergère i després va tornar a recuperar el seu primer nom. El Teatre Circ Espanyol va

---

<sup>23</sup> LLURBA, Rossend, «El Paralelo hasta el año 1910», manuscrit inèdit cedit per la Llibreria Millà de Barcelona.

passar a ser el Teatre Espanyol, el Teatre Onofri va adoptar el nom de Teatre Condal, el Pabellón Soriano es va transformar en Teatre Victòria, entre moltes altres transformacions que donen fe d'un Paral·lel en perpètua efervescència, on els empresaris dels teatres canviaven sovint —de vegades fins a tres cops per temporada— i on els repertoris d'allò que es programava eren clarament indicatius del ressò que tenien els grans canvis sociopolítics sobre les classes populars.

És el Paral·lel el que permet que Nonell pinti les seves prostitutes, que Francesc Domingo idealitzi els seus espectadors, que Urgell sintetitzi la impressió del moviment escènic, que Picasso pinti una cupletista amb la nova tècnica cubista. És la vida del Paral·lel la que atreu i jerarquitzava una certa mirada d'Occident sobre Barcelona. Aquell Paral·lel que va existir, fet de clofolles de cacauets, es va anar transformant, a mesura que avançava el segle XX, en un Paral·lel atent a les grans transformacions escèniques europees. És un carrer dedicat a l'espectacle, que viu el seu moment d'esplendor durant els anys de la Guerra Gran, però que durant els anys vint veu com maduren totes les seves aportacions a l'escena popular. És



el Paral·lel el que acull per primer cop fora de Berlín les escenografies giratòries de Max Reinhardt, o el que experimenta amb les noves tècniques d'il·luminació.

Tornem a la pregunta inicial d'aquest text: per què no en sabem res?