
El mapa teatral de Barcelona. Una revisió historiogràfica

Antoni Ramon Graells*

Aquesta comunicació té un doble enfocament: analític, ja que ressegueix l'espai que la historiografia ha dedicat a l'estudi del mapa teatral de Barcelona, i propositiu, en defensar l'interès d'abordar la recerca de les relacions entre el fet teatral i l'espai urbà amb les eines analítiques de disciplines diverses, tot mirant el lloc del teatre a tres escales, les de l'urbanisme, l'arquitectura i l'espai escènic.

Preludi

EL LLOC DEL TEATRE

La definició conscient del concepte "lloc del teatre" prové del món investigador francès, i en concret del Groupe de Recherches sur le Théâtre del CNRS. En el seu origen, l'equip integrava a historiadors de literatures dramàtiques, però ben aviat aquests adquiriren la certesa que el fet teatral havia de ser abraçat en la seva totalitat, contemplant el lloc de la trobada, rica de significació social, de l'interpret amb el públic. En aquest grup de recerca, Jean Jacquot com a director i Denis Bablet com a figura emergent varen tenir un paper clau en l'organització, els anys 1962 i 1963, dels encontres "Le lieu théâtral dans la société moderne" i "Le lieu théâtral à la Renaissance".¹ Les presentacions d'ambdues trobades permeten de comprendre el sentit donat al terme:

Par lieu théâtral on entend le lieu d'une représentation, c'est-à-dire les espaces réservés au jeu des acteurs et aux spectateurs. Ces deux espaces sont considérés dans leur interdépendance fonctionnelle: il s'agit de leur délimitation réciproque, de leur aménagement, de leur utilisation.²

Anys més tard, el número dedicat al *Théâtre et la ville* de la col·lecció *Les voies de la création théâtrale* estengué l'àmbit de la recerca al lloc del teatre a la ciutat.³

* www.theatresatrisk.org.

1. Denis BABLET i Jean JACQUOT, *Le lieu théâtral dans la société moderne*, París, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1963 (reimpressió, 1988); Jean JACQUOT, *Le lieu théâtral à la Renaissance*, París, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1964.
2. Jean JACQUOT, «Avant-propos», dins JACQUOT, *Le lieu théâtral a...*, pàg. VII.
3. Elie KONIGSON (dir.), *Le théâtre dans la ville*, París, Editions du CNRS (*Les voies de la création théâtrale*, 15), 1987.

SISTEMES TEATRALS

L'any 1966, Aldo Rossi publicà *L'Architettura della città*,⁴ un llibre que tingué una ràpida difusió a Catalunya. En el seu text, Rossi defensava una arquitectura autònoma, un *factum* humà que conformava el món segons una concepció tècnica, funcional i estètica, que tenia un valor per ell mateix encara que no fos sinó un aspecte més d'una realitat complexa. Una manera d'entendre l'arquitectura que s'acompanyava d'una valoració de la memòria com a tret definitori de la humanitat. Més enllà del seu valor teòric, el pensament de Rossi permetia de construir un utillatge mental especialment operatiu a l'hora de projectar. Per exemple, el Teatro del Mondo per la biennal de Venècia de l'any 1979, una construcció efímera que establia analogies tant amb els efímers teatres flotants dels carnavals venecians com amb l'arquitectura de la ciutat.

Precisament, una part de la fortuna de la teoria rossiana venia de la seva capacitat d'entendre l'arquitectura dins la ciutat, d'una ciutat que es construïa al llarg de la història. En l'ideari de Rossi els edificis posseïen –o havien de posseir– una qualitat urbana, bé fossin monuments grandiloqüents, testimonis singulars d'una civilització, bé arquitectures tipus, de factura anònima, destil·lació del temps, síntesi de tradició i innovació.

Aquell mateix any, Guido Canella publicà *Il sistema teatrale a Milano*, com a resultat del curs “Elements de composició” a la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, on Canella, com Rossi, era professor.⁵ Després d'un assaig breu a l'entorn de la història de l'arquitectura teatral, el llibre recull un inventari de les sales milaneses, ubicant-les en una seqüència de plànols històrics que proposen una periodització paral·lela del teatre i de la ciutat. Descobrir les lògiques de l'aparició i desaparició de les sales d'espectacle i definir els trets sistèmics que les caracteritzarien en relació a l'estructura i el desenvolupament urbà de Milà figuren entre les finalitats de la recerca. El mètode parteix de la hipòtesi implícita que el mapa dels teatres d'una ciutat no només reflexa la història del teatre, sinó també la urbana. Un vincle que no admet generalitzacions, ja que s'estableix de maneres diverses, fins i tot oposades, segons la ciutat i el temps.

De la lectura del text de Guido Canella i el seu equip se'n pot deduir una primera constatació, tal vegada innecessària per obvia: els teatres d'una ciutat no sempre arriben a constituir un sistema, entès com un conjunt establert amb un cert ordre. Per assolir-ho, cal que n'hi hagin prous i que hagin pogut configurar una mena d'estructura. Si el teatre no té un pes en la vida urbana, difícilment podrà crear un organisme que es pugui percebre en el plànol de la ciutat.

En el cas de Barcelona, es pot llençar la hipòtesi de l'existència d'un doble joc entre la ciutat i el teatre. D'una banda, el potencial cívic de l'espai urbà crida al teatre, i de l'altra, quan l'activitat teatral regna en aquell àmbit hi atrau el desenvolupament urbanístic. Així ha esdevingut successivament a les Rambles, a la plaça de Catalunya, al passeig de Gràcia i al Paral·lel.

4. Aldo ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

5. Guido CANELLA, *Il sistema teatrale a Milano*, Bari, Dedalo, 1966.

Acte I. El lloc del teatre a Barcelona

A LES HISTÒRIES DEL TEATRE CATALÀ

El lloc del teatre a Barcelona ha estat tractat amb fortuna diversa per la historiografia del teatre català. Si s'hagués publicat el treball entretingut i pacient de Josep Artís i Balaguer sobre els teatres de Barcelona, constituïria sens dubte una peça clau de la historiografia que ens ocupa. El munt de fitxes que va omplir amb dades diverses d'un centenar de sales d'espectacle de Barcelona i els escrits que va redactar són el testimoni d'una tasca inacabada i una font d'on hauria de beure qualsevol treball sobre el teatre i els teatres de la ciutat.⁶ A manca d'aquesta obra mai no editada de Josep Artís, i si passem per alt les crítiques de Josep Yxart, que no deixen de tenir un àmbit temporal limitat,⁷ la primera *Història del teatre català* que cerca abastar la cronologia completa dels esdeveniments teatrals del país és la de Francesc Curet. Fou publicada l'any 1967, però ja estava en gestació l'any 1913, tal com l'autor testimonia en un anunci publicat el 30 d'agost de 1913 a la revista *El Teatre Català*:

En planejar la meua obra em vaig atènyer al principi de no considerar el teatre com una branca de la literatura, sinó com una entitat independent, amb personalitat pròpia i ben acusada, combinació de diverses arts foses en el sentiment dramàtic i, per tant, “un art complet”.⁸

Un plantejament que Francesc Curet només pogué satisfer a mitges.

Influïda per Hippolyte Taine a l'hora de situar el context de les èpoques que estudia, tal com el mateix Curet reconeix quan defensa que «tota producció artística està subordinada a les condicions del medi en què es desenvolupa»,⁹ l'obra se centra, però, en el repertori i els intèrprets, «animant la narració [...] amb un anecdotari acompanyat de records i observacions personals».¹⁰ Sense traçar un fil discursiu sobre l'espai continu i ben travat, la *història* de Curet té el valor d'anar donant, encara que sigui d'una manera incompleta, algunes dades entorn a on es feia teatre, i en menor mesura a com era l'arquitectura i les posades en escena de les sales barcelonines.

A diferència de Francesc Curet, Xavier Fàbregas¹¹ ja ressegueix en la seva *història* el trànsit del lloc del teatre per Barcelona. Obra de síntesi, relativament curta en relació al seu abast temporal –del “substrat preromà” al teatre que li era contemporani–, la

6. Josep Artís i Balaguer (1875-1956) no té una obra editada a l'alçada de les seves recerques. Els seus llibres dedicats al Liceu (*El Gran Teatre del Liceu*, Barcelona, Aymá, 1946; *Primer centenari de la Sociedad del Gran Teatre del Liceu: 1847-1947*, Barcelona, Quintilla y Cardona, 1950; *El mando teatral barcelonés: avatares, anecdotario*, Barcelona, Quintilla y Cardona, 1950, aquest últim dedicat a les relacions del teatre amb les autoritats, eclesiàstiques, militars i municipals) poc aporten al tema que ens interessa. Una lloança i descripció del fons Artís a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona el podem trobar a Carme MORELL I MONTADÍ, *El Teatre de Serafí Pitarrà: entre el mite i la realitat (1860-1875)*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pàg. 22 i 31-39.

7. Vegeu: Josep IXART, *El Año pasado: letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Daniel Cortezo, 1886-1890 (reedició, Barcelona, Proa, 1974); així com «Teatre català» dins *Obres catalanes de Josep Yxart*, Barcelona, Tipografia L'Avenç, 1896 (reeditat a Josep YXART, *Entorn de la literatura catalana de la Restauració*, Barcelona, Edicions 62, 1980).

8. Francesc CURET, *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos, 1967, pàg. 10.

9. CURET, *Història...*, pàg. 13.

10. CURET, *Història...*, pàg. 13.

11. Xavier FÀBREGAS, *Història del Teatre català*, Barcelona, Millà, 1978.

Història del teatre català de Xavier Fàbregas era, tal com confessava el seu autor, «una història possible ara i aquí, que desitjo ràpidament superable i, alhora, mentrestant, útil».¹²

Tractant diversos aspectes de l'activitat dramàtica –l'estatut de l'actor, els locals, la crítica, l'escenografia, la sociologia del públic, etcètera–, Fàbregas reconeix a Barcelona uns llocs i unes èpoques teatrals que restaran fixats a la historiografia a partir d'aleshores: les Rambles, el passeig de Gràcia, la plaça de Catalunya i el Paral·lel.

La dècada dels 50 [del segle XIX] serà molt important en el desenvolupament de la vida teatral de la ciutat; augmenta el nombre de locals estables amb companyies professionals o amateurs, i l'enderroc de les muralles afavoreix que la vida nocturna, sobretot a l'estiu, irradiï cap al Passeig de Gràcia; allí hi comencen a funcionar jardins privats, amb gran nombre d'atraccions i teatres d'estiu. Aquest sector es converteix tot seguit en el pulmó de Barcelona fins que a finals de segle l'especulació el destrossa, i hom perd l'oportunitat de comptar amb un gran espai verd al centre de la ciutat. Llavors el teatre freqüentat per les capes populars –menestrals de la ciutat, pagesos de la rodalia– comença a desplaçar-se cap al Paral·lel, sector que enllaça amb els nombrosos llocs d'esbarjo (fonts, balls), que s'aixopluguen a la muntanya de Montjuïc.¹³

Atribuïnt a l'especulació aquest deambular del teatre per la ciutat, Fàbregas dóna una interpretació canònica, malgrat que la realitat tingui més matisos que els que pinta l'autor. La fi del monopoli del Teatre de la Santa Creu, dit també Casa de Comèdies, i la subsegüent inauguració de les noves sales en els espais conventuals alliberats pel procés desamortitzador, són tractats per Fàbregas, que explica com, gairebé sense solució de continuïtat, el passeig de Gràcia prengué protagonisme en el lleure barceloní. El relat continua atent a l'evolució dels espais de lleure i espectacle del Passeig, fixant-se en com es transformen d'envelats dels jardins-parcs d'atraccions, en teatres “de pedra”, per finalment ser enderrocats. Només el Teatre Tívoli resta com únic exemplar viu d'aquella història.

El ràpid creixement de Barcelona envers Gràcia durant la segona meitat del XIX, fa que els amplis espais dedicats a jardins d'esbarjo siguin víctimes de l'especulació. D'altra banda, la urbanització, a través del Pla Cerdà –sistemàticament deteriorat per la gasiveria dels interessos privats– allunya les classes populars del Passeig de Gràcia i de les seves immediacions. El Passeig es converteix en un dels circuits elegants de la ciutat. Els espais oberts desapareixen un rere l'altre. Alguns, però, deixen pas a teatres de pedra on acudeix la gent elegant. Més o menys elegant segons els casos.¹⁴

Després de prestar una atenció especial a l'àmbit de la plaça de Catalunya, Fàbregas es fixa en l'aparició d'un indret nou en el mapa del lleure barceloní: el Paral·lel.

12. FÀBREGAS, *Història...*, pàg. 8.

13. FÀBREGAS, *Història...*, pàg. 105.

14. FÀBREGAS, *Història...*, pàg. 143.

Mentre això succeïa al Passeig de Gràcia i els seus voltants, els gèneres menors, i la vida frívola que acostuma acompanyar-los, o així ho sembla, es refugià cap a la zona del Paral·lel. Ja ho hem assenyalat. Però també aquí, el mateix èxit d'aquests espectacles propicià la transformació dels locals. Després vindrà també l'especulació, l'afany de construir cases de pisos, però aquest fenomen no altera la fesomia del sector, o no l'altera substancialment, fins després de 1939.¹⁵

L'anàlisi de Fàbregas ja posa en relleu el component social, de classe, d'aquest mapa:

Els habitants de Barcelona, entre 1900 i 1936, es divideixen en dues classes; els qui no passen la ratlla de la Rambla, posats de cara al mar a mà dreta, o sigui, els qui prescindeixen del Barri Xino i el Paral·lel, i els qui no se'n mouen. Hi ha tot un ramat de ciutadans conservadors, gent d'ordre, senyors esteves, partidaris d'un art domesticat i excels, que ignoren la part infernal de la ciutat [...]. Altres persones més donades al vagabundeig, amb una pell menys prima per a l'escàndol, es troben en aquests barris com peix a l'aigua.¹⁶

A LA HISTÒRIA DE L'ESCENOGRAFIA CATALANA

Obra única en aquest terreny, *L'escenografia catalana* d'Isidre Bravo és el fruit d'un treball minuciós.¹⁷ La recerca, centrada en el fons documental del Museu de les Arts de l'Espectacle de la Diputació de Barcelona, treu a la llum una tria dels materials que aquest té dipositats, situant en una història dels estils la producció dels escenògrafs que han treballat a Catalunya al llarg del temps. En paraules de l'autor: «una carta de presentació pública de l'escenografia catalana», la trajectòria de la qual es presentava «a través del seu desenvolupament cronològic i de l'anàlisi estilística i temàtica, sempre atinent al context internacional i l'evolució de les formes d'espectacle».¹⁸ Els títols dels capítols expliciten aquest enfocament («Dels antecedents al barroc», «Rococó, neoclassicisme i pre-romanticisme», «Romanticisme i realisme», «L'època dels ismes» i «Els nous camins de l'espai escènic») amb una estructura que en cada període s'encapçala amb una contextualització de l'època, que inclou unes biografies breus dels escenògrafs d'aquell temps i –pel que ateny a aquesta comunicació– dades entorn del lloc teatral, fonamentalment l'escenari i el teatre, i més de resquillada entorn de la ciutat.

En relació al lloc del teatre a Barcelona, la novetat del text es troba en les dades que dóna sobre les celebracions festives a l'aire lliure. Des de les vinculades amb cerimònies religioses, com les processons de Corpus, a les motivades per les arribades reials a Barcelona, com, entre d'altres, la *Festa della Peschiera* representada l'any 1708 a la Llotja de Mar per celebrar les noces de l'Arxiduc Carles amb Isabel de Brunswick (un episodi important en la vida teatral de Barcelona, encara que només sigui per la presència de l'escenògraf italià Ferdinando Galli Bibiena), o les màscares reials, com la

15. FÀBREGAS, *Història...*, pàg. 144.

16. FÀBREGAS, *Història...*, pàg. 145.

17. Isidre BRAVO, *L'escenografia catalana*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1986. En aquell temps l'autor era el Cap del Centre d'Investigació, Documentació i Difusió de l'Institut del Teatre i professor d'Història de l'escenografia. Mort l'estiu passat, Isidre Bravo mereix un record com el gran savi que fou de la història de l'escenografia i els teatres de Catalunya.

18. BRAVO, *L'escenografia...*, pàg. 9.

de l'any 1759 amb motiu de l'arribada a Barcelona del rei Carles III procedent de Nàpols i de camí cap a Madrid, o les que tingueren lloc per obsequiar Carles IV i Maria Lluïsa de Parma en llur visita a la ciutat l'any 1802, i Fernando VII en la seva de l'any 1827. Això no obstant, l'atenció d'Isidre Bravo es centra en el treball dels escenògrafs i en la descripció i l'anàlisi de les carrosses, sense donar informació sobre els recorreguts festius. Obra d'una importància cabdal per a la historiografia de les arts escèniques a Catalunya, compendia una selecció excel·lent de les escenografies que es plantaren als escenaris barcelonins.

EN ALTRES OBRES

Els capítols en les enciclopèdies, les obres monogràfiques i les recerques universitàries constituïrien un altre arc del ventall d'aportacions de la historiografia al coneixement del lloc del teatre a Barcelona. Malgrat resti molt per recórrer en aquest àmbit, el llistat complet d'obres sobre la temàtica és prou ampli com per no ser tractat amb exhaustivament dins d'aquesta comunicació.

Per tal de donar algunes referències, assenyalarem la tesi doctoral de Roger Alier sobre els orígens de l'òpera a Barcelona, amb un treball acurat en fonts documentals que dóna informació valuosa sobre la vida a la Barcelona del segle XVIII.¹⁹ Sobre l'àmbit del passeig de Gràcia, destaquem els escrits d'Alberto del Castillo, la comunicació de Lina Casanovas presentada en una de les primeres edicions d'aquest mateix congrés o la tesi doctoral de Montserrat Guardiet.²⁰

Precisament, des del món universitari s'estan produint algunes recerques que de mica en mica van omplint forats a la historiografia. Des del Màster Oficial Interuniversitari en Estudis Teatral, per exemple, el treball de recerca de Laura Bernardini sobre les *Representacions teatrals a Barcelona a la cort de Carles III d'Àustria (1708-1711)*, aprofundeix en la posada en escena de Ferdinando Galli Bibiena per a la *Festa della Pesquiera*. O també ens hem de referir al projecte de recerca «Els espais de l'oci a la Barcelona de 1900», dirigit per Teresa Maria Sala, presentat en aquest mateix congrés.

19. Roger ALIER I AIXALÀ, *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1990.

20. Alberto DEL CASTILLO, *De la puerta del Àngel a la plaza de Lesseps*, Barcelona, Libreria Dalmau, 1945; Lina CASANOVAS I ESCLUSA, «Un espai de lleure a la Barcelona del segle XIX: els "Campos Elíseos"», dins *Història urbana del Pla de Barcelona. Actes del II Congrés d'Història del Pla de Barcelona, 6 i 7 de desembre de 1985*, vol. 2, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut Municipal d'Història, 1989, pàgs. 229-247; i Montserrat GUARDIET I BERGÉ, *El Teatre Líric-Sala Beethoven: (1881-1900)*, Tesi doctoral presentada a la Universitat de Barcelona, Departament d'Història de l'Art, Barcelona, 2003.

Acte II. L'escenari del Paral·lel

*I allí, a quatre passes, febrosa de sobres,
Més ampla que l'altra, la Rambla dels pobres
Tremola en la fosca de ses llums infernals.*

Joan Maragall, *Oda nova a Barcelona*, 4 de febrer de 1909

L'estudi de l'espectacle a l'avinguda del Paral·lel de Barcelona posa de manifest la necessitat ineludible d'obrir l'espectre de les obres a analitzar més enllà de les específiques històries del teatre, per endinsar-nos en lectures variades: obres de teatre, partitures musicals, expedients administratius de llicències d'obres, denúncies del "portero de vara", informes policials, notícies de premsa i reportatges, novel·les i obres de teatre .

LA CONSTRUCCIÓ D'UN MITE. EL NOM, ELS ORÍGENS

La *Biografía del Paralelo* de Luis Cabañas Guevara, pseudònim de Rafael Moragas "Moraguetes", obre el mite del Paral·lel –o potser, millor dit, dona cos a les seves falses històries– ja en la mateixa atribució del nom.²¹

El Paralelo ha tenido por padrino a un astrónomo y por padres a unos taberneros. Pequeña historia científica y casera, indicadora de que todo está escrito en las estrellas.

En resum, segons la narració de Luis Cabañas el nom del Paral·lel seria el d'una taverna que s'hi obrí, regentada per la Ramona –cuinera del director de l'Observatori Astronòmic del Tibidabo– que en el moment de casar-se «pensó en adquirir, por traspaso, una taberna situada en la calle del Marqués del Duero, cercana a la del Rosal», i en no tenir prous estalvis, el seu "amo" l'ajudà, «poniendo como única condición que aquella taberna, en lo sucesivo, se llamaría "El Paralelo"». El desig de Comas i Solà venia motivat pel fet que l'any 1794, un geòmetra, de nom Mechain, havia vingut a Barcelona per mesurar l'arc del meridià des de Dunkerke a Barcelona. El relat, tot i ser poc creïble, tingué fortuna, essent recollit entre d'altres per Sebastià Gasch a *El Molino. Memorias de un setentón*,²² que dona la referència de Mario Verdaguer com el primer en explicar la història.²³ Miquel Badenas, amb una indissimulada antipatia vers Moraguetes, en rebutja la versió i defensa que «El Paralelo debe su paternidad a Ildefonso Cerdà que lo trazó como una ancha avenida de 50 metros de latitud [sic] en su plan general para el ensanche de Barcelona, aprobado e impuesto por el gobierno central el siete de junio de 1859».²⁴

21. Luis CABAÑAS GUEVARA, *Biografía del Paralelo. 1894-1934. Recuerdos de la vida teatral, mundana y pintoresca del barrio más jaranero y bullicioso de Barcelona*, Barcelona, Ediciones Memphis, 1945.

22. Sebastián GASCH, *El Molino. Memorias de un setentón*, Barcelona, DOPESA, 1972, pàg. 11.

23. Mario VERDAGUER, *Medio siglo de vida barcelonesa*, Barcelona, Barna, 1957.

24. Miquel BADENAS I RICO, *El Paral·lel. Nacimiento, esplendor y declive de la populqar y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona, Amarantos, 1993, pàg 17 i 21 i ss. (versió catalana: *El Paral·lel. Història d'un mite*, Barcelona, Pàges editors, 1998). La darrera obra del mateix autor, més dedicada al barri del Poble Sec, sintetitza la informació de les anteriors, aportant material gràfic nou: Miquel BADENAS I RICO, *Fets i gent del Poble-sec i el Paral·lel d'abans. Records i enyorances d'un xicot del barri*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2006.

Això no obstant, si som estrictes, ni en el plànol ni en la memòria presentats per Ildefons Cerdà al Concurs per a la reforma i eixample de Barcelona apareix el nom “Paral·lel” per designar l’avinguda. És més, fronterera als teixits de l’eixample, el Raval i el vesant de la muntanya de Montjuïc, amb la urbanització encara per definir, el vial, tot i la seva amplitud, tan sols no s’insinua. L’any 1863 podria ser la data clau en la denominació de l’avinguda. Dos plànols d’aquell any, pertanyents al llegat Cerdà atresorat a l’Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, mostren com l’actual Paral·lel passà d’anomenar-se «Carretera general de Madrid a Tarragona (en proyecto)» a grafiar-se «eje de la calle del Paralelo». Ajustar temporalment aquesta seqüència en relació al desenvolupament del Pla Cerdà és encara, a hores d’ara, una tasca pendent.

LA URBANITZACIÓ

Els cinquanta metres d’amplada que Cerdà projectà pel vial marcaren la vida del lloc. No deixa de ser paradoxal, tal com expliquen Xavier Albertí i Eduard Molner, comissaris de l’exposició *El Paral·lel, 1900-1939* a celebrar l’any vinent 2012 al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, que un fracàs urbanístic engendri l’espai urbà més ple de vitalitat de la Barcelona finisecular i dels primers anys del segle XX. La no acceptació de les directrius del planejament per part dels propietaris de les parcel·les que donaven al carrer, i la seva pugna per canviar-les, va suposar que l’Ajuntament acceptés edificar “a precari” 10 metres per banda; prohibint, això si, l’ús d’habitatge en aquesta franja. Aquestes condicions, unides a la proximitat del port, la caserna i el Barri Xino, feien especialment atractiu el lloc al món de l’espectacle, que se sentia especialment a gust amb aquella atmosfera efímera.

Tampoc la solució del porticat de cinc metres tingué massa acceptació, tal com s’aprecia en un informe datat a 12 d’octubre de 1901. Aquest treball, elaborat per M. Coquillat, ajudant encarregat de la Secció d’Interior i Reforma, i signat per l’arquitecte municipal Pere Falqués, és un document detallat que conté una informació valuosa per tal de conèixer les activitats que es desenvolupaven en aquella avinguda, que aleshores rebia el nom oficial de Marqués del Duero:

Manzana 26ª entre las calles de Abad Safont y San Pablo: hay en ella el “Circo Español” de Dña. Josefa Prat, ocho cobertizos de Don José Illa destinados á caballitos, sastrería, tiro al blanco, tres cinematógrafos, una peluquería y un taller de fotografía; otro cubierto de Dña. María Torres donde se venden acordeones y periódicos, y por último un patio-Café de D. Salvador Mañach.

En los dos ángulos ó sean el Circo y el Café, las construcciones se retiran los cinco metros pero tienen este espacio cercado por un enverjado de hierro. De las demás construcciones ninguna deja libre el espacio del porticado.²⁵

L’AMBIENT, ELS ARTISTES

Si volvemos al Paralelo, bajando de la montaña por la calle del Conde del Asalto, nos encontraremos con el punto neurálgico del barrio. Lo que resta de aquella picaresca de antaño se reúne todavía en la pequeña plaza que se forma en

25. AMCB (*Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona*), “Expediente relativo á la legalización de varias construcciones existentes en la calle del Marqués del Duero”, 12 d’octubre de 1901.

el cruce del Paralelo con la calle Nueva, entre el Español, el cine Arnau, la cascabelera “boîte” de Benito, un minúsculo parque de atracciones, dos o tres bares —el *Arnau*, *El Retiro*, el kiosko *Gayarre*—, en donde se bebe y se vive, y dos misteriosos subterráneos que comen y devuelven la gente que engullen a todas las horas del día. Como fondo, vemos el más bello decorado ciudadano. Las chimeneas de la fábrica de gas por la que la luna juega al escondite en sus noches de salida. Este espacio está lleno de vitalidad, de bullicio, de follón [...] Los que están en el ajo le llaman a este ágora de mangantes “El Peñón”.²⁶

En els relats de la nit de la Barcelona canalla, el Paral·lel apareix sempre en un o altre moment. Un dels primers a retratar-lo en els seus “reportatges novel·lats”és Domènec de Bellmunt, pseudònim del periodista i escriptor Domènec Pallerola i Munné (1903-1993).²⁷ El cert és, però, que en un dels primers, *Del Paral·lel a Montmartre*, publicat l’any 1928, poc se’n parla de l’avinguda barcelonina, a no ser pel comentari de Pere Conillera, fabricant de taps, que, de visita a París, opina que «Montmartre venia a ésser “com una mena de Paral·lel en gran”».²⁸

En canvi, al bell mig del Paral·lel passen les «Dues hores al bar “La Tranquilidad”», un dels reportatges aplegats a *La Barcelona pecadora*. A l’escrit, Domènec dona un toc “de classe” a la zona:

En desembocar al Paral·lel per la Ronda, hi hem estat de seguida. El xofer ha guillat ràpidament. Hem entrat al Bar La Tranquil·litat a dos quarts i mig de deu. Hi deu haver una vintena de persones. No pas més. Immediatament hem notat l’efecte produït per la nostra presència, d’aspecte evidentment burgés al costat de l’aspecte ultraproletari de la totalitat de clients del bar. Tothom ens ha mirat, de primer amb sorpresa, després amb estranyesa, al cap d’una mica amb una certa angúnia. Ens hem assegut en un racó del bar, a l’ala dreta, sota mateix del quadre d’en Ferrer i Guàrdia, homenatge a l’Escola Moderna i record de la data del seu afusellament, l’any 1909.²⁹

Un altre dels trets del Paral·lel, la prostitució, es mostra a «La “Creu Roja” de l’amor». Mentre descriu un dispensari antiveneri dels serveis de Sanitat de la Generalitat, Domènec de Bellmunt afirma que «És al Paral·lel. Justament al Paral·lel»³⁰ on aquest centre havia de situar-se.

Es tracta de tot un submón de prostitució i droga que Paco Villar ha estudiat recentment al seu llibre sobre el Barri Xino.³¹ I un paisatge de tons variats personificat

26. Ángel ZÚÑIGA, *Barcelona y la noche*, Barcelona, Destino, 1948 (reedició: Barcelona, Parsifal, 2001, pág. 34 i 35).

27. Vegeu Francesc CANOSA, «Domènec de Bellmunt: un *espia* doble i una missió», dins Domènec DE BELLMUNT, *La Barcelona pecadora*, Barcelona, Acontravent, 2009, pàg. 176.

28. Domènec DE BELLMUNT, *Del Paral·lel a Montmartre*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1928, pàg. 22.

29. Domènec DE BELLMUNT, «Dues hores al bar “La Tranquilidad” (1934)», dins DE BELLMUNT, *La Barcelona...*, pàg. 106.

30. Domènec DE BELLMUNT, «La “Creu Roja” de l’amor (1934)», dins DE BELLMUNT, *La Barcelona...*, pàg. 58.

31. Paco VILLAR, *Historia y leyenda del Barrio Chino. Crónica y documentos de los bajosfondos de Barcelona. 1900-1992*, Barcelona, La Campana i Ajuntament de Barcelona, 1996.

en els artistes que atreïen el públic, alguns dels quals –Elena Jordi, Raquel Meller, Alady– han sigut també objecte d'estudi.³²

LA HISTÒRIA URBANA I LA HISTÒRIA SOCIAL

Amb una òptica diferent de la d'aquests retrats més o menys ben escrits, suggeridors, atractius i fidels, els treballs de Pere Gabriel tenen el valor de situar el món del Paral·lel en la història urbana de Barcelona.³³ Per Gabriel, l'annexió dels pobles del pla l'any 1897 generà una nova realitat urbana necessitada d'un àmbit integrador; un rol que jugarà el Paral·lel:

No pretenc exagerar l'argument, però un instrument d'unificació d'aquella realitat fou l'aparició d'un nou espai central de sociabilitat informal ciutadana (amb cerveseries, cafès, bars, teatres, varietats i espectacles populars) a l'entorn del famós Paral·lel. S'aniria així construint una alternativa interclassista de base popular a l'espai lúdic més cèntric i respectable a l'entorn de la plaça de Catalunya.³⁴

En el desenvolupament del Paral·lel, Gabriel distingeix diverses etapes. A la primera, situada entre 1890 i 1903, al Paral·lel, ple de "terrains vagues", hi dominava l'espectacle de pantomima, el melodrama, el flamenco; les barraques i les tavernes. A la segona, «entre 1903 i 1914 el carrer va prendre la seva veritable configuració, esdevenint un element urbà important per a la unificació moral i cultural de la nova Barcelona. Va ser aleshores l'època del "género chico" i de la sarsuela, de la opereta, de la revista, del cafè...».³⁵ Mentre que, després, durant els anys de guerra i el començament de la postguerra, arriba l'uropeïtzació i la modernitat, mig parisina mig americana. Un atractiu afegit del treball de Pere Gabriel és el de relacionar el caràcter de l'espai urbà, els gèneres escènics que hi tenien lloc i els espectadors que hi acudien.

Seguint la tesi de Pere Gabriel, José Luis Oyón assenyala també el Paral·lel com «un importante foco de unificación de la cultura obrera y popular barcelonesa, una concentración de ocio comercial de carácter interclasista [...]. Además de los teatros, los grandes cafés y terrazas y los *music-halls*, el Paralelo concentraba nueve cines de la ciudad».³⁶ Un dels aspectes d'interès del treball d'Oyón és com integra les dades que proporciona la història oral:

32. Josep CUNILL CANALS, *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; Miquel BADENAS, *Carles Saldaña i Beüt. Alady. L'últim rei del Paral·lel*, Barcelona, Mediterrània, 2001.

33. Pere GABRIEL, «Espacio urbano y articulación política popular en Barcelona, 1890-1920», dins J. L. DELGADO (ed.), *Las ciudades en la modernización de España. Los decenios interseculares*, Madrid, Siglo XXI, 1992, pàg. 61-94; Pere GABRIEL, «La Barcelone ouvrière et prolétaire», dins Alejandro Sánchez (dir.), *Barcelone 1888-1929. Modernistes, anarchistes, noucentistes ou la création fiévreuse d'une nation catalane*, París, Éditions Autrement, 1992, pàg. 68-83.

34. Pere GABRIEL, «Sociabilitat de les classes treballadores a la Barcelona d'entreguerres, 1918-1936», dins José Luis OYÓN (ed.), *Vida obrera en la Barcelona de entreguerres*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1998, pàg. 103.

35. GABRIEL, «Sociabilitat...».

36. José Luis OYÓN, *La quiebra de la ciudad popular. Espacio urbano, inmigración y anarquismo en la Barcelona de entreguerres, 1914-1936*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008.

Cada local tenía su orquesta. Subiendo por la acera derecha había un frontón llamado “El Frontón Nuevo”, después estaban los cabarets Casablanca y Arnau, después el Tropezón, una sala de baile de mujeres donde los clientes compraban cinco tickets por una peseta y podían bailar con las mujeres que quisieran. Más abajo se encontraban el Teatro Español, el Café Español, el Café Victoria, el Café Rosales, el cabaret Concierto de Sevilla [...] Más abajo estaba el Café Chicago, el Teatro Talía y más arriba el cine Mistral. En la izquierda del Paralelo estaba el Bataclán, el Teatro Apolo, dentro las Atracciones Apolo y Frontón Apolo, y después el Teatro Nuevo, el café Barcelona y el cine Barcelona, con atracciones y varietés. Más arriba nos encontrábamos el cine Victoria, el Molino, el Teatro Cómico, el cine Condal, que tenía jardines detrás para ir de refrescos, y por último el cine América.³⁷

Un món popular, ple de bars i terrasses, de teatres, cabarets, *music-halls* i espectacles més o menys permesos, i també, ja ho hem vist, de droga i prostitució. Un món nocturn que es perllongava pel Barri Xino, i que «era escenario no sólo del ocasional encanallamiento del burgués barcelonés, sino también habitual lugar de encuentro de militantes obreros, sede de muchos sindicatos anarquistas y, en determinados momentos, espacio de conspiración y revuelta».³⁸

Chris Ealham abunda en el caràcter “de classe”, proletari, d’aquell espai urbà, destacant com la “geografia moral” burgesa produïa una cartografia de la ciutat amb zones “bones” i “dolentes”; entre les darreres, els “baixos fons” del Barri Xino.³⁹

Hacia la década de 1920 había asimilado influencias cosmopolitas europeas y americanas, como el jazz y el tango, y presumía de ser el “Broadway de Barcelona”. Pese al aire interclasista que daban unos pocos bohemios burgueses y de clase media a los espacios de ocio del Paral·lel, existía un gran abismo entre los que buscaban los crudos placeres que ofrecía el centro de la ciudad, y la burguesía industrial, adherida públicamente a principios elitistas de gratificación diferida, sobriedad y respetabilidad. Los “buenos ciudadanos” injuriaban con frecuencia a la zona del puerto que bordeaba el Paral·lel y el Raval.⁴⁰

Els bars i tavernes del Paral·lel eren llocs de discussió i debat d’obers i anarquistes. Buenaventura Durruti i el seu grup es reunien al Cafè La Tranquilidad. Sense anar més lluny, Durruti i Francisco Ascaso hi varen ser detinguts quan la insurrecció armada dels miners de Fígols de gener de 1932.⁴¹ I l’any 1934, «a mediados de abril, tras un tiroteo en el que se intercambiaron al menos 200 disparos, Bruno Alpini, un anarquista italiano y expropiador, murió asesinado en el Paral·lel, evento considerado en círculos anarquistas como una aplicación clásica de la ley de fugas».⁴²

37. Entrevista a Valentí Ruíz (Núria Reguero), Arxiu-Dipòsit Corpus Històries de Vida, Facultat de Ciències de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona. Citat per OYÓN, *La quiebra...*, pàg. 339.

38. OYÓN, *La quiebra...*, pàg. 339.

39. Chris EALHAM, *La lucha por Barcelona. Clase, cultura y conflicto 1898-1937*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

40. EALHAM, *La lucha...*, pàg. 47.

41. EALHAM, *La lucha...*, pàg. 214.

42. EALHAM, *La lucha...*, pàg. 236.

LES SALES I L'ESCENA

Malgrat que l'univers del Paral·lel englobés molt més que els seus teatres, qualsevol recerca ha de passar per un estudi aprofundit de les sales d'espectacle. Una recerca que resta oberta, tot i que l'actual revifada del Paral·lel, amb les reformes arquitectòniques i la posada en marxa amb una programació renovada d'El Molino i de l'antic Español, ara Arteria/Paral·lel, hagi dut aparellades la publicació de dues monografies dedicades a ambdues sales.⁴³ Fóra bo que el pla de treball d'aquesta investigació comencés per la lectura atenta del llibre de Miquel Badenas, ja que, encara que farcit d'anècdotes, compendia una informació cabdal. Una base a comprovar i completar amb la cerca de fonts documentals, que descobriríem, fonamentalment, en els expedients de l'Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, els materials del Museu de les Arts de l'Espectacle i les notícies de premsa.

Més enllà de subministrar més dades a l'entorn de la història dels teatres del Paral·lel, aquest treball hauria d'explicar la singularitat dels espais escènics del Paral·lel i la seva deriva arquitectònica, de coberts de caire provisional a teatres permanents. S'ha fet notar poc com la necessitat de burlar la normativa, projectant unes architectures amb aparença de magatzems, va induir una certa tipologia, amb una planta semblant a la d'una església, de tres naus, on la central més ampla contenia la platea i les laterals els pisos de llotges. L'estudi dels dos grans arquitectes del Paral·lel, Andreu Audet i Puig i Manuel Joaquim Raspall, els inventors d'aquest tipus de teatre, mereix més atenció de la que ha tingut fins avui.

Epíleg

Dins la història del lloc del teatre de Barcelona, el Paral·lel no deixa de ser sinó un episodi més que reforça la hipòtesi, ja avançada, de la reiterada situació dels teatres en els marges de la ciutat, com si preveïessin el sentit del desenvolupament urbà. Així succeí quan la primera Casa de Comèdies se situà a les Rambles, fora muralles, en la frontera entre la ciutat i el seu raval. Malgrat la situació de la sala pogués semblar fortuïta, ja que s'ubicava en uns horts donats a l'Hospital de la Santa Creu, que des del 1579 tenia el Reial privilegi de gestionar les funcions teatrals de les companyies de còmics i líriques que arribaven a Barcelona, els administradors de l'Hospital també podrien haver triat qualsevol altra de les seves propietats per construir la sala. Tal vegada escolliren aquella intuït que l'indret estava cridat a esdevenir un lloc privilegiat de la ciutat. El cas és generalitzable a d'altres. La relació entre espai urbà i teatre es produeix, tal com ja hem dit, en dos sentits: d'una banda, el potencial cívic de l'espai urbà atrau al teatre, i de l'altra, l'activitat teatral contribueix a materialitzar el potencial del lloc.

Un procés semblant al del passeig de Gràcia, via privilegiada dins les que en el pla de Barcelona unien la ciutat amb les viles de la primera corona perifèrica. A mitjans del segle XIX, en aquell passeig hi havia «més teatres que gent per anar-hi», si fem cas de les paraules de Pitarra. Jardins, camps elisis, teatres d'estiu i de pedra, eren llocs

43. Lluís PERMANYER, *El Molino, un segle de història*, Barcelona, Angle, 2009; Josep CUNILL CANALS, *Gran Teatro Español (1892-1935). Història del primer teatre del Paral·lel*, Barcelona, Fundació Imprimatur, 2011.

d'esbarjo i d'encontre, tal com hem expressat en aquesta comunicació. Amb la construcció de l'eixample, de mica en mica el teatre anà fent les maletes per anar al Paral·lel i també instal·lar-se a les viles del pla de Barcelona. Allà, en la vida i en les seus de les entitats, tant les obreres com les catòliques, el teatre tingué un lloc important. El teixit associatiu, i amb ell els teatres, es difonia per l'espai urbà. Front a l'estructura més lineal de les Rambles, el passeig de Gràcia i el Paral·lel, els teatres d'ateneus es repartiren pel territori, aportant una altra lògica estructural al sistema teatral de Barcelona.

Avui, en cadascun d'aquests indrets de la ciutat, han quedat rastres del pas del teatre. Una espècie de pòsit, una memòria més o menys afeblida. Més present encara a les Rambles, pendents de recuperar el Teatre Principal. Consumida, irrecuperable, al passeig de Gràcia i a la plaça de Catalunya. En una cruïlla al Paral·lel, on, després de pràcticament desaparèixer la vida teatral, ara està renaixent, això sí, transfigurada. Més enllà del grau de satisfacció que puguin generar les metamorfosi modernitzadores de locals com el Teatro Español, després Studio 54 i ara Arteria-Paral·lel, i El Molino, el cert és que reflecteixen que l'esperit del vell Paral·lel ha abandonat el lloc. Quin serà el camí que prendrà l'Arnau?

Als barris la situació és diversa, volàtil i contradictòria. A Gràcia mateix, mentre l'Artenbrut tanca i la Beckett té els dies comptats a l'espera del trasllat al Poblenou, s'obren l'Almeria Teatre i el vell Lliure. Al marge dels canvis d'una o altra sala, la xarxa més o menys articulada de teatres d'entitats i ateneus es manté força estable, com una estructura perceptible en el mapa teatral de la Barcelona contemporània. Uns espais aptes per a abrigar, com ja ho van fer pels anys setanta i vuitanta, propostes teatrals d'avantguarda, i contemporàniament també, com ho demostra l'Antic Teatre en el local del vuitcentista Círculo Obrero de San José.

Estudi morfològic, panoràmica històrica i coneixement del projecte artístic, són aproximacions complementaries amb les que anar dibuixant mapes teatrals d'una ciutat, que inclourien i enllaçarien les escales urbana, arquitectònica i escènica. Una mirada que tampoc no esgotaria la relació del teatre amb la ciutat, ja que la mirada als teatres no ens ha de fer perdre de vista que el fet teatral –ja no els edificis– es difon pels espais urbans i els transforma, encara que sols sigui per un instant. Més que d'un mapa hauríem de parlar d'una cartografia. D'una col·lecció de grafies que anirien situant en la representació de la ciutat trets diversos de l'activitat teatral i dels edificis que l'abriguen.

Els treballs d'elaboració d'una cartografia teatral de Barcelona per part de l'Observatori de Teatres en Risc constitueixen una temptativa al respecte. Un conjunt de plànols i una base de dades que cerquen oferir materials per entendre les lògiques del sistema teatral de la ciutat en la situació contemporània i al llarg del temps.