

---

## L'oci a la Barcelona de finals del segle XIX. Les primeres sales cinematogràfiques

Lluïsa Suárez Carmona

---

Barcelona oferia, a finals del segle XIX, contrastos forts i grans desigualtats socials que afectaven també els espais de lleure. A mesura que s'urbanitzava l'Eixample, els espectacles ambulants que es solien instal·lar a la plaça de Catalunya i al passeig de Gràcia es traslladaven al nou carrer del Marqués del Duero, obert oficialment l'any 1894 i conegut popularment amb el nom de Paral·lel. Així, mentre el passeig de Gràcia anava adquirint major importància i esdevenia un lloc elitista on la burgesia es reunia per fer ostentació del seu poder, el Paral·lel, l'altra gran via sorgida més enllà de les antigues muralles, es transformava ràpidament en la zona de diversió predilecta de les classes baixes barcelonines.

El procés de creació i consolidació de la ciutat moderna, sobretot a partir de l'agregació de municipis de l'any 1897, que va suposar un augment considerable de la població de Barcelona, va anar acompanyat d'una sèrie de transformacions que afectaran tots els àmbits de la vida ciutadana i posaran en evidència l'existència de dos móns antagònics i enfrontats, representants de dos models culturals radicalment contraposats que defineixen el context en el qual cal inserir l'arribada i posterior desenvolupament del cinema a la ciutat de Barcelona.

Malgrat tot, les Rambles, eix de la Barcelona vuitcentista, es mantenien encara com a principal espai comercial i lúdic de la ciutat. A la Rambla del Centre es trobaven els millors hotels i restaurants, els cafès més luxosos i els teatres més prestigiosos, com el Principal, el més antic de Barcelona i feu de la vella aristocràcia, i el Gran Teatre del Liceu, l'aparador on s'exhibia la burgesia més emprenedora. En les proximitats de les Rambles estaven també el Romea, al carrer de l'Hospital, i el Circo Barcelonés, al carrer de Montserrat, prop del Portal de Santa Madrona. Als voltants del passeig de Gràcia i de la plaça de Catalunya funcionaven –alguns només durant l'estiu– els teatres Novedades, Tívoli, Granvía, Eldorado, Jardín Español, Lírico i Nuevo Retiro. Els principals cafès concert es situaven igualment molt a prop de les Rambles, a tocar dels llocs d'oci de la burgesia: l'Edén Concert al carrer Conde del Asalto (actual Nou de la Rambla), l'Alcázar Español al carrer de la Unió, el Palais des Fleurs al carrer d'Escudellers i el Palais de Cristal al carrer del Gínjol. Al Paral·lel, l'únic local estable destinat a l'espectacle era el Teatro Circo Español, inaugurat el 1892, en la confluència amb el carrer Conde del Asalto.

Un dels tòpics més difosos, recollit per la majoria de les guies turístiques de la ciutat, era el de l'afecció dels barcelonins al teatre i a la música, afavorida pel preu econòmic de les entrades, així com el gran nombre de societats que posseïen teatre

i la quantitat considerable de petits locals d'afeccionats.<sup>1</sup> Pel que fa a la música, les guies editades per als turistes estrangers assenyalaven com un signe particular dels cafès de Barcelona la possibilitat de menjar i beure amb acompanyament de piano.<sup>2</sup> Efectivament, la música tenia en aquesta època una gran importància social i era força habitual que els cafès més elegants oferissin concerts nocturns als seus clients, un costum que a mesura que s'apropava la fi del segle es va anar estenent i desenvolupant fins al punt de ser considerat una competència pels teatres. El cafè era un lloc d'esbarjo, de sociabilitat i comerç, on les classes més ocioses es podien passar hores senceres. Per tant, els propietaris continuaran oferint espectacles per distreure als seus parroquians, i serà en alguns d'aquests establiments on s'instal·laran els primers cinematògrafs, com veurem més endavant.

En matèria teatral, el que de veritat agradava al públic barceloní era la sarsuela. Els crítics de teatre no es cansaven de lamentar l'escàs èxit de les importants companyies estrangeres que passaven per Barcelona, i les dificultats que trobaven les empreses que, com el Teatre Íntim d'Adrià Gual, es proposaven dignificar l'escena catalana representant els autors clàssics i adaptant les obres més avançades del teatre modern europeu. Les queixes sobre la manca de cultura del públic barceloní eren molt habituals entre els col·laboradors de la revista *Pèl & Ploma*, els quals, davant la freda acollida a l'actriu japonesa Sada Yacco al teatre Novedades exclamaven, indignats:

Ja es hora de que's vagi desvaneixent aquesta llegenda estúpida, inventada no sé per qui, de que'l públic barceloní es intel·ligent en materias d'art dramàtic. Mentida! no ho ha sigut may de veritablement intel·ligent el nostre públic. Las obras d'art de debó sempre las ha rebut ab rezel, desconfiansa, mala voluntat i rebequeria, i en cambi, les ensofrades de tots els géneros, les flamarades de fum de palla, i'ls ninots de cartró embarnissats, se'ls ha empassat sempre ab un gust inmens, tant en literatura, com pintura, art escènic, música i esculptura. No hi vol dir rés que hi hagi una minoria entusiasta que sent fundament l'art veritable, en totes ses manifestacions, el fet existeix: la massa del públic es refractaria al art de debó.<sup>3</sup>

La crítica no es limitava al món teatral, sinó que es feia extensiva a tot l'ambient cultural de la ciutat i anava adreçada, de manera molt particular, al públic burgès. I és que, malgrat tots els esforços dels intel·lectuals i artistes modernistes per crear un mercat per a les seves obres, la burgesia barcelonina era, en paraules de Joan-Lluís Marfany, «de costums morigerats i tronadets, de volada més aviat curta»,<sup>4</sup> una burgesia d'origen pagès, una menestralia enriquida, estalviadora i poc disposada a acceptar les novetats artístiques, una classe social que condemnava l'oci perquè valorava per damunt de tot el treball. Aquesta era la raó principal que enfrontava aquesta generació d'artistes burgesos amb la seva pròpia classe: el seu públic poten-

1. Vegeu, per exemple, Josep ROCA Y ROCA, *Barcelona en la mano. Guía de Barcelona y sus alrededores*, Barcelona, Libreria Española, 1895, pàg. 214-215.
2. A. CELEE-BERTAL, *Guide à Barcelone*, Paris/Barcelona, Librairie Française, Alphonse Piaget, 1888.
3. UN DE LA PLATEA, «La Sada Yacco a Barcelona», *Pèl & Ploma*, any IV, 88 (maig de 1902), pàg. 364.
4. Joan-Lluís MARFANY. «Burguesia, modernització cultural, catalanisme», *Història de la cultura catalana*, Barcelona, Edicions 62, 1995, vol. VI, pàg. 27.

cial, l'únic que disposava de mitjans econòmics per invertir en art, no semblava gaire interessat a fer-ho. Pel Santiago Rusiñol de 1899, el burgès català era un «home improvisat i enriquit a corre cuita» i, en concret, el barceloní:

no es flexible ni enginyós, ni sent amor á las arts. A copia de posar máquinas també s'ha anat tornant máquina. Máquina de guanyar diners, d'ensacarlos y guardarlos, pero máquina á la menuda, sense corretjam de nervis ni potencia de gran máquina; máquina positivista, pero per fer calderilla [...] Per aixó, per introduhir una moda de París [...] están pocas semanas; pero per acullir una idea ó un avéns necessitan una pila d'anys, y al últim quan lo recullen, ja ha quedat endarrerit.<sup>5</sup>

No eren únicament les publicacions catalanistes les que es planyien de l'èxit de la sarsuela i de la indiferència del públic davant l'arribada de companyies estrangeres de prestigi; també es poden trobar, per exemple, a les planes del diari republicà *El Diluvio*:

Descorazona ver cómo después de tantos años de lucha para llevar á la conciencia social el sentimiento de lo bello y grande, el género chico, grosero y sensual, y la zarzuela, simple y ridícula, salen triunfantes del seno de las multitudes [...] En tanto la gente afluye á los toros y va, con una candidez infantil, á deleitarse con las habilidades acróbatas de las focas del Tivoli, ó con las ñoñeces de *El Húsar* ó de *El Santo de la Isidra*, la eminente actriz Italia Vitaliani y su recomendable compañía trabajan poco menos que en familia [...] Esta indiferencia del público por el arte verdadero, este desvío artístico de Barcelona, encoge y aplasta, entristece y subleva.<sup>6</sup>

La sarsuela era el gènere que triomfava a la majoria dels teatres barcelonins de finals del XIX, sobretot l'anomenat *género chico*, terme utilitzat per designar un tipus de sarsueles d'un sol acte que es solien representar combinades en funcions per hores o per seccions. L'espectacle organitzat per seccions, fenomen importat del teatre popular madrileny, fou una estratègia comercial d'enorme èxit a les principals ciutats espanyoles. La subdivisió en vàries funcions que es pagaven separatament suposava un abaratiment del preu de l'entrada, possibilitant així la difusió del *género chico* entre un nombre d'espectadors més ampli. Aquesta nova estructura de l'espectacle teatral s'adaptava millor a la demanda de major varietat per part del públic i exigia als autors un procés de creació pràcticament en sèrie, anticipant unes formes de producció i consum característiques de la societat de masses.<sup>7</sup>

Si hem de fer cas a les cròniques periodístiques, en començar el nou segle el públic que omplia els teatres de Barcelona, fora dels dies de Moda o d'algunes funcions especials –a les quals calia assistir per deixar-se veure–, era de classe mitjana i baixa, el mateix que afavoria l'èxit del *género chico* a pràcticament tots els escenaris de la ciutat i, de manera molt particular, als del Paral·lel.

5. Santiago RUSIÑOL, «Tipos barcelonins. El burgés», *Almanach de la Esquilla de la Torratxa pera 1899*, pàg. 98-105.
6. Adolfo MARSILLACH, «Crònica», *El Diluvio*, 17-VIII-1901 (edició del mati), pàg. 12.
7. Entre 1890 i 1900, moment de màxima popularitat del gènere, es calcula que es van estrenar a Madrid més de 1.500 sarsueles per hores. (Carmen DEL MORAL RUÍZ, *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*, Madrid, Alianza, 2004, pàg. 68).

Els toros eren una altra fixació dels cronistes periodístics, tant catalanistes com republicans, uns per considerar-lo un espectacle bàrbar i, per tant, foraster, i tots per veure en ell un obstacle a la tant volguda regeneració cultural. L'abundància de crítiques no és sinó un reflex de la gran afecció dels barcelonins tant a la sarsuela com als toros, dos exemples del colonialisme cultural espanyol, segons el catalanisme militant. Des de 1900, Barcelona era l'única ciutat espanyola que tenia dues places de toros, amb gran escàndol dels noucentistes de la revista *Catalunya*: «El repugnant arte *del toreo* (en català no ho sabríam dir) te res menys que dos circhs de barbarie pera que no defallexi ni un instant la obra d'embrutiment del nostre poble».<sup>8</sup> I és que difícilment es podien mantenir dues places només amb el públic no català, com ells pretenien fer creure, tenint en compte que la població d'origen no català de Barcelona era bastant petita en aquests anys.

Els toros i la sarsuela eren dos aspectes d'un mateix problema, el símbol d'un país obsessionat pel riure i la diversió, malgrat totes les desgràcies que succeïen al seu voltant, una Espanya que no volia acceptar la seva decadència i amagava el cap sota l'ala. En termes pràcticament idèntics als de la revista *Catalunya*, el setmanari republicà *La Campana de Gràcia* qualificava la nova plaça de toros –un edifici sumptuós conegut com les Arenes i inaugurat el 29 de juny de 1900 a l'encreuament de la Gran Via amb l'avinguda del Paral·lel– com «un nou temple pera fomentar l'embrutiment del poble», aixecat en el moment de major decadència del país.<sup>9</sup>

El públic, pel que es dedueix, no feia cas de totes aquestes lamentacions i continuava omplint teatres i places de toros. El preu de les entrades, força alt (la més barata podia costar entre 2 i 2,50 pessetes), havia de limitar necessàriament el tipus d'espectador que acudia a presenciar les curses de braus, que no era precisament el poble menut. Entre les classes altes barcelonines l'anada als toros tenia un component important d'exhibició, especialment quan coincidia amb actes de beneficència i festivitats assenyalades. La desfilada de carruatges pel passeig de Gràcia constituïa, moltes vegades, l'únic motiu per justificar l'assistència a l'espectacle. Pel poeta Joan Maragall, la burgesia barcelonina assimilava els gustos i imitava barrejant els gestos i les actituds de l'aristocràcia madrilenya i sevillana, insistint en el tòpic que l'afeció als toros era, a Catalunya, una imposició cultural forana: «El único afán [...] de aquellos hombres y de aquellas mujeres era ver y ser vistos. Mirarse unos a otros durante un par de horas formando una especie de caballitos del Tío Vivo [...] A estas señoras y señoritas no les gustan los toros; pero [...] creen de buen tono mostrarse madrileñas y sevillanas».<sup>10</sup> És probable que aquest comportament –el mateix que es denunciava entre els assistents al teatre– fos reproduït, almenys en part, per la petita burgesia i els sectors mitjans de la població, sempre desitjosos d'emular els més poderosos.

Les places de toros no s'utilitzaven únicament per celebrar curses de braus; eren espais de molta capacitat que podien acollir des de representacions de gran espectacle fins a mítings polítics. Abans de la construcció de la plaça de toros nova, els diumenges d'estiu, a la plaça de la Barceloneta, coneguda popularment com el

8. *Catalunya*, any I, 4 (28-II-1903), pàg. CLXXVII.

9. *La Campana de Gràcia*, any XXXI, 1.624 (30-VI-1900), pàg. 1.

10. Joan MARAGALL, «Gacetilla» (11-VII-1900), *Obres completes. Volum II: obra castellana*, Barcelona, Editorial Selecta, 1981, pàg. 605-606.

Torín, per pocs cèntims es podia assistir a uns festivals compostos de pantomimes amb força comparsa i soroll de pólvora i de l'elevació de globus aerostàtics, que duraven tota la tarda i estaven més a l'abast del públic humil. Sovint eren utilitzades, fora de temporada, per companyies de circ, eqüestres o acrobàtiques, més o menys exòtiques, que estaven de pas per la ciutat.

A Barcelona, l'espectacle taurí no marcava els períodes festius amb la mateixa intensitat que ho feia a ciutats com Madrid o Sevilla, però sí que ocupava un paper molt important en les activitats d'oci, ja que en tots els esdeveniments festius estaven presents les curses de braus. Per la seva incidència en la vida de la ciutat, Barcelona no gaudia d'unes fires comparables amb les de San Isidro o la Feria de Abril sevillana. Les festes de la Mercè –sempre perjudicades per la climatologia inestable de finals de setembre– eren una atracció pels forasters, sobretot de la resta de la província, però no aconseguien mobilitzar els barcelonins ni fer-los participar activament. Potser el motiu d'aquesta apatia –apart el caràcter sobri dels barcelonins, un altre lloc comú present a totes les guies turístiques– era conseqüència de l'existència a Barcelona d'una oferta més variada d'entreteniment en l'àmbit privat, o de la gran importància que a la ciutat tenien les societats recreatives i la vida de barri.

En canvi, l'activitat es desbordava durant les celebracions més arrelades a la ciutat: les revetlles d'estiu, especialment la de Sant Joan. A l'animació dels carrers –on es succeïen les fogueres, els balls i els focs artificials– s'unia pràcticament la totalitat dels locals destinats a espectacle. Tots els teatres oferien funcions especials fins a ben entrada la matinada, hi havia *corrida* a les Arenes amb el seu prelude còmic i la seva apoteosi a base de pirotècnia i sardanes, i festes a les muntanyes de Montjuïc, Tibidabo i Vallvidrera, indrets allunyats de la ciutat i espais ideals per fugir de la calor durant les nits d'estiu. En definitiva, celebracions privades no oficials, no controlades directament pel municipi, i en les quals, a diferència de les festes majors, era estranya la convivència de diferents classes socials.

Una de les distraccions més característiques del segle XIX eren les projeccions de llanterna màgica, l'espectacle òptic més popular i el que va tenir una vida més llarga, doncs va arribar a coniar amb el cinema, compartint els mateixos espais, durant els primers anys del segle XX. Inventada a mitjans del XVII, la llanterna màgica consistia en una caixa de fusta a l'interior de la qual hi havia un focus lluminós i unes lents de precisió que permetien projectar, damunt d'una superfície plana, imatges pintades sobre una placa de vidre. La seva difusió es va produir durant el segle XVIII, en dos àmbits ben diferents: d'una banda, l'aristocràcia i la noblesa il·lustrada la van introduir als gabinets de curiositats i van saber explotar les seves possibilitats com a instrument de divulgació; d'altra, els exhibidors ambulants i els firaires van propagar entre totes les capes socials l'ús recreatiu de la llanterna i altres joguines d'òptica.<sup>11</sup> Durant el segle XIX la producció de plaques i llanternes es va industrialitzar fins al punt de convertir aquest aparell en un dels passatemps més habituals a les famílies burgeses i en acompanyant indispensable de conferències i actes acadèmics.

Apart de la llanterna, hi havia una gran varietat d'aparells de vistes òptiques (poliorames, cosmorames, caixes d'òptica conegudes amb el nom genèric de

11. Laurent MANNONI, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, París, Éditions Nathan, 1994, pàg. 81-103.

Mondo Nuovo o, més popularment, tutilimundis, etc.), i tots ells permetien visualitzar, a un nombre reduït de persones, una imatge tancada dins una caixa de fusta, gràcies a la utilització de lents i miralls. L'espectador mirava per un dels forats practicats a la caixa i podia gaudir de la visió de ciutats i paisatges llunyans o d'escenes grotesques i escatològiques. Un dels atractius d'aquests aparells –com succeïa amb l'estereoscopi– es basava precisament en la curiositat que provoca la possibilitat d'observar per un forat, una situació carregada de fort contingut eròtic que el cinema dels primers temps va reproduir amb freqüència, continuant una tradició d'exhibició d'imatges pornogràfiques compartida tant per la fotografia com pels espectacles òptics.

Aquesta mena de diversions sovint formaven part d'instal·lacions ambulants que incloïen l'exhibició de fenòmens –tant animals com humans– i de figures de cera, dues atraccions tradicionals de barraca de fira a tota Europa, en les quals es barrejava l'admiració del públic pel meravellós, l'exòtic i l'increïble amb un cert gust per l'excés i els contrastos, com succeïa també a determinat tipus de literatura popular, als melodrames, i a les comèdies de màgia amb aparicions i transformacions en escena, que estaven tant de moda a mitjan segle XIX. Seria un error, però, acceptar el tòpic historiogràfic segons el qual el públic d'aquests espectacles eren únicament les classes populars. Els fenòmens s'exhibien en locals centrats, freqüentats per la burgesia, com el Salón Mágico de Joaquim Partagás a la Rambla del Centre, que també ofería prestidigitació, panorama i altres jocs d'òptica.<sup>12</sup> Era un tipus d'atracció molt semblant a la que provocaven les exposicions etnogràfiques, on es mostraven indígenes de països exòtics. A Barcelona va generar molta expectació l'exhibició –entre juliol i novembre de 1897– d'una tribu aschanti, formada per 150 persones, que reproduïen a la vista del públic totes les seves activitats quotidianes. El campament estava instal·lat a la Ronda de la Universitat, prop de la plaça de Catalunya, i el preu de l'entrada, una pesseta, no estava, ni molt menys, a l'abast de tots els barcelonins. Es tractava d'un espectacle habitual a les exposicions universals, en el qual s'unien l'interès científic i l'aspecte purament espectacular, que residia en la possibilitat de traslladar-se virtualment a llocs llunyans i contemplar modes de vida diferents dels propis.

Els números de màgia i prestidigitació compartien amb les figures de cera i els fenòmens de la natura la facultat d'impressionar l'espectador. L'afecció als jocs d'il·lusionisme era força estesa, especialment entre les classes més benestants, i se'n podia gaudir, sovint juntament amb exercicis de circ o números de ventriloquia, tant als teatres públics com als de les societats privades, als salons o gabinets de física recreativa, als cafès o, fins i tot, al carrer, la via a través de la qual el poble més humil podia entrar en contacte amb aquesta mena d'entreteniment.

A Barcelona, la Rambla i la plaça de la Pau eren, juntament amb la plaça de Catalunya, els indrets on tradicionalment es solien instal·lar les exhibicions de fenòmens i les col·leccions de figures de cera, tant en barraques com en locals

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

estables. Era lògic que fos així, ja que, com hem vist, es tractava de zones de gran animació al tombant de segle. Amb l'obertura de l'avinguda del Paral·lel, aquestes atraccions de fira van anar establint-se al nou carrer, fet que es va veure afavorit per la proximitat amb el port i la part baixa de la Rambla. Això, no obstant, no va suposar la seva desaparició dels locals més centrals, com el situat al número 19 de la Rambla de Santa Mònica –just al costat de l'estudi dels Napoleón, els fotògrafs de la burgesia barcelonina–, on l'any 1898 es podia contemplar l'espectacle anomenat «*Danae. Espectáculo maravilloso, fenómeno nunca visto, medio cuerpo de hombre con barba completamente cerrada y gran bigote, y medio cuerpo de mujer. Entrada, 50 cts. Exhibiciones cada media hora, desde las 11 mañana á las 12 noche*». <sup>13</sup> Certament, 50 cèntims era un preu elevat comparat amb els 10 ó 15 cèntims que podia costar l'entrada per a una exhibició similar en d'altres zones menys distingides de la ciutat.

Una altra de les diversions, en aquest cas esportives, dels barcelonins de la fi de segle era el frontó. També començaven a proliferar en aquesta època les acadèmies de billar, molt populars entre els estudiants universitaris i que devien bona part del seu èxit, com el frontó, a la possibilitat de realitzar apostes. Els jocs, permesos o prohibits, es practicaven amb molta afecció als cafès i cafès-concert barcelonins, com es dedueix de les notícies que periòdicament apareixien a la premsa sobre el tancament i les multes imposades als locals on es jugava clandestinament.

L'exercici físic era gairebé una excentricitat en la Barcelona de finals del XIX, només reservada a les elits. La vela, el rem, l'equitació, el tir, l'esgrima i, sobretot, el ciclisme eren els esports més practicats. L'atletisme i la gimnàstica estaven encara associats als espectacles de circ que tant agradaven el públic barceloní de l'època, mentre l'automobilisme o l'aeronàutica unien al seu caràcter esportiu un component molt atractiu de modernitat tecnològica i d'aventura. El muntanyisme i l'excursionisme, dues formes d'esbarjo que tenen el seu origen en l'afany romàntic de viatjar i descobrir paisatges pintorescos, prenen a la Catalunya de començament de segle un marcat caire nacionalista; l'excursionisme era pels joves catalanistes molt més que una activitat física, era una manifestació de sentiment patriòtic, un mitjà d'identificació amb el territori que va esdevenir un element bàsic en la configuració del seu ideari polític a partir de 1898. <sup>14</sup>

Pels defensors de la pràctica esportiva, aquesta era una via de regeneració del poble espanyol, a través de «nuevas costumbres que deben educarlo sacándolo de las corridas de toros, de los lupanares, de las tabernas, de las casa de juego, y de ciertos casinos donde poco bueno se acostumbra á encontrar». <sup>15</sup> Darrera aquesta voluntat regeneradora, la mateixa que expressaven els crítics teatrals de la premsa catalanista i republicana quan feien referència al *género chico*, s'amagava, sobretot, la voluntat dels sectors dirigents de controlar els ocis populars i de posar límits a unes diversions que gaudien d'una forta implantació però que consideraven impròpies d'una societat moderna i avançada com havia de ser la catalana. L'esport, en canvi, era una activitat a l'abast només d'uns pocs privilegiats que disposaven de

13. *El Diluvio*, 8-III-1898 (edició del matí).

14. Joan-Lluís MAREFANY, *La cultura del catalanisme*, Barcelona, Empúries, 1995, pàg. 293-306.

15. SPORTIFILO, «Significación y resultado de las últimas fiestas», *Los Deportes*, any VI, 41 (19-X-1902), pàg. 627-628.

diners i temps lliure, i que es distanciaven d'aquesta manera de les pràctiques comuns, rutinàries i poc instructives de què gaudia la majoria.

Aquest era, a grans trets, el context on van fer la seva aparició els primers espectacles que podem considerar com a cinematogràfics i que es van instal·lar, precisament, a una de les zones on, com hem vist, a finals de segle solien establir-se les barraques ambulants: la plaça de Catalunya. El kinetoscopi d'Edison es va presentar en sessió pública el 2 de maig de 1895, en un pavelló aixecat davant el Circ Eqüestre, denominat Saló Edison.<sup>16</sup> El kinetoscopi consistia en una caixa de fusta d'1,20 metres d'alçada, dins la qual es desenvolupava una pel·lícula d'uns 20 segons de durada que havia estat filmada per una càmera anomenada kinetògraf. No es tractava, doncs, d'una projecció, sinó d'un aparell de visió individual –a la manera de les antigues caixes d'òptica o dels estereoscòpis– que funcionava introduint una moneda. Al Saló Edison les visions estaven complementades per audicions de fonògraf, l'altra gran creació del cèlebre inventor nord-americà que donava nom al local. L'espectacle es presentava com una sessió científica i instructiva, de manera idèntica a com ho feien altres invencions contemporànies que es mostraven en els gabinets de curiositats científiques i en els salons de física recreativa.

El teatre Eldorado, situat igualment a la plaça de Catalunya, havia estat triat per oferir als barcelonins les primeres imatges en moviment projectades damunt una pantalla. El 24 de maig de 1896 estava prevista la presentació de l'animatògraf, aparell patentat pel britànic Robert-William Paul però, finalment, la sessió no va arribar a produir-se degut a les deficiències tècniques detectades durant els assaigs previs.

Les Rambles i el passeig de Gràcia –on estaven els principals teatres de la ciutat– van ser els espais escollits per fer les següents exhibicions d'imatges animades.<sup>17</sup> El kinetographe, una de les moltes màquines que es van patentar a partir de 1896, fou presentat a començament de juny al saló de descans del teatre Principal, on va romandre uns quinze dies. A l'aristocràtic coliseu de la Rambla el preu d'una sessió que incloïa sis pel·lícules, era d'una pesseta. A finals de novembre del mateix any 1896 es va exhibir un nou aparell projector, anunciat com a *cinematógrafo perfeccionado*, al teatre Novedades. La seva vida va ser encara més efímera que l'anterior, ja que només va funcionar durant quatre dies. L'empresa del teatre el va contractar per a complementar les darreres funcions de la companyia dramàtica de Miguel Cepillo i les projeccions –incloses en el preu habitual de l'espectacle– tenien lloc després de les representacions. Pel que sembla, aquestes primeres temptatives no van aconseguir cridar especialment l'atenció dels barcelonins, degut a les imperfeccions tècniques dels aparells.

La primera projecció pública del cinematògraf Lumière va tenir lloc el 14 de desembre de 1896 a l'estudi que els prestigiosos fotògrafs Antonio i Emilio

16. Dos dies abans s'havia ofert una presentació privada per a la premsa, les autoritats i altres personalitats convidades.

17. Sobre els primers anys del cinematògraf a Barcelona, vegeu: Miquel PORTER I MOIX, *Història del cinema català*, Barcelona, Editorial Tàber, 1969, i Palmira GONZÁLEZ LÓPEZ, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Edicions 62, 1987. El llibre de JON LETAMENDI i Jean-Claude SEGUIN, *Los orígenes del cine en Cataluña*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Institut Català de les Indústries Culturals/Euskadiko Filmategia, 2004, analitza detalladament els primers tres anys del cinema a Catalunya.



Fernández, Napoleón, tenien als números 15 i 17 de la Rambla de Santa Mònica.<sup>18</sup> L'entrada costava també una pesseta, una quantitat considerable només a l'abast del públic que freqüentava assiduament aquest local.<sup>19</sup> L'elecció d'establiments elegants i l'elevat preu de l'entrada serà el més habitual durant els primers mesos d'exhibició del cinematògraf. És evident, tant en la ubicació com en el preu, que els primers exhibidors s'adreçaven a un públic d'una situació social i econòmica acomodada. Altres estratègies publicitàries, com la sessió privada que era costum oferir als representants de la premsa i a les autoritats uns dies abans de la primera presentació pública, o les funcions especials dedicades a institucions benèfiques, culturals o militars, anaven en la mateixa direcció d'assegurar-se la presència d'uns espectadors distingits que donessin prestigi a un negoci que tot just començava. Actuant en llocs centrals i luxosos, gaudien d'un major ressò i de més atenció per part de la premsa, ja que aquests locals s'anunciaven assiduament als principals diaris de la ciutat. L'empresa Lumière fou la que utilitzà més abastament aquestes pràctiques, buscant sempre, en tots els països on establia les seves concessions, la proximitat i el recolzament de la reialesa europea i del poder establert.

L'any 1897 oferien cinema el Cafè Colón, situat a la Rambla del Centre, el Salón de Ventas, un local d'exposició i subhasta d'obres d'art al carrer Portaferri, i el Salón New London de la Rambla de les Flors. En tots ells, el cinema, molt sovint acompanyat d'audicions de fonògraf, s'utilitzava com a reclam per atreure més públic als establiments i els aparells de projecció es canviaven periòdicament per mantenir l'interès dels clients. Aquest mateix any el cinema es va exhibir als teatres Líric, Romea i Eldorado, en aquest darrer de la mà del famós transformista italià Leopoldo Frégoli, i el mes de desembre entrà al Paral·lel, en una barraca instal·lada al costat del Circo Español. A principis de 1898 arribà també a l'Alcázar Español, el cafè concert més antic de Barcelona i un dels més elegants de la ciutat, situat molt a prop de la Rambla.

Els primers exhibidors cinematogràfics van triar locals consolidats per presentar la nova invenció: teatres, cafès, salons d'exposicions, estudis de fotografia i cafès concert ubicats en les zones de diversió més centrals i elitistes, però, a partir de 1898, cercaren també altres indrets més allunyats del centre, menys elegants i a un preu força més econòmic, a la recerca d'un públic més ampli. Així, per exemple, el mes de juny de 1898, amb motiu de la celebració d'una fira agrícola, s'instal·là a la Porta de la Pau, davant el quarter de les Drassanes, una barraca destinada a cinematògraf que oferia sessions cada quinze minuts, a 10 cèntims l'entrada general i 20 les cadires de preferència.<sup>20</sup> Poc després, durant les festes de la Mercè, s'hi establí la família Belio, exhibidors de figures de cera que havien substituït el seu antic negoci pel cinematògraf. Des del port, el cinema s'endinsà definitivament al Paral·lel, on, aquest mateix mes de setembre obria un altre local, més o menys al mateix emplaçament on havia estat l'anterior, al costat del cafè del Circo Español.

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

19. Preu únic de la sessió inaugural a benefici dels soldats ferits a Cuba i Filipines. El preu es fixarà posteriorment en una pesseta per les butaques de primera classe i 50 cèntims per les de segona. *La Publicidad*, 20-XII-1896 (edició del matí), pàg. 4.

20. *El Diluvio*, 8-III-1898 (edició del matí).

En la mateixa illa on es trobava el Circo Español, nucli originari de l'espectacle al Paral·lel, l'any 1898 hi havia també la barraca d'Enric Farrús, un conegut firaire ambulat lleidatà, que havia recorregut bona part de la península amb una barraca on mostrava experiments científics, artistes de circ i col·leccions d'animals ensinistrats. Apart d'aquests pavellons més o menys estables, no s'ha de descartar la presència d'altres exhibidors ambulants en les moltes barraques d'espectacles diversos que existien en aquest carrer. En començar el segle, durant la temporada d'estiu també es podia veure cinema, durant uns quants dies, al Circo Español, o en establiments com el Café Lyonés, que oferia projeccions nocturnes realitzades probablement per algun empresari ambulat contractat per a l'ocasió. Evidentment, el públic al qual anaven adreçats aquests locals era totalment diferent del que freqüentava, per exemple, la sala dels Napoleón a la Rambla de Santa Mònica.

No hem d'oblidar que el Paral·lel d'aquests anys no era encara el carrer mític dels teatres i els music-halls, sinó un indret marginal que separava la ciutat vella de la nova barriada obrera del Poble Sec, el primer suburbi de tipus fabril sorgit extramurs de la ciutat. Els barris que voltaven el Paral·lel eren, juntament amb la Barceloneta, els més misers de la Barcelona urbana de finals del segle XIX i principis del XX. El Poble Sec, nascut al vessant nord de la muntanya de Montjuïc de la fusió de Les Hortes de San Beltran, l'Eixample de Santa Madrona i la França, era una zona de carrers estrets i costeruts vorejats de petites fàbriques i habitatges modestos, amb greus deficiències higièniques. A l'altra banda de l'avinguda, entre el Paral·lel i les Rambles, s'estenia la part més pobre de la ciutat vella, la menys assenyada, la menys burgesa, amb els seus carrers de vida miserable i mundana alhora, on abundaven les tavernes i els prostíbuls i que certa literatura dels anys vint faria famosa amb el nom de *Barrio Chino*. La proximitat al port, a la part baixa del carrer, afavoria també aquest món de delinqüència i prostitució que es barrejava amb la pols dels magatzems de carbó i els tallers metal·lúrgics.<sup>21</sup>

L'any 1896, sense urbanitzar completament, el Paral·lel era poc més que un seguit de solars deserts i plens de fang on començaven a instal·lar-se les atraccions de fira i els espectacles itinerants que anaven abandonant la plaça de Catalunya. La major activitat es concentrava, com hem anat veient, al voltant del Circo Español, en el tram comprès entre els carrers Conde del Asalto i Sant Pau, dues de les artèries principals del districte V, molt populars –sobretot la primera– pels seus comerços, granges i bars, però també pel gran nombre de locals d'espectacle que hi havia al seu entorn, entre els quals destacava l'Eden Concert. A la plaça de la Pau, allà on el Paral·lel conflueix amb la part baixa de la Rambla, a la zona portuària, s'instal·laven habitualment els artistes ambulants. És evident que el ràpid creixement del Paral·lel com a lloc de diversió no va ser casual, sinó que es va veure afavorit per la seva proximitat a aquestes zones d'oci.

La incorporació del cinema a les barraques ambulants i al circuit de fires va contribuir a rebaixar els preus i a popularitzar l'espectacle, el qual s'estengué ràpidament per tota la ciutat. Abans d'acabar el segle van haver intents d'introduir el

21. Luïs CABAÑAS GUEVARA [Màrius AGUILAR i Rafael MORAGAS], *Biografía del Paralelo 1894-1934*, Barcelona, Ediciones Memphis, 1945, pàg. 28-30. Aquest llibre, malgrat la seva antiguitat, continua sent una referència obligada per apropar-se a la història del Paral·lel.

cinema als teatres Tívoli i Nuevo Retiro, però sempre de manera ocasional i al preu de 50 cèntims per a tot l'espectacle. Fins i tot al Liceu, l'any 1899, es va provar d'aplicar el cinematògraf a una representació de *La Walkyria* de Wagner, projectant l'escena de la cavalcada, que fou filmada expressament per a l'ocasió, encara que l'experiment va resultar un fracàs.<sup>22</sup> Fins l'any 1901, es van obrir, entre molts d'altres: el Palacio Encantado, a la plaça d'Antonio López; el Cinematògraf Martí, a l'edifici que ocupava l'Acadèmia de Ciències, al número 9 de la Rambla dels Estudis, on tenia el seu taller el fotògraf Joan Martí i on a finals de 1906 obrirà el Poliorama; la Sociedad Cinemática Internacional, a la sala que havia estat armeria Estruch, a la plaça de Catalunya; el Gran Cinematògrafo de la Universidad, al carrer Aribau; o el Cinematògrafo Clavé, un pavelló situat a la Rambla de Catalunya, entre els carrers Consell de Cent i Aragó. També es projectaven pel·lícules en un dels salons del restaurant Martí, al número 5 de la Rambla del Centre, davant el Liceu, o al saló de billars del Gran Café de Novedades, en el número 4 del passeig de Gràcia.<sup>23</sup> Qualsevol lloc semblava apropiat per projectar cinema, ja que la instal·lació no requeria una gran inversió i, en canvi, els guanys eren importants i ràpids.

Quan va deixar de ser una novetat, bona part de la burgesia va perdre l'interès pel cinema, que es va anar integrant dins d'una altra mena d'espectacles, en els quals les pel·lícules alternaven amb diversions de moda com les varietats i la sarsuela, que tenien el seu públic entre les capes mitjanes i baixes de la població. Però el públic burgès no va abandonar el cinema. El teatre Principal oferia pel·lícules durant les temporades d'estiu, si bé és cert que reprenia la seva programació habitual un cop el seu públic tornava de l'estiu. Els fotògrafs Napoleón seguien amb la política de prestigi iniciada pels Lumière, organitzant sessions especials per associacions culturals, autoritats civils, militars i diplomàtiques, o promovent especialment una sèrie de pel·lícules que, com les de temàtica vaticana el 1900, o les vistes protagonitzades per la reialesa europea, agradaven particularment el públic selecte que freqüentava el local des de la seva obertura.<sup>24</sup> I durant els primers anys del segle es construïren sales cèntriques, elegants i ben condicionades, com el Diorama Animat a la plaça del Bonsuccés, el 1902, la Sala Mercé a la Rambla dels Estudis o el Belio-Graff, el 1904.

Fins a la fi del segle, veïem com les exhibicions es concentren exclusivament en les zones de lleure més consolidades: plaça de Catalunya, Rambles i passeig de Gràcia. La ràpida proliferació de cinematògrafs per tota la ciutat a partir de 1901 demostra que el nou invent va arrelar a totes les classes socials. Cal desestimar, doncs, la idea generalitzada de què el cinema era un espectacle barat i popular, almenys en aquests primers anys. Les grans diferències de classe existents a la

22. L'estrena de la pel·lícula, que servia de fons a l'escena de la cavalcada, va tenir lloc el 25 de gener de 1899. Fou produïda pels fotògrafs Napoleón, filmada als boscos de Vallvidrera i interpretada per les amazones de l'antic Circ Alegria de la plaça de Catalunya (GONZÁLEZ LÓPEZ, *Els anys daurats...*, pàg. 443).
23. El pioner català Fructuós Gelabert s'encarregava del cinema instal·lat al restaurant Martí, com afirma ell mateix –encara que confonent les dates– a les seves memòries, publicades a la revista *Primer Plano* a partir del 20 d'octubre de 1940. Les sessions al Café de Novedades estaven dirigides pel conegut prestidigitador Joaquim Partagás, propietari del Salón Mágico de la Rambla del Centre.
24. Josexto CERDÁN, «La sala Napoleón: un estudio de la exhibición cinematográfica en Barcelona, 1897-1898», *Tras el sueño. Actas del Centenario*, VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, *Cuadernos de la Academia*, 2 (gener 1998), pàg. 49-61.

societat barcelonina es deixaven sentir també en l'estructura de l'oci de la ciutat i en la ubicació dels locals. El Paral·lel, allunyat de les zones de diversió de la burgesia i en un estat d'urbanització deficient, començava a aparèixer en aquest final de segle com un indret clarament destinat a l'entreteniment de les classes més baixes, on molts barcelonins encara no s'atrevien a anar.

És a partir de 1900 quan s'inicia la concentració d'espectacles que va fer del Paral·lel el centre de la diversió de Barcelona, gràcies, entre altres coses, a tota una sèrie de decisions urbanístiques que van contribuir a donar-li un aspecte de fira permanent durant molts anys. La Gran Via del Marqués del Duero havia de ser una àmplia i elegant avinguda de cinquanta metres d'amplada, una de les més importants dissenyades per Ildefons Cerdà en el seu Pla d'Eixample. Davant les pressions dels propietaris dels terrenys, que es resistien a edificar perquè consideraven que l'amplada era excessiva, el 1882 s'autoritza una reforma per la qual els cinquanta metres previstos passaven a ser quaranta metres de calçada i deu de pòrtics, cinc a cada vorera.

Els propietaris, en veure's perjudicats econòmicament per l'obligatorietat de cedir una part dels seus terrenys per a via pública, i per considerar massa costosa l'edificació de cases porticades, arrendaven els solars per un determinat nombre d'anys, a l'espera que la llei que obligava a fer els porxos fos derogada, cosa que no va succeir fins el 1929.<sup>25</sup> Lògicament, l'arrendador construïa, en la majoria dels casos, un edifici d'escassa qualitat, normalment de fusta, i encara més tenint en compte que es feia a precari, és a dir, que en qualsevol moment l'Ajuntament podia decidir el seu enderroc. Aquesta llei es prestava a múltiples infraccions i va afavorir la conversió del carrer en una successió de coberts d'ínfima categoria –la majoria construïts il·legalment i sense ajustar-se als plànols presentats a l'Ajuntament–, dedicats a activitats diverses com magatzems, tallers, tavernes i barraques on s'oferien tota mena d'espectacles de baix preu.

La proliferació de locals va ser realment ràpida i sorprenent. El 1900 ja hi havia un teatre més, Las Delicias, que només funcionava a l'estiu, oferint sarsueles en un acte, i dos incipients music-halls, La Pajarera Catalana (futur Molino) i El Paraíso, on es podien veure pantomimes per 15 cèntims l'entrada general. Existia també el llavors modest Pabellón Soriano (actual teatre Victòria), saló de subhastes al qual els seus propietaris van adossar un petit local on es representaven números de circ i on actuaven artistes ambulants. L'any 1901 el nombre de teatres va augmentar amb la inauguració del Nuevo i l'Olympia. El primer es va dedicar, des de la seva obertura, a la sarsuela, i el segon, a les pantomimes i les atraccions. Entre 1900 i 1901, també es van obrir dos music-halls de curta durada, el Salón Venus i el Trianon, instal·lat el 1901 on havia estat abans El Paraíso.

L'any 1901 la premsa diària barcelonina ressaltava ja la gran importància que anava adquirint el Paral·lel i el descrivia com un indret singular, diferent de la resta de la ciutat, destacant l'existència de «cuatro ó cinco teatros, algunos de ellos verdaderos coliseos, otros tantos cinematógrafos, dos circos, tiro de pistola y carabina,

25. La història de la problemàtica construcció del Paral·lel es troba resumida a Miquel BADENAS I RICO, *El Paral·lel, història d'un mite. Un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*, Lleida, Pagès, 1998, pàg. 43-61, (edició original en castellà: *El Paral·lel. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida de Barcelona*, Barcelona, Amarantos, 1993).

subasta pública, tío vivo y seis ó siete cafés, amén de las innumerables cervecerías, cafetines, tabernas y otros establecimientos ambulantes de menor cuantía». Però, potser, el que més sorprenia els cronistes era la presència de les masses, insòlita fins aquell moment a Barcelona –fora de certes celebracions religioses i festives–, que convertien aquell indret, especialment a l'estiu i els dies de festa, «en un caos verdader, insoportable, donde acude una multitud apiñada, compacta, compuesta de individuos de todas la edades y de todos los matices sociales, un gentío inmenso, en fin, que transforma la calle en un hervidero continuo, donde bullen, agitándose sin cesar y circulando de un lado para otro, millares de seres ávidos de expansión y de alegría».<sup>26</sup> Com apunta Pere Gabriel, el Paral·lel suposà la irrupció sobtada, inesperada, en la vida ciutadana de la Barcelona del canvi de segle, d'una nova cultura urbana d'evidents arrels populars i totalment oposada a la cultura tradicional de les elits.<sup>27</sup> El Paral·lel venia a donar resposta a la creixent demanda de diversió d'uns sectors socials que començaven a participar més activament en la vida de la ciutat, i era la mostra més visible del procés de massificació de l'oci que s'estava produint a la societat barcelonina de principis del segle XX, un procés molt més general en el qual el cinema jugarà un paper destacat i que serà percebut per les classes dirigents com una amenaça.

Amb l'engrandiment de la ciutat s'accentuaren les diferències en el món de les diversions teatrals i deixà de tenir vigència la visió idealitzada de Barcelona com una ciutat que vivia en harmonia i sense conflictes socials, en la qual «obreros y potentados se rozan en los mismos paseos y se encuentran bajo el techo de los mismos teatros».<sup>28</sup> Segons la descripció de Josep Roca i Roca, director de *L'Esquella de la Torratxa*, en començar el segle estava perfectament establerta la composició del públic de teatre i la distribució social de l'oci a la ciutat:

Cada classe social y cada edat té'ls seus llocs predilectes [...] El Liceo es el punt de reunió de las classes adinerades [...] A Romea s'hi reuneix la classe mitja y'l públich sensible y de bona fé que's con mou ab las emocións dramáticas y riu de gust ab las patotxadas cómicas. A Eldorado, Tívoli, Novedats y Granvía hi va un públich barrejat, segons la classe d'espectacles que s'hi donan [...] Als teatros y barracóns del Paralelo s'hi rabeja'l poble seduhit pels espectacles melodramáticos y terrorífichs, per las pantomimas, pels fenómenos, titellas y putxinetlis... Els joves del tró y'ls vells verts van á fer de las sevas en el Edén Concert, la Gran Peña y altres llocs per l'istil.<sup>29</sup>

Sembla evident que, amb l'augment de la població i el progressiu accés de les capes mitjanes i baixes a una oferta d'oci més diversificada, juntament amb la creació de zones de lleure clarament diferenciades, la suposada heterogeneïtat social característica de l'espectacle decimonònic –si és que alguna vegada va arribar a existir realment– havia desaparegut a la Barcelona del 1900. La implantació dels

26. *El Mundo Artístico*, 51 (12-X-1901), pàg. 2.

27. Pere GABRIEL, «La Barcelona obrera y proletaria», dins Alejandro SÁNCHEZ (dir.), *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*, Barcelona, Alianza, 1994, pàg. 100-101.

28. ROCA, *Barcelona en la mano...*, pàg. 30-31.

29. P. del O. [Josep ROCA Y ROCA], «Crónica. Barcelona de nit», *La Esquella de la Torratxa*, 1.305 (8-I-1904), pàg. 2-5.

primers locals d'exhibició cinematogràfica reproduïx la topografia de l'oci existent a finals de segle i fa evidents les tensions socials que el creixement de la ciutat estava contribuint a accelerar, unes tensions que en el període anterior a 1901 tot just s'insinuaven i que no esclataran definitivament fins ben entrada la primera dècada del segle xx. Però aquest serà, potser, el tema d'un altre Congrés.