

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



ELS ESPECTACLES MUSICALS POPULARS AL
PARAL·LEL DE BARCELONA

l'anarquisme i el pistolerisme dins el gènere *chico*

Treball de Fi de Grau presentat per
Kai Retamero Argemí

Tutor/s
Lidia López Gómez

Bellaterra, Juny 2026

Agraïments

M'agradaria agrair a Lúdia López, la meua tutora, l'acompanyament, guiatge i suport que ha ofert durant l'elaboració d'aquest treball. També agraeixo al Xavier Gimeno l'assessorament que em va oferir a l'hora d'endinsar-me en el món dels espectacles del Paral·lel, i pels contactes que em va recomanar.

Finalment, agrair a la meua família el seu suport incondicional durant tot aquest procés.

Abstract

Català:

Aquest treball aprofundeix en els espectacles del gènere *chico* representats al Paral·lel de Barcelona durant l'època del pistolerisme i el públic que els anava a veure. La intenció d'aquest treball és indagar en la relació que hi ha entre l'espectacle, entenent el gènere *chico* com un espai de representació, i el públic, on és significativa la presència de grups anarquistes i sindicalistes. El marc d'estudi s'estructura sobre quatre eixos: la contextualització històrica de la ciutat de Barcelona durant l'època del pistolerisme, l'estudi del gènere *chico* i el seu caràcter popular, les sales del Paral·lel barceloní i el seu públic i la rebuda que hi havia en aquesta avinguda dels espectacles que s'hi representaven. Mitjançant una recerca historiogràfica, s'arriba a la conclusió que la presència de grups sindicals i anarquistes a les sales del Paral·lel és significativa no només com a forces polítiques, sinó també com a espectadors que anaven a presenciar un espectacle que els apellava i els connectava amb la resta del públic, construint una identitat col·lectiva.

Castellà:

Este trabajo profundiza en los espectáculos del género chico representados en el Paralelo de Barcelona durante la época del pistolerismo y el público que iba a verlos. La intención de este trabajo es indagar en la relación que hay entre el espectáculo, entendiendo el género chico como un espacio de representación, y el público, donde es significativa la presencia de grupos anarquistas y sindicalistas. El marco de análisis se estructura sobre cuatro ejes: la contextualización histórica de la ciudad de Barcelona durante la época del pistolerismo, el estudio del género chico y su carácter popular, las salas del Paralelo barcelonés y su público y la recepción que había en esta avenida de los espectáculos allí representados. A través de una investigación historiográfica, se llega a la conclusión de que la presencia de grupos sindicales y anarquistas en las salas del Paralelo es significativa no solo como fuerzas políticas, sino también como espectadores que iban a presenciar un espectáculo que les interpelaba y conectaba con el resto del público, construyendo una identidad colectiva.

Anglès:

This work delves into the *chico* genre shows performed at the *Paralel* in Barcelona during the era of gunsmithing and the audience that was going to see them. The intention of this work is to investigate the relationship between the show, understanding the *chico* gener as a space of representation, and the públic, where the presence of anarchist and syndicalist groups is significant. The framework of study is structured on four axes: the historical contextualization of the city of

Barcelona during the era of gunsmithing, the study of the *chico* genre and its popular character, the halls of the Barcelona *Parallel* and its público and the reception of the shows that were represented in this avenue. Through historiographical research, it is concluded that the presence of union and anarchists groups in the halls of the *Parallel* is significant not only as political forces, but also as spectators who were going to witness a show that appealed to them and Connected them with the rest of the público building a collective identity.

Sumari

Introducció	6
Justificació.....	7
Estat de la Qüestió	8
Metodologia	10
Societat i context	11
Gèneres i espais del Paral·lel.....	15
2.1. Espais i el seu catàleg	15
2.2. Per què el gènere <i>chico</i> ?	20
2.3. Estrelles i companyies	24
Públic i rebuda	27
3.1. Les sales, el públic del Paral·lel i la nocturnitat barcelonina.	28
3.2. La presència de forces polítiques al Paral·lel	30
3.3. El gènere <i>chico</i> a revistes, diaris i la crítica	35
3.3.1. L'esquella de la Torratxa	36
Conclusions.....	38
Bibliografia.....	39
Annexs.....	42
Annex 1.....	42
Annex 2.....	43
Annex 3.....	44
Annex 4.....	45

Introducció

L'avinguda del Paral·lel de Barcelona sempre ha estat un nucli cultural referent de la ciutat. La convivència de diferents grups socials i estils escènics ha constituït una de les principals fonts de riquesa i popularitat d'aquest espai, arribant a ser conegut com "El Bulevard de Barcelona". En aquest context, el terme "popularitat" no fa referència solament a la seva notorietat, sinó també al fet que els espectacles que s'hi representaven reflectien i interactuaven amb el públic que els anava a veure (Molner i Albertí, 2012).

Així doncs, la intenció d'aquest treball és entendre com funcionava aquest espectacle popular, i com el context i el públic determinaven el contingut de les obres representades al Paral·lel i viceversa, a partir d'estudis de cas en què es detallaran contextos i exemples específics. Per això, posarem el focus en els anys del pistolisme (1917-1923), ja que és un moment de convulsió a la ciutat de Barcelona que troba part del seu nucli justament a aquesta avinguda. Veurem com afecta aquest fenomen als espectacles musicals que es feien al Paral·lel durant aquests anys de conflicte i com es relaciona amb l'auge de l'anarquisme. Per aquest treball en concret, ens centrarem en els espectacles inclosos dins el gènere *chico*, d'acord amb la seva importància en aquest context, plasmada en les fonts escrites.

Però, com respon el gènere *chico* del Paral·lel a l'auge de l'anarquisme? L'objectiu d'aquest treball és analitzar la relació entre els espectacles pertanyents al gènere *chico* i el seu públic. Com a hipòtesi principal es planteja que aquests espectacles tenien un vincle amb un públic popular, amb una significativa presència d'anarquistes i sindicalistes. Per tal de confirmar aquesta hipòtesi, s'estudiarà el context i les característiques dels gèneres musicals del Paral·lel i s'identificaran els canvis que van viure, ja que la popularització de l'escena no es reflecteix solament en qui va anar a veure els espectacles, sinó a com aquests es generaven, s'interpretaven i a qui es dirigien.

Justificació

En un context actual en què diversos grups de l'escena alternativa de Barcelona reclamen la recuperació del Paral·lel com un espai de lleure i cultura popular, entendre la importància que aquesta avinguda ha tingut en la història de la ciutat és essencial. Indagar en el caràcter dels espectacles que s'hi presentaven i la seva interacció amb el públic és clau per reafirmar la necessitat actual d'espais de lleure i trobada, on la cultura hi té el paper principal. Endinsar-se en el passat del Paral·lel de Barcelona ens permet entendre la importància de la cultura escènica a la ciutat, el seu paper i la interacció que es vivia i es viu entre l'escenari i el públic.

Per això, aprofundir en els espectacles musicals al Paral·lel barceloní durant el pistolerisme¹ i la rebuda que tenien per part del públic és una feina que pot ajudar a entendre aquesta connexió entre públic i escena. La intenció d'establir una relació entre aquests dos fets (l'auge de l'anarquisme i una escena d'espectacles musicals popular) sorgeix de la inquietud per explorar la idea que la cultura és un reflex de la societat. Per tant, si hi ha un moviment social que pretén crear poder i força popular, això es veurà reflectit en el tipus d'espectacles que es feien en aquest moment i com es rebien. Cal entendre que el Paral·lel era una avinguda on es feien representacions que buscaven la connexió amb el públic, que es basaven en elements quotidians, polítics i socials de la gent que anava a veure'ls, i per això és un marc d'estudi rellevant. A més, encara que dins l'àmbit teatral és molt visible aquest reflex, indagar-hi des del punt de vista musicològic pot permetre identificar elements musicals, recursos i pràctiques que també sorgeixen d'aquestes transformacions socials i culturals.

¹ Període de conflictes socials a la ciutat entre patrons i treballadors provocats per l'augment de la ideologia anarquista i el sindicalisme a Barcelona durant els anys 1917 i 1923

Estat de la Qüestió

Fins ara, la informació disponible sobre aquesta temàtica és poc específica: no s'acostuma a crear un vincle entre el pistolerisme i els espectacles musicals que es feien al Paral·lel durant aquesta època, tot i que es troba informació que aprofundeix en aquests dos temes per separat. Hi ha una idea de vinculació entre públic i espectacle, però es llegeix de manera implícita; se sospita una vinculació, una relació, però no s'hi troba un "perquè" específic que desencadeni aquest lligam. També hi ha informació sobre diferents estils que s'inclouen dins el gènere *chico*, que ens permet entendre la naturalesa d'aquests espectacles que es feien al Paral·lel de Barcelona, com per exemple les obres de S. Aráez, T. Encabo i I. Polo (2024), E. Casares i diversos autors (2002), S. Salaün (2002) i S. Salaün i E. Encabo (2019), que indaguen sobre el cuplet i altres estils que s'hi relacionen, oferint informació sobre els orígens i algunes característiques d'aquestes peces musicals.

El fenomen del pistolerisme ha estat àmpliament estudiat, gairebé sempre enfocat des d'un punt de vista històric: explicant les polítiques del moment, els fets que van succeir durant aquesta època i la tensió que es respirava a la ciutat de Barcelona durant aquests anys. Els llibres, articles i fonts primàries que trobem ens permeten contextualitzar-nos i comprendre quina era la situació social de la ciutat. En aquest sentit, A. Balcells (2009), C. Ealham (2005) i M^a Àngels Gómez (2024) aprofundeixen en els anys del pistolerisme a Barcelona, narrant els fets que van passar dins l'àmbit polític i la resposta que donaven les organitzacions a peu de carrer, donant informació sobre aquests anys de conflicte a la ciutat i la relació amb la resta d'Espanya i Europa. Les fonts primàries del moment també ofereixen molta informació de com es vivia aquest conflicte a la ciutat barcelonina. A les seccions de crítica satírica de les revistes associades a sindicats com *L'esquella de la Torratxa*, o entre les notícies dels diaris de la ciutat com *El poble català*. En aquests textos, encara que es mencioni el món de l'espectacle que hi havia en aquell moment a Barcelona, no es relaciona el públic que assistia als espectacles amb la situació de conflicte que es vivia de manera directa.

La informació que trobem sobre els espectacles musicals tampoc fa referència a un lligam explícit entre els corrents polítics que hi havia a la ciutat i el tipus

d'espectacles que es feien. M. Badenas (1998), S. Gasch (1972), E. Molner (2023), E. Molner i X. Albertí (2012), T. Morales i C. Pollina (2018), Josep M^a Planes (1931) i J. Tobella i M. Palol (1983) parlen del món de l'espectacle dels anys 20 a Barcelona: de les sales, dels gèneres, de les artistes i del públic, i s'estableix una relació entre certs públics i espectacles, però la connexió entre aquestes dinàmiques culturals i els diferents corrents polítics presents a la ciutat durant aquest període no constitueix l'objecte central dels seus estudis. És una informació que ens ajuda a reconstruir l'escena de la ciutat barcelonina a través de noms, dades i informació dels espectacles i les sales, sense acabar d'afirmar del tot una relació entre la política i les sales d'espectacles musicals del Paral·lel de manera específica. Ens permet identificar ambients distribuïts per sales segons el tipus d'espectacle que s'hi representava encara que el públic que les temàtiques concretes dels espectacles no siguin un element central de la informació recopilada.

Metodologia

L'objectiu inicial del treball és concretar quina mena de relació hi havia entre els espectacles pertanyents al gènere *chico* que es representaven al Paral·lel durant l'època del pistolerisme i el públic anarquista o sindicalista que els anava a veure. Per això, aquesta recerca es planteja com una recerca historiogràfica, basada en informació trobada en fonts secundàries (llibres i articles) i recerca hemerogràfica de testimonis de l'època, per tal de trobar una base de contingut sobre la qual desenvolupar aquest objectiu. A causa de l'amplíssima bibliografia i informació trobada sobre la matèria, s'acota el tema per donar respostes més adequades al que s'està trobant. S'inicia una segona fase que consisteix en dirigir-lo cap a una època específica (el pistolerisme) i cap a la cerca d'una connexió entre un tipus de públic i d'obres per tal de confirmar aquesta relació plasmada en el context del Paral·lel durant aquesta època i aprofundir en la presència d'anarquistes i sindicalistes a les sales de gènere *chico* i la importància d'aquest fet, fonamentant la recerca historiogràfica en quatre pilars principals: context de la Barcelona de l'època, identificació de gèneres i estils escènics que es representaven a la ciutat en aquell moment, tipus de sales que acollien aquests espectacles i com s'agrupaven, i públic que assistia a les representacions i com les rebien.

Societat i context

En relació amb el que explica C. Ealham (2005) sobre el pistolerisme barceloní, podem reconstruir el panorama de la ciutat de Barcelona a inicis del segle XX, que es troba entre el desenvolupament d'una ciutat moderna i la desatenció d'una gran part de la població de la ciutat. L'economia barcelonina estava en creixement, però de manera molt desigual: mentre els ingressos de les classes benestants creixien, les classes treballadores de diferents sectors vivien en un estat de crisi, no només econòmica sinó també d'habitatge. La plantilla de la ciutat es reformava per la zona del centre de Barcelona, mentre els barris marginals creixien en una situació precària, on hi havia polítiques de construcció i reforma d'habitatge mal executades, cosa que va provocar el desenvolupament del Chavolisme, i el creixement dels barris marginals als afores de la ciutat. El centre de la ciutat es reformava amb la intenció de transformar Barcelona en una gran metròpoli europea. Això va crear una divisió en la població: les classes burgeses i enriquides vivien a l'epicentre mentre l'extraradi creixia amb l'arribada de cada cop més població treballadora, i esdevenia una zona que quedava a l'ombra, ignorada per la societat benestant. Durant els primers anys del segle XX, Barcelona va esdevenir un centre de conflicte econòmic, social, cultural i polític, on diferents forces polítiques volien prendre el control de la ciutat. Per una banda, l'estat central, amb el suport de la burgesia industrial i partits polítics conservadors i populistes, volien construir una ciutat moderna, fresca i de perfil internacional, un nucli de modernitat capitalista. Per altra banda, les classes desfavorides s'organitzaven per reivindicar i solidificar el benestar i el paper de les classes treballadores en la construcció d'una ciutat que cada vegada quedava més a fora del seu abast. Volien donar una resposta a aquestes reformes que s'estaven aplicant a la metròpoli deixant de banda el proletariat, i, sovint, aquesta s'instigava per part de les forces anarquistes i sindicalistes. L'intent de modernitzar la ciutat va destapar la debilitat del sistema econòmic català, que estava desequilibrat, i generà una crisi que s'accentuà amb els ingressos econòmics provinents de la neutralitat espanyola durant la Primera Guerra Mundial. Les mesures disfuncionals per transformar radicalment la ciutat van fallar, accentuant no només el desconfort popular, sinó també de la burgesia i

els patrons industrials, que van començar a sentir-se amenaçats, i esdevingueren més repressius.

“El urbanismo progresista de los tiempos de Cerdà fue reemplazado por una filosofía urbana de carácter explícitamente represivo, transformando los burgueses radicalizados en militaristas espaciales” (C. Ealham, 2005, p.45).

La crisi econòmica de les empreses i la voluntat d’explorar el creixement econòmic de la ciutat per part de les classes benestants va provocar l’augment de l’explotació de la classe treballadora, fos laboral, econòmica o a través de l’especulació amb l’habitatge. Encara que és un context que trobem arreu d’Espanya durant aquesta època, Barcelona va esdevenir una capital anarquista espanyola (i europea), en un moviment que relacionava l’espai, la cultura, la protesta i la repressió.

El conflicte a la ciutat va créixer fins a esdevenir confrontacions armades entre sindicats, que acollien, per una banda, els treballadors dins el Sindicat Únic i per l’altra els patrons, que actuaven dins del Sindicat Lliure. Segons Balcells (2009), aquestes dues agrupacions eren el nucli central d’organització, que provocava baralles i enfrontaments amb pistoles i altres mitjans. El Sindicat Únic es va formar per acollir els obrers que eren explotats pels patrons, en resposta a la violència que rebien a través d’acomiadaments, amenaces o hores extraordinàries de feina entre d’altres. Era un sindicat que estava vinculat a la CNT, encara que no eren una única associació. El Sindicat Únic va començar a actuar a través de vagues i atemptats contra l’autoritat dels patrons, que es van unir dins el Sindicat Lliure per donar resposta a aquestes revoltes. Aquesta no va venir solament de la mà dels patrons, sinó també del govern de la ciutat i el govern central, que protegien les famílies industrials per propiciar el desenvolupament de la indústria².

Aquesta divisió de Barcelona en dues zones diferenciades va fer que certs espais fossin punts de connexió entre l’epicentre burgès i les marginalitats treballadores. D’acord amb Molner i Albertí (2012), el Paral·lel, conegut inicialment com l’Avinguda Marqués de Duero, va ser una avinguda que es va construir, en part, per vincular el

² Tenim testimonis de persones concretes situades al govern que donaven suport a la patronal (mirar a casa)

centre de la ciutat amb la zona de l'extraradi, conformada pel "Barrio Chino" (el Raval) i el Poble-Sec. En un principi era un espai marginal, quasi fronterer, però acabà esdevenint un dels espais de referència de la *cultura ignorada* (concepte que utilitzen aquests dos autors). Aquesta gran avinguda es va anar construint per esdevenir una zona d'alta concentració de sales de concert, cafès, bars, teatres i cinema; acabà esdevenint un epicentre de lleure i trobada de la classe treballadora que vivia als barris que l'envoltaven (encara que altres cercles socials també visitessin el Paral·lel). Per molt que alguns membres de les classes més benestants visitessin el Paral·lel de Barcelona, en general era una zona que la Burgesia no freqüentava i desprestigiava, i, per tant, *pertanyia* a les classes marginades (treballadors, homosexuals, transvestits i altres persones que sortien del privilegi i les convencions), on feien la seva vida social i cultural, amb una oferta i consum d'espectacles que no depenia del gust de la Burgesia o el govern: inicialment, els escenaris del Paral·lel no estaven pensats per agradar a les classes enriquides, d'acord amb la idea que presenta Albertí quan parla del Paral·lel com un món sòrdid on es buscava fer art.



Il·lustració 1: Imatge del paral·lel (avinguda Marqués de Duero) en construcció, entre els anys 1915-1920, trobada a l'Arxiu en línia de la generalitat, pertanyent al fons Brangulí.

<https://arxiusenlinia.cultura.gencat.cat/#/cercabasica/detallunitat/ANC1-42-N-29731>

Aquesta heterogeneïtat social que es trobava al Paral·lel va fer que l'oferta artística d'aquesta avinguda fos ampla i variada, responent a les demandes que tenia el públic que la visitava amb la intencionalitat dels espectacles d'adoptar una estètica d'acord amb les modes europees quan, durant la Primera Guerra Mundial, arriben les influències dels països estrangers. Com menciona Salaün (1990), els espectacles busquen “sofisticar-se”, i s'adapten als cànons europeus per seguir les noves tendències, sempre mantenint aquesta relació entre certs espais i gèneres escènics amb certes classes socials. Aquesta influència del públic i les seves vivències sobre els espectacles del Paral·lel es pot veure en com aquests comencen amb arrels a *l'Òpera Buffa* italiana i acaben seguint les influències del jazz i els ritmes antillans, segons Molner i Albertí (2012). Aquesta no era una relació casual, o només d'influències estrangeres, sinó un reflex de com anava variant la identitat del públic que assistia als espectacles: el més important de l'escenari musical al Paral·lel no era l'elaboració i complexitat de les peces, sinó que la música fos un element compartit, que el públic el pogués gaudir, cantar, aplaudir o criticar. En part, això es devia al fet que la gestió dels teatres i sales d'espectacles no era pública, sinó que depenia dels empresaris que portaven el teatre (Badenas i Rico, 1998). Aquests decidien els espectacles que es feien i es deixaven de fer a les seves sales, esperant que el públic anés a veure-les.

Gèneres i espais del Paral·lel

Les diverses sales i teatres del Paral·lel acollien una gran varietat d'espectacles: teatre català, cuplets, opereta, vodevils, teatre íntim, novetats, gènere líric, teatre còmic, teatre de revista o music-hall, entre d'altres (Gasch, 1972). No tots els espectacles que hem mencionat són musicals, però aquesta diversitat ens ajuda a comprendre l'abast cultural que hi havia en aquesta gran avinguda. Aquests gèneres i estils estaven dividits en diversos espais dins la mateixa avinguda: sovint, cada teatre, sala, cafè o music-hall tenia els seus gèneres o estils associats, que es poden categoritzar entre gènere *grande* i gènere *chico*. El gènere *grande* agrupava les obres de gran extensió, amb diversos actes connectats per un fil conductor, com obres de teatre, òperes i sarsueles. El gènere *chico* englobava les obres teatrals en un acte on s'incorporava música incloses dins el teatre per hores, que es va popularitzar molt durant els inicis de segle al Paral·lel entre altres llocs (Casares et al, 2002). La majoria d'aquests estils, sobretot els pertanyents al gènere *chico* són difícils de diferenciar entre si, ja que s'entrellaçaven entre ells, i s'incloïen els uns als altres, fent que actualment sigui complicat posar-los línies divisòries específiques, com veurem més endavant.

2.1. Espais i el seu catàleg

Encara que el catàleg de cada sala podia anar variant, l'oferta solia girar entorn d'uns espectacles de caràcter similar, que s'adequaven al potencial públic de cada espai. Tenint en compte que durant els inicis del segle XX, el Paral·lel és una avinguda que està en constant reconstrucció (Badenas, 1998), molts espais que s'hi trobaven canviaven de lloc o ubicació dins l'avinguda de manera quasi constant, fet que dificulta fer-ne un mapatge exacte. Aquests canvis que implicaven les mateixes sales, de vegades també condicionaven els espectacles que s'hi feien, com per exemple el cas del *Teatre Arnau* (o *Folies Bergère*), que va néixer com a music-hall i acabà esdevenint teatre.

Els teatres que es trobaven al Paral·lel: el *Victòria*, l'*Espanyol*, l'*Apolo*, el *Nuevo* i el *Cómico* eren els cinc teatres principals de l'avinguda (Badenas, 1998, Molner i Albertí, 2012). S'hi representaven diferents tipus de teatre (líric, còmic o íntim entre d'altres), vodevils i sarsueles; espectacles que s'inclouen dins el gènere *grande*. Les

representacions que s'hi feien ja tenien cert prestigi: eren gèneres que tenien un reconeixement per part del públic i de la crítica, s'entenia que tenien importància i que, per tant, el missatge que transmetien era important. Es donava per fet que eren espectacles moralitzadors, per fer pensar el públic. Els vodevils, "importats" des de França³, a través del seu humor satíric sovint també tenien un contingut burlesc respecte a les figures de poder, maquillat amb embolics amorosos⁴. Les sarsueles eren un dels gèneres musicals predilectes del moment: les grans sarsueles causaven sensació, i aquest èxit va portar al fet que apareguessin les sarsueles més breus, d'un sol acte, incloses dins gènere *chico*, fent que també arribessin al públic que hi havia a aquestes sales.

Dijous, 1 de Febrer.

EL POBLE: CATALA

Diversions públiques

Teatres

TEATRE CATALÀ ROMEA Com-panyia
RICARD FUGA.—Avui, a les cinc, POLICIE,
a dos quarts de deu, CUBRIENDO LAS ARA-
RIENCIAS. EL «RICO CARNAVAL» I HA-
BLANDO SE ENTIENDE LA GENTE.

TEATRE TIVOLI Avui, dijous, a dos
quarts de cinc. En-
trada, 50 cèntims. Primer, «El líder de la guar-
dia». Segon, «Gigantes y caballeros». Tercer,
«La lila de los plácemes». Nit, a un quart de
deu, «Las golondrinas». Avans de «La golon-
drinas», l'entremès «Mi hermano». Entrada
50 cèntims.

TEATRE DE NOVELTATS
Divendres, festivitat de la Verge. A dos
quarts de quatre, la joia musical en tres actes.
«Las golondrinas». Puck, Parera, Llan, Betoré,
C. Lilla, Ido. Eminent conjunt, presentació asom-
brada. Dirigides per Amelmo i concertada pel
Mtro. Gómes, 50 professors. Avans de «Las go-
londrinas», el entremès del Sr. A., «Mi herma-
nito». Entrada 60 cèntims. Es despatxa a compa-
dúria. Eit, no hi ha funció.

GRAN TEATRE ESPANYOL Com-panyia
ELENA JORDI
Avui, nit, a dos quarts de deu. Primer, EL
CAMI DE LA VIRTUD. Segon, estraa' del
grandes vodevils es 3 actes, traduït per En Je-
sús Burgas. MANIOBRAS D'AMOR. Segonius
destablida. Demà, tarda i nit, MANIOBRAS
D'AMOR. Es despatxa a compadúria.

TEATRE APOL Avui, a un quart de
deu. Programa d'amor en quatre actes
cada un de Francesc Campradon,
Vier de un dia y Espinas de una flor.
Protagonist: Sra Caparó. Demà, divendres, tar-
da i nit, la m t'ha funció.

Teatre Poliorama

Companyia LARRA-LOPEZ ALONSO
Avui, dijous, tarda, gran moda. «La Cochas»
Nit. Beneficència Escolar. Segon funció d'abo-
no aristocràtic de gran moda. Primer, «La Fra-
viana». Segon, «La casa de Quirós».

Gran Cassino del Parc de Barcelona
Elegant Café Restaurant. Coberts a cinc
passetes i servei a la gran carta.—Totes
les nits: SOIREE DANÇANT I Amealas
VETILLADES.

Music - Halls

Eden Concert Assalt 12.
Teléfono 3333
—Propietari: En FRANCESC BUXO—
Avui, grandes nou programa, èxit d'
les notables artistes
LIANE LIAGORA
exotica italiana i
STELLA MARGARITA
feabmen vocal, deica artista en son genre,
en el music-hall espanyol.
Tots els dies, de set a dos quarts de deu
Aperitíf-Diner-Tango
Totes les nits, després de l'espectacle,
SOUPERS - TABARIN

FOLIES BERGERE Teléfono 3.929. Mu-
Extraordinari programa de varietats, com-
post per 60 artistes noves a Barcelona.
Gran èxit de la emmest cançonetis espanyola.
Tina Desmet. Concert. Aperitíf, a les set. A pres
minut souper tango.

Societat Patria Chica
Barberá, 16, bis Tarda nit grans concerts

Muslo - Hall POMPEIA Temple
de la
Alegria. Teléfono, 2418.—Tots els dies, grans
programas. Varietés i LOS JUAN JOSE
Entrada lliure. Butaques gratis.

MONTE CARLO Assalt, 25.
Teléfono 4.317
Tots els dies, tarda i nit, grans
Concerts per 60 hermosos artistes,
Gran èxit de
Victoria Orellana

Gran Imperi Ronda Sant Pau 34.
Teléfono, 4.584.
ELEGANCIA - ALEGRIA - XIC
Tots els dies, tarda i nit, grans concerts per
30 HERMOSES ARTISTES, 50
Entrada lliure Souper tango apres minuit

NOVELTY Gran Muslo-hall
prop del teatre Cómico
Tots els dies, varietés, concert per 35 her-
mosos artistes i
DIVERTIDES SARGUELES

Moulin Rouge Vila Vila, 931 95
Teléfono, 4.345
Tots els dies, tarda i nit, grans concerts
Butaques gratis

ROYAL CONCERT «MUSIC-HALL»
Marqués del Duero, 103, davant Teatre Central
Grans Concerts tots els dies tarda i nit, per
a l'important «Compañía de Varietés».

Gran Café Català
SOCIETAT CABO PALOS, Rambla Santa
Mónica, 6. Demà, dijous, primer de Febrer,
Gran Ball Mascaras. Sabó ricament adornat. Ba-
talla de serpentina i coctèis.

LA JUNTA.

Gran Café de Noveltats Societat Anónima
SALA DE BILLARS. Teléfono, 108.

Aleazar Espanyol Unid, 7
Grans concerts

La Bona Sombra Glori' 3.
Grans Concerts.

La Gran Peña Sant Pau, 53.
Grans Concerts

Madrid-Concert Marqués del Duero, 100.
Grans Concerts.

Music-Hall SUEVILA Marqués Duero, 73
Grans Concerts

Café HAUB Carrer Ampia, 17.
Grans balls, tarda i nit.

Societat PAPITU Marqués del Duero, 110.
Grans balls, tarda i nit.

Restaurant EXCELSIOR Ro'a del Centre 14
Balls japonesos

Bosque PALERMO Balneari, cantonada Aragó.
Balls i concerts, tarda i nit

Ideal Room Assalt, 10, Saló Rojo

Gran Tabarin MORITZ Sopdrada, 183. Grans
balls, tarda i nit

MARUCA Unid, 12. Saló Tango.

Café AUSTRALIA Ronda Sant Antoni
Billars Gestats

LA Cibeles Mendicibai, 11. Grans Con-
certs i Balls, tarda i nit.

APOLO Marqués del Duero, 57.
Grans Balls, tarda i nit.

LA BONBILLA Sant Pau, 75.
Grans Balls, tarda i nit.

La Suerte Loca Estrella, 2. Grans Con-
certs i Balls, tarda i nit.

2Pàgines extretes del diari El Català (1 de Febrer de 1917) on s'anuncien teatres i music-halls de Barcelona (Extret d'ARCA:

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=460&anyo=1917)

³ Elena Jordi i Josep Santpere són unes de les figures referents del Vodevil al Paral·lel. En els seus inicis, adaptaven vodevils francesos al públic del Paral·lel. (Molner i Albertí, 2012).

⁴ Un exemple d'això és el vodevil *El berret Nou*, que trobem a *L'Esquella de La Torratxa* (veure annex 1).

El gènere *chico* trobava el seu espai en sales de menys prestigi, com per exemple cafès concert o music-halls, que proliferaven entre les façanes del Paral·lel i la ciutat barcelonina. El fet que hi hagués tanta demanda i massificació d'aquest gènere provocà que fos un tipus de cultura i espectacle molt estesa i compartida entre la població de Barcelona, sobretot entre les masses populars. D'acord amb Salaün (1990), la popularització del Cuplet i la cançó genera una nova cultura de masses que va acompanyada del creixement de les ciutats. Als diaris i revistes s'anunciaven els espectacles i la disponibilitat d'aquests locals, per tant, tenim testimonis de la gran varietat d'espais amb aquesta classificació que es trobaven arreu de Barcelona: el *Folies Bergère* (posteriorment *Arnau*), l'*Edén Concert*, el music-hall *Pompeya*, *Monte Carlo*, el *Novelty*, el *Gran Imperi*, el *Moulin Rouge* (el *Molino*), el *Gran Cafè Català*, el *Royal Concert*, l'*Excelsior*, la *Cibeles*, el *Madrid Concert* o l'*Apolo* són alguns dels noms de les sales associades a aquest gènere que hi havia a la ciutat durant aquests inicis de segle. S'han revisat números de diaris i revistes publicades durant els anys del pistolisme, com per exemple L'Esquella de la Torratxa i El Poble Català, on es poden identificar quins noms de sales destaquen més, sigui per crítiques, comentaris o mida dels anuncis que es posaven als diaris (les sales més riques tenien més diners per posar anuncis més grans i amb més contingut). Eren sales que sovint variaven entre els formats d'espectacle de cabaret i music-hall: les modes estrangeres propiciaven els cabarets, i constantment hi havia canvis entre aquests i el format music-hall i cafè-concert.

Encara que estiguessin escampats per tota Barcelona, els music-halls i cafès-concert principals es trobaven sobretot concentrats al Paral·lel. Dins de tota l'oferta de music-halls i cafès que hi havia, es podien identificar alguns noms com a referents d'aquests gèneres i espectacles. Per exemple el *Molino*: possiblement el music-hall més antic d'Europa i figura referent (amb diferència) d'aquestes sales. Amb la informació que ens donen T. Morales i C. Pollina (2018), entenem que era un espai exemplar, no només per l'espectacle i l'escena que hi havia, sinó també per ser un espai segur, en comparació als altres music-halls i cafès, per les estrelles que hi actuaven: era l'espai de referència de vedets i cupletistes. S'hi representaven cuplets, cabarets, music-halls i espectacles de transformisme, i era popular entre

els carrers de Barcelona. Tenim testimonis de diaris i revistes que confirmen que de vegades, en aquesta sala, s'oferien entrades gratuïtes, cosa que denota un caràcter *democràtic* de la sala, ja que es demostra la intenció de fer la cultura accessible per a tots els públics.



3 fragment d'imatge extreta del diari El Poble Català (Febrer de 1917) on apareix mencionat que les butaques i l'accés a la sala del Moulin Rouge (el Molino) eren gratuïtes.⁵
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=460&anyo=1917

A l'avinguda també hi trobàvem el *Madrid-concert* (conegut també com a *Trián* o *music-hall l'As*). Una de les reformes que s'hi va fer estava pensada per transformar-lo en un gran teatre de comèdies, però en veure l'èxit que tenien els espectacles musicals i el gènere *chico*, es va mantenir aquest repertori. Segons Badenas (1998), va esdevenir el music-hall amb més categoria del Paral·lel durant un temps. Un altre music-hall de referència va ser el *Pompeya* (prèviament *Gayarre*): era una sala amb afluència de públic majoritàriament obrer. Aquest music-hall destaca per l'incident amb una bomba que va haver-hi durant el pistolisme. L'any 1920, una bomba va esclatar entre els seients del music-hall *Pompeya*. No se sap encara quin dels dos sindicats va ser responsable de col·locar aquesta bomba en aquest espai, però és un exemple que demostra que els conflictes socials i polítics no quedaven al marge de la cultura que es feia a la ciutat (i menys al Paral·lel)⁶. L'*Edén Concert*; entre cabaret i music-hall, era una de les sales icòniques del Paral·lel, encara que amb el temps va anar decaient,

⁵ Imatge extreta de la pàgina del diari conservat a l'ARCA i amb la qualitat augmentada amb intel·ligència artificial

⁶ Veure notícia sobre la bomba al Pompeya a l'Annex 2

segons el testimoni de Josep M^a Planes (1931). En un inici va portar el tango a Barcelona, i amb el temps s'hi acaben representant music-halls de caràcter patriòtic. Segons l'autor, tenia un "regust radical lerrouxista, ple de ressonàncies valencianes i amanit amb un barcelonisme del més extravagant". (íbid, p.95).

El *Gayarre* també va ser un music-hall molt conegut: era barat, cosa que propicia l'assistència del públic obrer, i les seves produccions anaven canviant amb dinamisme, fet que ajudava a cridar l'atenció de qui hi anava. El *Folies Bergère* (o Arnau) va néixer com a music-hall, que era el gènere que més s'hi representava, juntament amb la comèdia i la sarsuela. Segons Badenas (1998), va ser "la casa" de Raquel Meller, una de les cupletistes referents de Barcelona, amb els orígens al Paralel, qui va anar creixent fins a esdevenir una estrella internacional.

El cas de Raquel Meller⁷ és exemplar del fenomen que va suposar el creixement del music-hall i el gènere *chico* durant aquesta primera meitat del segle XX. La proliferació de la creació d'obres englobades dins aquest gènere va suposar la professionalització d'artistes i estrelles dins d'aquest àmbit: com més demanda hi havia, més oferta calia oferir, i això significava més estrelles. D'acord amb el que menciona Gasch (1972), el Paralel va esdevenir no només una avinguda on es mostraven aquests espectacles, sinó també un espai on van existir acadèmies i companyies, com per exemple la Companyia *Santpere-Bergés* (Molner i Albertí, 2012), per formar joves en aquest àmbit. Igualment, el fet que aquest gènere proliferés, no va significar que el seu reconeixement augmentés: poques vegades es reconeixia el paper de les artistes o de les peces associades al gènere *chico* com a figures de prestigi. Aquest reconeixement arribava quan les artistes esdevenien referents internacionals, seguint la contradicció que, encara que fos un gènere poc reconegut i, fins i tot, mal vist per la crítica i les classes benestants, la seva estètica atreia les mirades i buscava vendre's entre la burgesia: les classes benestants utilitzaven la música i el format del cuplet i el gènere *chico* transportant-ho a un context que només era accessible pels grups socials que es podien permetre anar-hi, desproveint aquests estils musicals del seu context original.

⁷ Veure imatge de Raquel Meller a l'Annex 3

Els music-halls i gèneres que s'hi acollien troben els seus orígens en un ambient sòrdid en un inici. Eren gèneres que es combinaven entre ells: music-halls, cuplets, sarsueles breus, varietats, entre d'altres, i s'associaven a aquestes sales d'ambient popular (Salaün, Encabo, 2019). De caràcter sensual i humorístic, sovint podien tractar temes de més modernitat. Combinant la música amb l'espectacle i l'escena, sovint passaven desapercebuts, desconsiderats, sense entendre el teixit que es construïa darrere seu, des del públic que els anava a veure fins als canvis que van viure els espectacles segons la demanda, passant per tota l'estructura de professionalització i creixement d'aquests gèneres que va haver-hi a Barcelona (i Espanya) a principis de segle. El Paral·lel va ser un dels nuclis d'aquest revulsiu: la varietat d'espectacles que s'oferien al Paral·lel combinada amb l'afluència de treballadors i persones que vivien la marginalitat va esdevenir una via d'identificació per al públic que hi assistia (Molner, 2023). No és casualitat que es donés especialment amb el gènere *chico*: aquest gènere, escampat per diferents sales i amb moltíssima producció, troba part dels seus orígens en la cançó espanyola: un tipus de cançó de gran rellevància popular. No només les vedets eren les estrelles del Paral·lel, sinó que també trobàvem dins el gènere *chico* espectacles que implicaven imitar personatges coneguts o travestir-se. D'acord amb Morales i Pollina (2018), l'avinguda també era un refugi cultural per les persones que exploraven amb el gènere i la sexualitat (i orientació sexual), i que van formar part de la història d'aquest espai.

2.2. Per què el gènere *chico*?

La cançó espanyola era un tipus de música que arribava a grans multituds, i que sorgia de la necessitat de les classes populars d'expressar la seva rutina, els seus malestars i les seves celebracions, era una necessitat subcultural (Salaün, 1990). Eren un símbol de xarxa, una manera de construir una identitat compartida, ja que qui les compartia s'afegia a la col·lectivitat que generava i cantava aquestes cançons. La cançó espanyola, normalment, tractava temàtiques veristes, apellava al realisme, moltes vegades des d'una intenció crítica o necessitat d'explicar allò que passava. No es desentenien de la política o la societat perquè eren peces

musicals que en formaven part, a través d'aquestes cançons, hi havia una narrativa de la vida quotidiana amb tots els seus factors.⁸

A partir del segle XX, la cançó espanyola va començar a créixer molt com a forma artística, cosa que va portar, en part a la seva professionalització i divisió en diferents gèneres i estils, d'entre els quals trobem molts d'aquells que s'acullen sota el paraigua del gènere *chico*. Aquestes ramificacions provenen de la combinació de parts cantades amb parts teatrals, i no són gèneres que tinguin característiques específiques per diferenciar-se entre ells, sinó que són una gran varietat d'estils que van esclatar durant aquests inicis de segle XX, provocant el naixement de la cançó espectacle. De tota manera, aquest esclat del gènere *chico* i el fet que esdevingués més comercial, no separa aquests espectacles de la seva realitat: una relació estreta amb les classes marginals i una crítica constant per part de la moral burgesa que va portar aquesta escena als *marges* de la música espanyola fins a la seva recuperació estètica per part de les classes benestants⁹. D'acord amb Casares *et al* (2002), el gènere *chico* i les cançons d'espectacle que integrava apel·lava els sectors populars i marginals de la població: eren un símbol d'identitat, i el seu creixement i professionalització prové de la demanda d'aquests sectors socials. No només els seus orígens es relacionaven amb un caràcter popular: la realització dels estils del gènere *chico* implicaven una participació activa per part del públic: es buscava que els espectadors reconeguessin les cançons, les seves lletres i, fins i tot, que interactuessin amb el moment d'actuació i posada en escena. Per això no sorprèn que la seva presència al Paral·lel durant els anys vint de principis del segle XX fos tan estesa.

“No es algo orgánicamente planteado, però sí algo que vive de esas realidades descritas un tanto marginales [...] proximo a las secciones de los entonces de moda “salones-concierto” [...] con continuas interrupciones de la acción y la presencia de

⁸ Sabem que existien els cuplets polítics, una forma d'art que amb el temps va deixar de ser reconeguda com a tal, però el seu caràcter es podia veure plasmat en molts cuplets posteriors a la seva suposada desaparició

⁹ Josep M^a Planes (1931), menciona la presencia de cuplets a espais com *EL Grill del Ritz*, associats a classes benestants, però argumenta que l'espectacle que s'ofereix i l'ambient que s'hi respira no té res a veure amb els cuplets de les sales més petites.

numerosos cuplés, cada vez más sicalípticos y picarescos, que se convierten en los números Fuertes de las obras” (Casares *et al*, 2002, p.875-876)

Els estils d'espectacle dins el gènere *chico*, per tant, s'associen a una gran varietat d'espectacles amb parts musicals que es relacionen molt estretament amb el cuplet. El music-hall no és només un espai, sinó que també és una paraula que defineix un tipus d'espectacle que s'entrellaça amb el cabaret i altres peces musicals (molt similar a les varietats). Les operetes són formats operístics breus: les que tenien més èxit tenien certa extensió, però n'hi havia de més breus que es podien incloure dins els espectacles del gènere *chico*, igual que la sarsuela: d'acord amb Gasch (1972), el món sarsueler era una de les principals fonts econòmiques del paral·lel durant aquesta època, amb les grans sarsueles que es representaven a diversos teatres. Però hi havia sarsueles en un acte que també es trobaven a les sales més petites, incloses dins aquests espectacles *marginals*: el seu format, que combinava text i música, feia que fossin molt populars¹⁰. Els vodevils, encara que tinguessin origen francès, es van adaptar a les demandes del públic barceloní, sobretot del Paral·lel, i molts d'ells incloïen números cantats; dins d'aquest teatre satíric, la música també tenia presència (Molner i Albertí, 2012). El gènere de varietats era dels més populars a les sales del Paral·lel: amb un títol tan descriptiu com incògnit, sabem que incloïa diferents fragments de text i música, combinats entre ells, però sense un fil conductor molt específic, de manera que els números que incloïa es podien anar intercanviant entre ells, o tenir un ordre que anava variant, alternant números visuals i cantats amb altres formats com el circ o el ball, com defineixen E. Casares i altres (2002). Tots aquests estils tenien relació amb la música, però a partir d'un format específic: la cançó, variant de la cançó espanyola. Per això aquests espectacles musicals, que tenien aquesta part de música, tenien més presència entre les classes populars i van tenir tant d'èxit al Paral·lel.

“El cuplé tuvo dos vidas paralelas e interrelacionadas; como número de zarzuela [...], y como canción independiente del teatro, dentro del que se han distinguido

¹⁰ La sarsuela tenia un públic consolidat a Barcelona, cosa que va portar a que fins i tot es fessin sarsueles en català

muchas variantes: sicalíptico, picaresco, andaluz, madrileño, político, de actualidades, cómico o popular”. (E. Casares Rodicio *et al*, 2002, p. 594).

Com hem mencionat abans, els cuplets són, com a tal, cançons. Són peces musicals que tenen una forma estròfica senzilla i breu, encara que poden variar molt en àmbit estilístic. Hi havia molta varietat dins el repertori de cuplets, classificada segons temàtica o segons el tipus de música amb què es combinava la cançó. Eren números cantats, repetitius perquè el públic els cantés, però també visuals: per això, l'habilitat de l'intèrpret, com veurem després, era molt important (Cesares *et al*, 2002).

La presència de cuplets i altres estils del gènere *chico*, seguint el fil de Molner i Albertí (2012), van sorgir en una avinguda on es duïen a terme activitats al marge de la llei: la cultura va servir, en uns inicis, per maquillar aquestes activitats que estaven fora de la legalitat¹¹. Però, en aquest món sòrdid, aquestes formes escèniques d'origen ja popular, van recuperar aquest paper de construcció d'identitat: en no buscar tenir arguments filosòfics o moralitzants, i connectant amb els seus orígens, el gènere *chico* va esdevenir referent als carrers del Paral·lel, no només per la seva connexió amb el món més ocult i fosc de la ciutat, sinó per tot el que això significava: un espai on el públic dels cafès-concert, que cada vegada van proliferar més arran d'això, i les altres sales del paral·lel podia anar a gaudir d'una cultura que l'apellava, ja que, des dels seus inicis, la cançó espanyola i les seves ramificacions, buscaven interpretar-se en cercles i per cercles populars. Per aclarir això, ens serveixen les paraules de Salaün (1990) quan es refereix als cafès-concert com a espais de sociabilitat que acollien un públic local i popular, i esdevenien punts de trobada d'aquestes classes marginals. Aquests escenaris de representació de les classes populars eren espais ideals perquè els anarquistes i sindicalistes compartissin els seus ideals amb els treballadors i sectors socials marginats. Segons el que plantejen Molner i Albertí (2012), al Paral·lel, on el lerrouxisme havia iniciat el seu focus d'expansió, l'anarquisme va anar a substituir-lo.

¹¹ Parlem, per exemple, del cas dels cuplets com a estratègia per ocultar la prostitució

Amb el pas del temps i els canvis que afecten aquest gènere, en algunes sales de les Rambles i altres espais de Barcelona, també trobem representacions de cuplets, varietats i altres estils similars, però el Paral·lel continuava sent-ne el nucli de referència, en gran part pel públic que anava a visitar aquestes sales. D'acord amb les idees que argumenta E. Molner (2023), és rellevant que el gènere *chico* tingués èxit perquè era un escenari de representació d'un grup de persones que necessitaven sentir-se apellades: les temàtiques costumistes, rutinàries i fins i tot polítiques en algunes ocasions (sempre des de la sàtira i la desimboltura) que s'interpretaven en aquests espectacles eren realitats que vivien moltes persones del món *marginat* de Barcelona, que connectaven entre elles a través d'aquests espectacles, compartint espais i idees.

2.3. Estrelles i companyies

Com hem dit abans, el cuplet i el gènere *chico* no eren espectacles simplement escènics o musicals, sinó que el paper de les actrius era clau per donar vida a aquest espectacle i apellar el públic, condicionant el seu èxit. Les estrelles del Paral·lel seguien les tendències que demanava el públic: segons el que argumenten Casares *et al* (2002) la vestimenta i l'aspecte de les vedets s'anava renovant, d'acord amb els canvis que vivia el seu personatge i els gustos de la gent que les anava a veure, ja que s'encarregaven de reinventar els cuplets. Les artistes, majoritàriament començaven de joves, i s'anaven professionalitzant cada cop més. Cantaven i ballaven, però a la vegada interactuaven amb el públic, que les apellava a dalt i a baix de l'escenari: part de la vida de l'artista era ser capaç de respondre i socialitzar. Les actrius amb més prestigi no eren solament les que tenien més bona veu, eren les que sabien construir un personatge sòlid, diferenciar la seva identitat dins i fora de l'escenari, fet que podia ser més important que la qualitat musical. Una precedent important de les artistes del Paral·lel actives durant els anys del pistolisme va ser Fornarina. A aquesta artista se la reconeix per ser la primera a tenir un repertori propi associat, on barrejava els cuplets amb gèneres musicals europeus per fer les seves obres més “refinades”¹² (Encabo, 2019). El seu èxit es devia, justament, a aquesta construcció de personatge que feien les vedets, i a la

¹² És un dels exemples de rebuda de les influències europees al món del cuplet.

varietat de tipologies de cuplet que feia (encara que no en fes de polítics o patriòtics). Entre el 1917 i 1923, trobem noms de cupletistes com el de Bella Chelito, Bella Dorita, Cándida Pérez, la Goyita i Raquel Meller d'entre altres, vedets que van actuar durant molt de temps al Paral·lel, esdevenint figures icòniques d'aquest estil. Els seus orígens al Paral·lel i a Madrid¹³ van desembocar a carreres que, en alguns casos, van arribar fins i tot als cinemes. De tota manera, no era el més recurrent: aquesta idea que l'èxit vindria a partir de la carrera dels cuplets i les cançons provenia dels carrers de París; la influència de les cupletistes europees s'estén entre les masses espanyoles, fenomen que fa que moltes joves decideixin embrancar-se cap a una carrera que poques vegades condueix a l'èxit desitjat i sovint acaba portant a una vida de prostitució més enllà de l'espectacle.

Però no només hi havia cupletistes a les sales d'aquesta avinguda: com hem dit abans, els espectacles de transformisme i transvestisme, també anomenats "imitacions d'estrelles", també proliferaven dins el gènere de les varietats (inclòs dins el gènere *chico*) (Morales i Pollina, 2018). Un dels referents d'aquest tipus



4 Imatge de Frégoli transvestit de dona. Extreta Wikimedia, autor desconegut, any desconegut previ a 1934.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fregoli_-_travestimento.jpg

¹³ Barcelona i Madrid eren les ciutats referents d'aquests gèneres. Les estrelles que tenien èxit en aquests estils viatjaven d'una ciutat a l'altra, obtenint cert èxit *internacional* arreu d'Espanya

d'espectacle arreu d'Espanya (encara que la seva carrera va acabar durant els anys del pistolisme) va ser Frégoli: una de les estrelles que va posar de moda el transformisme, entenent-ho com una manera de viure, no només un espectacle¹⁴ (Arce, 2019). Aquest artista usava materials d'òperes, sarsueles i revistes per fer espectacles musicals satírics en què canviava constantment d'aspecte¹⁵. Un altre artista exemplar dels espectacles de transformisme va ser Edmond de Bries, que se centrava en el transvestisme escènic¹⁶. El tipus d'espectacle que feia es diferenciava del de Frégoli perquè se centrava més en la imitació ben construïda de les estrelles del cuplet i la construcció de la feminitat que no en les transicions ràpides, per fer una imitació acurada, no paròdica.

¹⁴ El transformisme, per moltes estrelles, significava transgredir els cànons establerts.

¹⁵ Un exemple d'aquests espectacles va ser la seva obra *Dorotea*, una paròdia d'òpera.

¹⁶ Alejandro Zuñiga, mencionat per Arce, diferencia el transvestisme en diferents estils. Un d'ells és l'escènic: quan el transvestisme s'utilitza dalt d'un escenari per actors o actrius.

Públic i rebuda

L'art que es feia al Paral·lel es realitzava amb la intenció de vincular-se amb els espectadors que l'anaven a veure; l'oci proletari era una via d'evasió, però també una reafirmació d'identitat, ja que el públic connectava amb l'espectacle que es feia, i aquesta connexió retroalimentava la concepció d'uns tipus d'obres específics com a senyals d'identitat de la classe treballadora (Molner i Albertí, 2012). En ser un punt de trobada de les classes populars i estrats socials marginats, el Paral·lel també esdevé un epicentre de la vida social i d'organització de la ciutat, un espai que els diferents sectors de l'oferta política del moment aprofiten per transmetre el seu missatge. No era només un espai de cultura i trobada; era un espai on les persones es desfeien de la seva faceta professional, i podien desdir-se de la imatge del "treballador ideal" (o "persona normativa") que les classes burgeses volien construir: el simple fet d'anar al paral·lel i viure un temps d'esbarjo ja era un fet *reivindicatiu*, en certa manera, ja que era un lleure que els patrons no contemplaven pels seus treballadors (Ealham, 2005). Per això es generava aquesta contradicció: les classes benestants menyspreaven el Paral·lel per allò que significava, però hi assistien també a contemplar l'oferta cultural que aquest espai oferia, i, amb el temps, fins i tot van adoptar elements dels espectacles del Paral·lel per incloure'ls en el seu catàleg cultural. La intenció amb què la gent anava al Paral·lel marcava aquesta diferència entre els plaers que hi trobaven les classes treballadores i les benestants. És així com, en aquests moments de precarietat, l'oci que es feia fora de les llars, al carrer, va esdevenir l'alternativa a la feina. La gent que es veia marginada per les polítiques del moment veia en el Paral·lel i els seus espectacles un espai de representació a través del què construir una identitat (Molner, 2023).

El Paral·lel, en el context del pistolerisme, era un centre d'agitació de la ciutat. Segons Badenas (1998), era una avinguda on es feien mítings, reunions i xerrades de diferents forces polítiques del moment, però les que més hi destacaven eren els grups anarquistes i sindicalistes, que tenien el seu espai de trobada en els cafès i algunes sales de teatre del Paral·lel, com per exemple al *Café Español* i al *Tranquilidad*, on es reunien aquests sindicats durant els inicis del s. XX.

“Les més avançades ideologies extremistes i reivindicatives trobaven en La Tranquilidad el local idoni on reunir-se” (Badenas, 1998, p. 302).

Encara que el protagonisme d'aquest espai estigués centrat en les classes populars i marginals, hi havia molta varietat de perfils; alguns amb més implicació i d'altres amb menys dins l'oci i la cultura populars, com les classes benestants, que anaven a visitar els espectacles sense necessàriament identificar-se o viure de manera encarnada aquest entreteniment que presenciaven, simplement per veure un altre món des de lluny. Cada espai podia ser variat, canviant o molt definit, encara que l'ambient que conformava es diferenciava d'altres espais de Barcelona (Planes, 1931). Encara que hi havia sales en aquestes zones més associades a una vida nocturna més *controlada*, a l'avinguda del Paral·lel proliferaven més que enlloc les sales que acollien públic variat, que eren obertes a tothom. D'acord amb Salaün (1990), el teatre per hores suposa un canvi d'escena en el món de l'espectacle, ja que afavoreix l'aparició d'aquest públic de grups socials més populars, fent que l'èxit dels cuplets i el gènere *chico* s'acompanyi d'una visió interclassista: el teatre per hores, que sabem que es representava al Paral·lel, té una repercussió directa en els horaris i els preus dels espectacles, fent que siguin molt més accessibles.

3.1. Les sales, el públic del Paral·lel i la nocturnitat barcelonina.

Veure els diferents tipus de públic que anava a cada espai pot ajudar-nos a veure per què el Paral·lel era un espai de cultura popular tan rellevant i extens. Als carrers de la ciutat de Barcelona, hi havia una gran varietat de sales que acollien diferents públics, dividits per estrats socials: hi havia espais com per exemple el *Grill del Ritz*, que acollia persones adinerades, que sovint hi anaven després de les funcions del *Liceu*¹⁷ (Planes, 1931). En aquesta sala, durant els aperitius hi sonava jazz amb sordina, i els espectacles de cabaret mantenien l'estètica de les sales marginals sense mantenir-ne el compromís o el significat social que tenien. Eren sales on el públic popular no entrava, ja que es reconeixia com un espai destinat a les elits; el tipus de música, d'espectacle i de públic que hi trobem es relacionen amb les classes benestants, i els testimonis escrits de l'època critiquen la seva falta de

¹⁷ *EL grill del Ritz* tenia dues hores hàbils: aperitiu al vespre i espectacle de cabaret a la sortida dels teatres.

caràcter revolucionari i popular. Segons Planes (1931, p. 47), era un espai de “música tèbia, sense compromisos”. Però per la zona de les Rambles també hi havia altres sales que no coincidien amb aquest perfil i que s’acostaven més al que trobàvem al Paral·lel, com per exemple *L’Excelsior*; un bar musical on es barrejaven sectors socials diversos, on no trobàvem únicament públic distingit, amb una clientela bastant fixa; o el *Cafè català*, també similar a un cabaret, un espai que no demanava elegància, sinó que s’hi podia trobar públics molt diversos¹⁸. Eren sales on les classes benestants, adinerades, no solien anar, ja que tenien altres espais com el *Liceu* o el *Grill del Ritz*. Per això, és significatiu que al Paral·lel proliferessin les sales que tenien un ambient similar a aquests dos cafès. Descriu el públic de les sales del Paral·lel com a sòrdid. Parla de la presència de gent treballadora, que hi anava després de sortir de la feina, però també de mariners que passaven una temporada a la ciutat; transformistes, que trobaven al Paral·lel un espai de comoditat per expressar-se; gent burgesa que visitava el Paral·lel per veure’l des del seu privilegi (o per ideals polítics) i sectors organitzats que feien la seva vida de militància a aquesta avinguda. Tota aquesta gent coincidia a les sales del Paral·lel, i això es notava en l’ambient que es generava gràcies a l’accés als espectacles pels preus baixos i el fet que les sales no es regien als codis de la Barcelona cèntrica; no hi havia ni codis de vestimenta (encara que fossin no-parlats) ni codis de comportaments implícits.

La zona del Paral·lel, no només la mateixa avinguda, estava envoltada de diferents sales on es representava el gènere *chico* barrejat amb altres estils musicals: no només es representaven espectacles que formessin part d’aquest repertori, sinó que hi havia sales que també acollien música de fons o concerts de bandes i grups que no pertanyien a aquests gèneres. Un exemple de sala que no es trobava ben bé al Paral·lel, però que estava pels seus voltants, i que concentrava un públic similar al de l’avinguda era el *Villa Rosa*; un cabaret on també es representava música flamenca (Planes, 1931). Encara que estigués pensat per les visites estrangeres, accentuant l’*exotisme* de la ciutat Barcelonina, el públic que hi havia

¹⁸ El *Cafè català*, durant el període que equival a la 1^a Guerra Mundial, busca fer-se més distingit: la clientela canvia, ja que a les tardes hi havia més estrangers i estudiants, i sonava jazz de fons.

era variat, i englobava diversos estrats socials: d'acord amb Planes (1931), s'hi reunien des d'assistents al *Liceu* a espies de guerra. En el cas concret del Paral·lel, el públic de les sales continuava conformat per la gent que vivia a la perifèria (metropolitana i cultural). Al music-hall *Pompeya* (o *Gayarre*), espai on es cantaven cuplets i vodevils, hi anava un públic anònim, conformat per mariners, obrers i gitanos: no hi anaven persones importants, sinó gent de carrer. Al *Cafè Espanyol* s'hi reunia molta varietat de gent: anarquistes, sindicalistes, policia secreta i gitanos coincidien en aquest espai, que era idoni per organitzar esquemes polítics amb música (cuplets) de fons, ja que l'únic que es demanava era que no generessin conflicte dins el local (Badenas, 1998). Al *Sevilla* hi anava gent que buscava sobretot passar-s'ho bé, la rauxa sense límits. Però sens dubte el centre de referència del públic popular del Paral·lel era el *Molino*: no només destacava pels espectacles i la quantitat de gent que hi anava, sinó per l'ambient que acollia. La següent frase ens ajuda a il·lustrar aquesta idea:

“Ser l'encarnació viva del sentir popular d'un públic que sempre li ha estat fidel, d'un públic dialogant amb els artistes que trepitgen el seu escenari i que és en essència la més genuïna manera de ser del music-hall” (Badenas, 1998, p. 128).

L'entrada gratuïta i l'espectacle que s'hi feia propiciava que fos un espai de referència popular¹⁹, on segons Tobella (1983) s'acceptaven actituds de comoditat i espectacles que en altres espais de més renom s'haurien considerat *inadequats*. El període de la 1^a Guerra Mundial també l'afecta; canvia de cafè concert a cabaret²⁰, però això no fa que el seu èxit es redueixi.

3.2. La presència de forces polítiques al Paral·lel

Per parlar de la importància del Paral·lel com a espai de reunió social, també cal tenir en compte la presència dels corrents polítics més populars del moment (anarquisme i sindicalisme) a les sales d'aquesta avinguda, ja que el Paral·lel va ser un espai on aquestes ideologies es compartien i propagaven. La presència de grups sindicals i anarquistes a les sales del Paral·lel són un indicador de l'ambient

¹⁹ Durant l'època de censura que va venir a partir de la dictadura de Primo de Ribera, el *Molino* va esdevenir símbol de resistència.

²⁰ Aquest canvi consisteix en una modificació de distribució de la sala: l'espai de butaques s'ocupa per taules i cadires per propiciar les consumicions.

que hi havia a l'avinguda, fora de la moralitat burgesa i benestant. S'entén que les persones que formaven part d'aquests grups també recorrien les sales que ja hem mencionat, però hi havia locals que destacaven per la presència de grups anarquistes i sindicals: per exemple, ja hem mencionat el *Cafè Espanyol*, però no era l'única sala que acollia aquests grups. El cafè *La Tranquilidad* també es caracteritza per la presència d'aquests col·lectius, igual que el Teatre *Apolo*, on es feien reunions anarquistes els diumenges al matí (Gasch, 1972).

És complicat seguir els números exactes de treballadors afiliats al Sindicat Únic o a la CNT. Segons Balcells (2009), hi havia una gran quantitat d'obrers a Barcelona d'afiliació desconeguda, però per això entenem que la presència dels grups sindicals al Paral·lel anava més enllà de les reunions que es feien a les seves sales, perquè que una gran part del públic que presenciava els espectacles estava sindicalitzat o en contacte amb aquestes agrupacions. El conflicte del pistolerisme a Barcelona no va dependre solament de les accions que realitzaven els grups sindicals com a tal, sinó també dels moviments que feien els grups treballadors per si mateixos, apel·lats per la situació i impulsats pels grups sindicals i anarquistes. Entenem que el Paral·lel no era un espai on aquests grups polítics anessin solament a captar públic per la seva causa, sinó que també era un espai de representació propi. La presència d'aquests grups al Paral·lel va definir, en part, la història de l'avinguda, transformant-la en un espai implicat en el conflicte del pistolerisme de manera directa: l'assassinat de Salvador Seguí²¹ (a una zona propera al Paral·lel) o la bomba al music-hall *Pompeya* o denoten aquesta relació directa entre aquest espai amb el conflicte polític a la ciutat (Molner i Albertí, 2012). Aquests fets tenien repercussió en el públic treballador que anava al Paral·lel a veure els espectacles, ja que els apel·lava de manera directa.

Al setembre de 1920, a *L'esquella de la torratxa* (revista de caràcter anarquista destinada al públic obrer) es va parlar del succés de l'explosió al music-hall *Pompeya*, criticant que aquesta bomba va afectar amb morts i ferits de les classes populars que assistien a aquesta sala d'espectacles. Aquesta menció a la bomba

²¹ Un dels referents anarcosindicalistes del moment

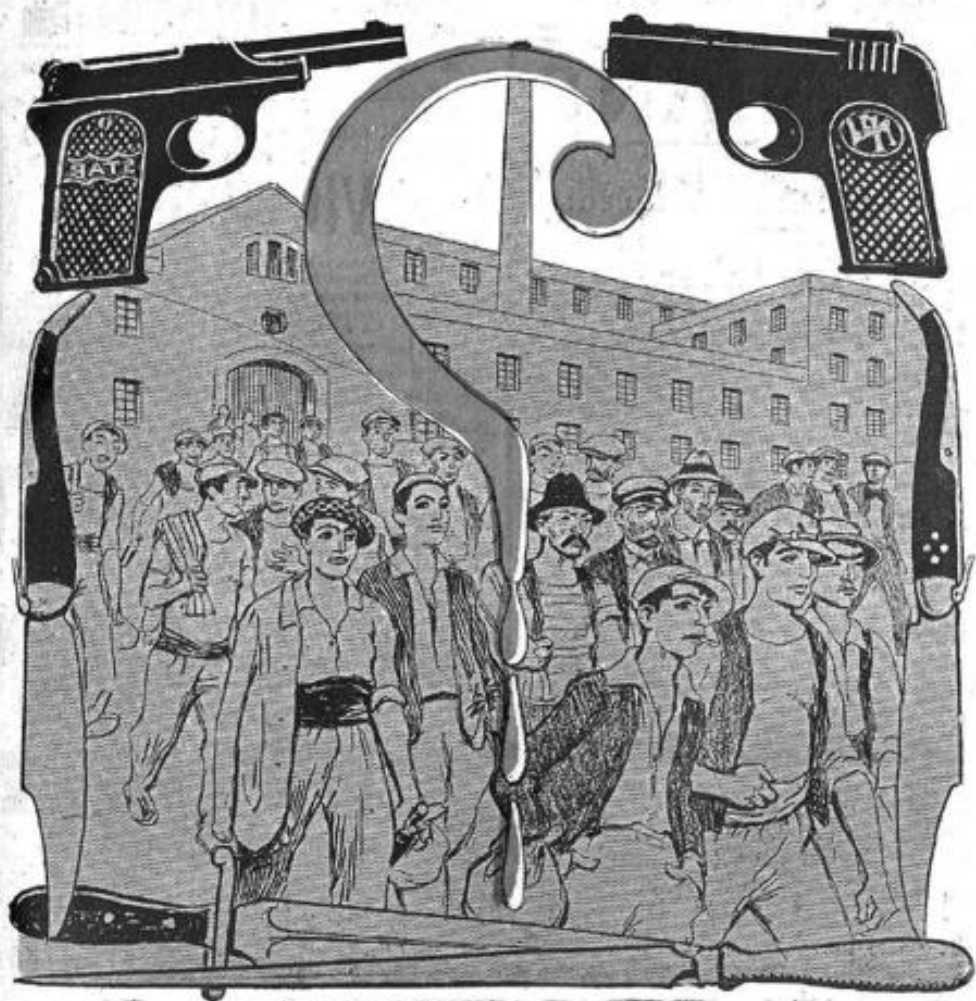
del *Pompeya* reitera en la idea que aquestes petites sales eren rellevants pels sectors populars del moment, i que aquests estaven relacionats de manera directa amb els enfrontaments relacionats amb els grups anarquistes i sindicalistes. Tan rellevants que eren fins i tot focus d'atemptats i conflictes. El to d'aquest article no solament denotava el caràcter popular i anarquista d'aquesta revista, sinó que també és un indicador de la importància de la cultura en aquell moment per la menció que es va fer d'aquest atemptat en un music-hall. En aquest escrit trobem una crítica a la col·locació de la bomba al *Pompeya*, però donant a entendre que aquesta indignació és causada per la ubicació, no per l'atemptat com a tal, i fa una comparació amb la bomba que es va posar uns anys abans al *Liceu*, argumentant que posar una bomba en una sala repleta d'obers és una "degeneració de l'atemptat", ja que aquest, segons el que argumenten a *l'Esquella*, sempre ha d'anar cap amunt. Ressalta la paradoxa d'una ciutat que, per una banda, té les bombes com a símbol d'identitat i, per l'altra, les festes i celebracions són el centre d'atenció mentre hi ha sectors de la població que viuen el dol des dels carrers del Paral·lel i els barris marginals.

L'Esquella de la Torratxa

Any XLII - Número 2167

15 cèntims - Atrassats 30

Barcelona, 17 Setembre de 1926



A qui, li toca, avui?

L'ESQUELLA DE LA TORRATXA

REDACCIÓ I ADMINISTRACIÓ:
Llibreria Espanyola-Rambla del Mig, 20
BARCELONA

PREUS DE SUBSCRIPCIÓ.
Fora de Barcelona:
Espanya: trimestre 3 ptes., Estranger, 5



EL DRAMA ETERN

QUAN En Joan Maragall arribà a casa seva, en la nit de la bomba del «Liceo», va escriure aquells versos que molts es creuen estan fets durant les festes solidàries.

*I cal anar a les festes
amb pit ben esforçat, com a la guerra.*

Però per allò, per la festa apoteòsica, bé se podia arriscar una hora perillosa, però ésser temerari per a poder escoltar «La pulga» o presenciar un «garrotin», francament, la desproporció és tan formidable que arrossega el ridícul. Al «Liceo» se podia anar romànticament, aguantant el cor sota l'ermilla blanca, perquè dalt estava l'odi homicida a l'aguait. Després se podien fer els versos d'En Maragall. Però anar a un *music-hall*, de tres rals, amb consumació, amb pit esforçat com a la guerra!

I és que entre nosaltres, tot degenera fins lo degenerat. Ja hem dit alguna vegada que l'homenatge an En Guimerà va acabar en número de festa major, que els ballets rusos obriren barraca al Paral·lel, que d'un gran *jockey*, Stern, vàrem tenir por, si continuava aquí, de que acabés seguint cotxer de plaça. Doncs amb el terrorisme succeeix igual. Abans se començà matant reis, presidents i princeses. S'havia d'estar molt alt per a que l'anarquisme se dignés arribar-hi. An aquí mateix queia En Cánovas, queia En Canalejas, va estar a punt de caure el rei. Amb les bombes succeïa igual. La d'En Pallàs, anava contra el militarisme; la del «Liceo», contra la burgesia; la de Canvis Nous, contra la Religió. Tots els fonaments de l'ordre social. Però l'atentat ha anat degenerant i dels reis i presidents han baixat fins a l'esquirol que per a guanyar una pesseta més no se syndica, i la bomba rodola des del «Liceo» al cafetó.

Però el drama executat a dalt o abaix, entremig de senyors o entremig d'obriers serà sempre el drama sense epíleg de Barcelona, el drama començat a fi de segle i que va allargant-se com si s'hagués incorporat a la nostra història, com si la bomba fos tan típicament barcelonina com els tortells. És la part tèrbola, misteriosa, incognos-

cible de la nostra ciutat paradoxal. El dia abans la ciutat tradicional havia celebrat l'homenatge an En Casanova. Flors, banderes, cànctics, cerimònies, musiques. A un xicot que va ésser delinqüent li trobaren, simbòlicament, una barretina vermella. I a les vintiquatre hores, l'esclat horribol, la sang altre vegada. Perquè, Senyor, ens preguntem, aqueixa tragèdia absurda? I no responen, no podrà respondre ningú. La ciutat aplegada sota En Casanova, la dels homenatges lírics, la de les festes floreal, no comprendrà mai les negrors del Paral·lel.

A nosaltres no'ns cal protestar, no hem de repetir lo de fa un any, lo de fa dos, lo de fa deu i vint. Hem posat llaçada negra a la nostra ESQUELLA massa sovint per a que ens esforcessim en plorar amb sanglots ostensibles. El nostre dolor de barcelonins és massa fondo per a que en les paraules se pogués sospitar una insinceritat. Aquella serenitat tantes vegades demanada la tenim ara i la volem ara. Sobre tot per a Barcelona. Que sigui com aquells varons antics que acullien la mort dels fills en els combats amb resignada fortaleza, amagant les llàgrimes a la gent. Pensem que molts que diuen, pobre Barcelona! tenen lamentacions de cocodril; que si ens veuen plorar massa, creuran que alguna cosa se comença a desfer en la ciutat avorrida.

Seguim el vers d'En Maragall. Anem a les festes amb pit ben esforçat, com a la guerra. I amb pit ben esforçat, i amb dolor noble, anem també als enterraments.

PARADOX



Política econòmica (?)

Segueix l'Ajuntament llicenciant a aquells empleats que han assolit l'edat reglamentària per a la jubilació. El mal, en aquest cas, és que a l'extendre les cessanties, es té en compte, únicament, aquest particular dels anys, sense mirar les condicions de vigor i d'aptitud de cada un dels funcionaris senyalats per a passar a la situació de reserva.

Es aquest extrem de les jubilacions, que des de fa unes setmanes venen decretant-se, un exemple més de la política de bombo i platets implantada per la «Lliga» a la Casa Oran. Anima als regidors el propòsit de donar a Barcelona la sensació de que s'esmotxen les plantilles, de que's va a una selecció del personal, quan lo que en realitat es fa és treure a uns empleats per a posar-ne uns

3.3. El gènere *chico* a revistes, diaris i la crítica

Un dels indicadors de la importància de la cultura en la Barcelona d'aquesta època és que als diaris i revistes del moment hi havia una secció de crítica d'espectacles. És una manera de veure com el públic rebia allò que es presentava als escenaris de la ciutat; quines obres agradaven, quines no, i veure els criteris que cada revista tenia a l'hora de criticar. No tots eren compartits: depenent del públic a què anés destinada la revista, la crítica tindria un to o un altre. Justament aquest espai és una finestra que permet entreveure la rebuda que tenien els espectacles del moment, tant els que es mencionen com els que no.

Majoritàriament, les pàgines de les revistes i diaris consultats que contenen informació dels espectacles barcelonins²² se centren en els espectacles que es feien als grans teatres de la ciutat: hi ha referències al *Liceu*, al *Teatre Romea*, al *Tívoli* i a l'*Apolo* d'entre altres, i s'acostumen a deixar a part les sales de cafè-concert o music-hall del Paral·lel. No és una coincidència: el fet que no parlessin d'aquestes sales indica que els espectacles que s'hi feien no estaven pensats per ser contemplats per la crítica de les revistes. Fins i tot les revistes populars i sindicalistes (com en el cas de *L'esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia*) solien ometre els espectacles del gènere *chico* del repertori de les seves crítiques. És un indicador d'aquesta identitat comuna, compartida als carrers, que no depèn de ser llegida o argumentada i que es reflecteix en la cultura de les sales del Paral·lel. Però sí que es parlava d'espectacles dins d'aquestes revistes: les revistes que feien crítica política al govern de la ciutat de Barcelona també comentaven la cultura de l'espectacle.

Sovint, encara que a les seccions de crítiques no apareguessin, sí que s'anunciaven les petites sales als diaris, com per exemple *El poble català* o *EL Diluvio*, dos diaris que hi havia en aquells moments a la ciutat de Barcelona. Al *Poble Català* hi havia una secció de crítica d'espectacles, però molt breu i crònica: no era una crítica com a tal, sinó que s'explicava què s'havia representat als teatres i què havia tingut més èxit segons la rebuda per part del públic. D'acord amb el que veiem a altres revistes com ara *L'esquella de la torratxa*, els vodevils i

²² Parlem de les revistes *L'esquella de la Torratxa*, *La campana de Gràcia*, *El Poble Català* i *El Diluvio*

les obres còmiques solien tenir molt d'èxit. La menció als music-halls apareixia a l'apartat de "Diversions públiques", on s'anunciaven les obres que s'hi representaven sense comentar-les com a tal: era un espai de publicitat. En aquestes es veu una oferta molt extensa de music-halls i sales de gènere *chico*, en algunes ocasions amb el programa o els pròxims espectacles anunciats, no de manera específica, sinó indicant l'estil que més es representava a la sala (vairetés, cuplets o "deshabillé"²³ d'entre altres). *El Diluvio* també anunciava els espectacles que es feien a Barcelona, però de manera menys extensa: la secció de publicitat cultural era més breu, i se centrava molt més en teatres o sales més grans o de més prestigi, com per exemple el *Liceu* o el *Teatre Català (Romea)*, mencionant els títols específics de les obres programades. Les revistes referents del públic popular del moment eren *La campana de Gràcia* i *l'Esquella de la Torratxa*. La primera no tenia secció de crítica com a tal, era de caràcter més polític: la crítica no s'enfocava a la cultura, sinó a les polítiques que s'aplicaven a la ciutat i la seva societat, ja que era una revista de caràcter anarquista i popular, amb una ideologia política connectada a la de *L'Esquella de la Torratxa*, però *La Campana de Gràcia* era més breu.

3.3.1. L'esquella de la Torratxa

Aquesta era una revista que es publicava dirigida a les persones organitzades en sindicats o militants anarquistes. Era una revista de caràcter popular i catalanista, que no només informava de les polítiques i novetats de la ciutat, sinó que ho feia de manera crítica, molt sovint a través de la sàtira. Hi havia una secció anomenada *A l'oest del Teló*, que consistia en diverses crítiques als espectacles barcelonins majoritàriament inclosos dins de les grans sales d'espectacles. S'hi comentava el decorat i la posada en escena de vodevils i obres de teatre, però no s'hi solien fer crítiques contundents, com a molt hi havia algun comentari agredolç que s'entenia en el context d'haver vist l'obra. Igualment, sí que hi havia cert to de *favoritisme* dirigit cap a alguns autors, com per exemple Santiago Rusiñol, un escriptor molt elogiat pels grups anarquistes i sindicals. Alguns fragments o obres

²³ El *deshabillé* és una paraula que fa referència a la prostitució o el fet de treure's la roba relacionada amb els cuplets i obres musicals protagonitzades per vedets

de Rusiñol es van musicalar, però no podem reconstruir del tot la rebuda que això va tenir partint dels testimonis de l'època. Per exemple, al març del 1918 trobem el testimoni d'un sàinet de Rusiñol anomenat *Super tango*. Aquesta crítica més punyent es trobava a la secció *D'esquellots* que hi havia a la revista: unes pàgines que contenien breus crítiques satíriques del moment, sobretot enfocades al *Liceu* i a les iniciatives musicals dirigides sobretot als sectors benestants de la ciutat. Veiem la crítica a unes estructures musicals que buscaven dividir la ciutat per sectors culturals, allunyar certs gèneres i estils musicals de les classes populars. No es criticava la música simfònica, fins i tot dins d'aquestes revistes populars continua tenint renom; es criticaven les estructures que buscaven elititzar-la i s'elogiaven aquelles iniciatives que buscaven acostar-la al *poble*. No només amb la música clàssica: també s'elogiaven les iniciatives de popularització dels espectacles que es feien als teatres i "petits teatres", inclosos els del Paral·lel, que durant aquesta època estaven "vent en popa" (1r número de gener del 1917). Les crítiques eren dirigides als espectacles dels grans teatres, però en molts *esquellots* i mencions dins la revista hi havia molts comentaris a favor dels vodevils i sainets²⁴, indicant que, encara que no es mencionessin per la crítica a escala *oficial*, agradaven molt i tenien importància entre les classes populars. Alguns exemples d'això són les mencions que es fan al vodevil *Sant Jordi mata l'aranya*; al principi parlant de les expectatives que es tenien sobre aquesta obra i després fent-ne una crítica positiva, afirmant que aquestes es van acomplir, o la menció a un sàinet anomenat *El Abanico de la Pompadour*, que no rep tan bona crítica²⁵. Tots aquests testimonis confirmen la hipòtesi del treball: el Paral·lel i el seu públic eren elements clau dins la cultura barcelonina, era un espai plural i divers, on la gent compartia espais de lleure que formaven part d'un ideari comú, a través del què s'identificaven i comunicaven tenint en compte els ambients en què es movien i els espais que ocupaven.

²⁴ Veure exemples d'*Esquellots* a Annex 4

²⁵ Aquestes obres es van representar al Tívoli i al "Nuevo" respectivament, reiterant aquesta idea que les obres que es representaven a sales més petites no es comentaven per la crítica.

Conclusions

El Paral·lel era un espai de reivindicació d'identitat comuna i popular per les classes marginals de Barcelona que habitaven la perifèria de la ciutat, part d'un imaginari popular compartit que es reflectia en els espectacles que s'hi duïen a terme. El gènere *chico*, als escenaris del Paral·lel, era un estil musical que s'entenia també com una via de comunicació, on els espectadors connectaven els uns amb els altres, teixint aquesta identitat comuna a través de la música i l'espectacle. El fet que aquesta connexió es donés al voltant del gènere *chico* no és casual, ja que aquest provenia d'una tradició musical popular prèvia, i per tant connectava amb el públic, ja fos directament, a través de lletres i temàtiques, o simbòlicament, a través de la representació d'identitat i el context.

Els moviments que hi havia, incloent-hi els socials i polítics, tenien un paper clau en la configuració d'aquest marc compartit, ja que no recorrien el Paral·lel únicament com a agrupacions o entitats, sinó que el públic que anava a les sales d'aquesta avinguda s'hi relacionaven directament, fos a través de la militància o de la coneixença. Era un espai popular al que apellaven i amb el que connectaven les ideologies anarquistes i sindicalistes, ja que esdevenia un escenari de representació on compartir ideologies i principis. Per això, la presència d'aquests grups a les sales del gènere *chico* indicava una vinculació entre el públic que anava a aquests espais amb els espectacles que s'hi representaven, perquè situem la presència d'aquests corrents polítics i dels sectors socials que s'hi associen a les sales de gènere *chico*, no a les sales relacionades amb estrats benestants o grans obres escenogràfiques o musicals. Concorde amb els principis d'aquests corrents polítics, que sorgeixen de les classes populars i es relacionen amb elles, en aquest cas específic des de la cultura.

La presència de grups sindicals i anarquistes a aquestes sales era significativa perquè participaven dins dels espais populars on la gent s'identificava per compartir i incloure aquests sectors marginals a la lluita que proclamaven, però a la vegada, també se sentien apellats per aquests ambients.

Bibliografia

Albertí, X. (s.f.). *El Paralel. 1894-1939: El Paralel vist per... Xavier Albertí* [Vídeo]. CCCB. <https://www.cccb.org/ca/w/videos/el-parallel-1894-1939-el-parallel-vist-per-xavier-alberti>

Aráez Santiago, T., Encabo, E., & Matía Polo, I. (2024). *Cuplé y Canción Española: Escenarios de Representación*. (1st ed.). Dykinson, S.L.

Arce, Julio. C. (2019), “Imitadoras de estrellas”, dins E. Molner i S. Salaün (coords.). *Miradas sobre el cuplé en España : identidades, contextos, artistas y repertorios*. (95-105). ICCMU.

Ateneu Barcelonès & Biblioteca de Catalunya. (sf.). *La Esquella de la Torratxa* [Recurs electrònic]. ARCA – Arxiu de Revistes Catalanes Antigues. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2320

Badenas i Rico, M. (1998). *El Paralel, història d'un mite : un barri de diversió i d'espectacles a Barcelona*. Pagès.

Balcells, Albert. (2009). *El pistolерisme, Barcelona (1917-1923)*. Pòrtic.

Biblioteca de Catalunya. (s. F.). *El Poble Català* [Recurs electrònic]. ARCA – Arxiu de Revistes Catalanes Antigues. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=2327

Casares Rodicio, E., González Peña, Ma. L., Instituto Complutense de Ciencias Musicales., Fons Albert Vilardell Aparicio, & Col·lecció de música de Francesc Bonastre i Bertran. (2002). *Diccionario de la zarzuela : España e Hispanoamérica*. Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Ealham, C., Fons Josep M. Huertas, & Col·lecció d'Anarquisme Federico Arcos. (2005). *La Lucha por Barcelona: clase, cultura y conflicto, 1898-1937*. Alianza.

Encabo, E. (2019), "Cuerpos que cantan, cuerpos que cuentan: la Fornarina y la encarnación del deseo", dins E. Molner i S. Salaün (coords.). *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*. (65-78). ICCMU.

Gasch, S., Fons Néstor Luján, Fons Ángel Zúñiga, & Fons Josep M. Huertas. (1972). *El Molino : memorias de un setentón*. Dopesa.

Gomez Alaya, M^a Àngels. (2024). *Pistolerismo y conflictos sociales en Barcelona a través de la prensa satírica (1917-1923)*.

Molner i Closas, Eduard. *Les escenografies del Paral·lel, una via d'identificació de públics (1917-1934)*. *Els Marges: revista de llengua i literatura*, 2023, núm. 130, p. 33-46, <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/432344>.

Molner, E., Albertí, X., & Barcelona. Ajuntament. (2012). *El Paral·lel, 1892-1939: Carrer i Escena*. Viena.

Morales, Thais i Pollina, Carme (2018) *Gent de ploma i marabú*. Xarxa de Llibres. Barcelona.

Planes, Josep M^a (1931). *Nits de Barcelona*. Llibreria Catalònia, Barcelona.

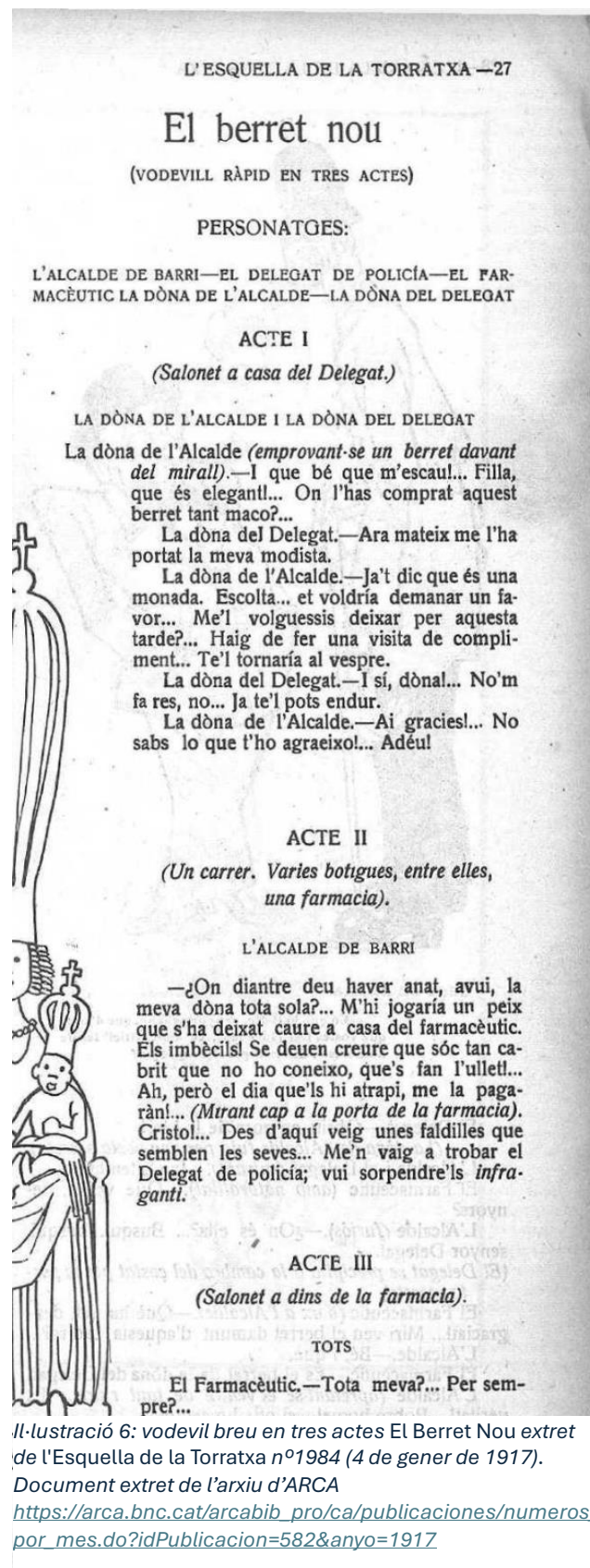
Salaün, S. (1990). *El Cuplé (1900-1936)*. Espasa-Calpe.

Salaün, S., Encabo, E., & Instituto Complutense de Ciencias Musicales, entitat editora. (2019). *Miradas sobre el cuplé en España : identidades, contextos, artistas y repertorios*. ICCMU.

Tobella Soler, J., Palol, M. de, Fons Josep M. Huertas, & Fons de l'Agrupació
Fotogràfica de Catalunya. (1983). *El Molino*. Edicions del Mall.

Annexs

Annex 1



Explosión de una bomba Tres muertos y diez y ocho heridos Protesta unánime de Barcelona

LA EXPLOSIÓN

Un nuevo atentado terrorista, para el que es imposible encontrar palabras que puedan expresar la intensidad de la reacción ciudadana, ha venido a ensangrentar otra vez los lugares públicos de Barcelona, produciendo numerosas víctimas. El sitio en que ocurrió la explosión es frecuentado por gente de la clase obrera.

Prácticamente a las doce y cuarto de la mañana, cuando terminaba el último intermedio de la función que tenía efecto en el salón de espectáculos, conocido por «Pompeya», sito en el Penedal, y los timbres sonaban para dar aviso a los espectadores de que iba a comenzar el espectáculo, se oyó en la sala una explosión de fuerza prodigiosa, produciendo por haber estado dentro de ella un artefacto explosivo, que había sido colocado en una de las butacas.

Los forcos del salón de espectáculos quedaron inmediatamente por el efecto de la explosión del artefacto, y la oscuridad completa, los lamentos de los heridos, la alarma y la confusión que se produjeron entre los demás espectadores, que pugnaban por salir atropelladamente de local, el estrépito de mesas y butacas que caían volcadas, constituyeron un cuadro de horror y contribuyeron a aumentar el pánico que se apoderó de los concurrentes al establecimiento.

La explosión se produjo en el momento en que un matrimonio que se hallaba en una butaca próxima, se disponía a dar aviso a un camarero llamado Francisco Araz de que había observado que de encima del asiento de otra butaca salía una luz columna de humo, sin poder apreciar si era debida, por estar el artefacto cubierto con una gorra.

Desde larga distancia fué oída claramente la formidable detonación. La mayoría de los que a la ciudad hora poseaban por las Ramblas la periferia, siendo muchos los que inmediatamente se dirigieron al lugar del suceso.

En este punto, cuyos focos eléctricos, como ya decimos, se habían apagado, apareció un enorme desolador. Los gritos de socorro se oían sin interrupción, y la gente trataba de salir a toda costa, arrollándose unos a otros los concurrentes. Varios de ellos, entre los cuales había tres murieron que ocupaban uno de los pases del primer piso, viendo que les era imposible salir rápidamente por las escaleras, saltaron por una ventana al patio, exponiendo su vida, puesto que los palcos se hallan a una altura de unos cinco metros con relación a aquél.

A consecuencia de la explosión, que resultó en la sala, contribuyó inmensamente a pocos concurrentes de otros establecimientos próximos, quienes, al oír la detonación, acudieron precipitados al Pompeya para prestar auxilios y que pugnaban por entrar, mientras los que se hallaban en el interior hacían grandes esfuerzos por salir. Llovió ametrallada de un modo horrible la tremenda confusión que el suceso había producido.

DESGRACIAS Y DAÑOS
Cuando poco después, ya disipada la nube de humo que se formó a consecuencia de la explosión, algo despejada la sala, se restableció en parte el alumbrado por fuér unas cuantas bombillas eléctricas, pudieron apreciarse los efectos de la explosión, que se observó que en las butacas sólo continuaban algunos de los concurrentes que resultaron heridos, entre ensangrentados.

En una de las butacas más inmediatas a la que había estallado la bomba, yacia una mujer que apenas daba señales de vida. En su suero manaba abundantemente de varias heridas que dicha mujer presentaba en la espalda.

Fuó fué la primera víctima reconocida, y al ser sacada en brazos una individuo de la Cruz Roja, una niña de once años, hija de la desgraciada mujer, iba tras de ella llorando gritos desahogados.

En el nudo central de la sala fueron recogidos hasta once espectadores heridos que al pretender salir perdieron las fuerzas, cayendo desvanecidos a causa de las lesiones recibidas.

Junto al mostrador fué recogida otra mujer que presentaba una extensa herida en el pecho; y un hombre que sufría convención cerebral, dos pases de la puerta de salida.

De un lado a otro, recorriendo a los heridos y a los espectadores auxilio, iban individuos de la Cruz Roja, de la Asociación de Caridad, guardias de Seguridad, agentes de policía, y buen número de barregueros de los establecimientos inmediatos, también corran parte activa en los trabajos de socorro a los heridos y heridos que se iban produciendo.

En los coches y autos, guiados por estos últimos, fueron trasladados los heridos a la Casa de Socorro de la calle de Barbó, unos, otros al dispensario de la calle del Rosal, y en cuyos benéficos establecimientos fueron cuidados de primera intención.

En una de las dependencias del salón de espectáculos, fueron también auxiliados numerosas personas, entre ellas varias artistas, que eran víctimas de fuerte excitación nerviosa. Una de las artistas, llamada Pepita Martínez, fué hallada entre bastidores, tendida en el suelo, víctima de un ataque nervioso.

La mayoría de las butacas aparecieron volcadas, y completamente destruidas las seis de la fila en que había sido colocada la bomba.

También quedó destruida una parte del mostrador, cuyo enmarcado, Crescencio Ramos, estaba casado de detrás de sí en el momento de ocurrir la explosión, debiendo a esta circunstancia la suerte de haber quedado ileso.

En la caja de caudales, instalada en uno de los lados del mostrador, se observa un agujero, producido por uno de los balines que, al estallar la bomba, fueron despedidos de la misma.

El reloj de la sala quedó parado a las doce y diez y ocho minutos.

En la pared del lado en que se perpetró el atentado había más de doscientas señales de balines, y en el techo de la sala, que está a unos veinte metros de altura, se ven también numerosos agujeros.

En el foyer, situado en el piso superior, quedaron las mesas volcadas y los servicios hechos a los. En la sala quedaron abandonados los instrumentos de la orquesta, algunos de los cuales fueron arrastrados por los concurrentes al huir precipitadamente hasta la puerta de la calle.

Fueron recogidos infinidad de clavos y balines de que estaba cargada la bomba, y los restos de una gorra que se supuso será la de que se sirvió el criminal para cubrir el artefacto en la butaca. Además, fueron halladas varias prendas de vestir entre ellas unas medias y unas faldas, completamente destruidas.

Encima de una butaca fué hallado un maletín, conteniendo unas gorras y varios pañuelos.

Después de perpetrar el atentado, el dueño del Pompeya, don Pedro Arús, no se hallaba en el local.

LAS AUTORIDADES

Alguno tiempo después del atentado, se presentó en el music-hall Pompeya el jefe superior de Policía, general Argeñu.

Luego acudió el gobernador civil, señor Bas, con el secretario del Gobierno, señor Luengo.

El señor Bas interrogó en el local a varios de los dependientes del mismo, entre ellos al camarero Francisco Araz.

Estuvieron también en el lugar del suceso, en las Casas de Socorro citadas anteriormente y en el Hospital de la Santa Cruz, el juez del distrito del Norte, don Luis Emperador, y el oficial criminalista don Mariano Salvá, en funciones de guardia.

Ayer por la mañana, el fiscal de esta Audiencia, don José Gómez Berchó y el jefe superior de Policía, general Argeñu, y el jefe del distrito de Araznanzas, don Agustín Muñoz Frutuaga, practicaron una inspección ocular en el Pompeya, y recibieron varias declaraciones.

Las víctimas, tres muertos
A consecuencia de la explosión, murieron casi en el acto, dos individuos, que de momento no pudieron ser identificados.

Sus cuerpos, horriblemente destruidos por la metralla, cayeron en lugar próximo en donde estaba el explosivo. Iban modestamente vestidos, y no se les encontró encima documento alguno que acreditase su personalidad.

Los dos fueron conducidos al dispensario de la calle del Rosal, y después al Hospital Clínico.

Ayer fué identificado uno de los cadáveres. Era el de José Vidal Pareda, que tenía un pequeño taller de construcción de carros en la carretera de Sans, número 280. José Vidal gozaba de buena fama de excelente reputación, por su buena conducta y nobles sentimientos.

No estaba afiliado a ningún partido político ni pertenecía a los sindicatos, pues por su pequeño taller se le consideraba como un patrono de los modestos.

El otro cadáver no había sido anoche identificado.

Otra de las víctimas del criminal atentado que ha perdido la vida, es Félix Santa Agueda San Ferrn. Contaba treinta y dos años, casado, mozo de almacén, habitante en la calle de Mediana de San Pedro, 43, tercero. Recibió gravísimas heridas, a consecuencia de las cuales falleció ayer mañana, a las cinco, en el Hospital Clínico, después de atroces sufrimientos.

LOS HERIDOS
En el dispensario de la calle del Rosal, en la Casa de Socorro de la calle de Barbó y en otros establecimientos benéficos, fueron auxiliados los siguientes heridos:

Antonio Serrano García, de treinta años, soltero, presentaba diferentes heridas penetrantes, grave.

Joaquín Garza, de treinta y un años, casado, jornalero, habitante en la calle del Pen de la Cruz. Sufría heridas en las regiones dorsal y lumbar, grave.

Sura Rubaco Gómez, de treinta y tres años, casada, con cuatro hijos, habitante en la calle Meridiana, 109, bajos. Herida penetrante en la región abdominal, grave.

Rafael Izquierdo, heridas penetrantes, una de ellas en la región frontal, grave.

José Colón Abadía, de treinta años, casado, jornalero, habitante en la calle de Lepanto, 23, tercero, primera, heridas en las piernas, resaca.

Mariano Banares Teresa, de treinta y cuatro años, casado, marido de Sura Rubaco, habitante en la calle Meridiana, 109, bajos, sufría diferentes heridas contusas en el pecho.

Federico García Gómez, de veintiocho años, soltero, empleado; recibió heridas contusas en ambas piernas, resaca.

Joaquín Heredia Campos, de treinta y dos años, carretero, habitante en la calle del Pen de la Cruz, 16 bis, tercero. Sufría varias heridas contusas, resaca.

Antonio Zamora Fernández, habitante en la calle de Miralles, 7, principal; heridas contusas en la pierna derecha y en la región inguinal y femoral derecha, resaca.

Pedro Romero Peralta, de veintitres años, jornalero, habitante en la calle de la Paloma, 15, primero, segunda, herida en la región frontal, resaca.

Juan Colasio Gil, de veintiseis años, jornalero, heridas en ambas piernas, leve.

Evaristo Brunet, de diez y seis años, platero, habitante en la calle de Lepanto, 294, cuarto, heridas en las piernas y en las pies, leve.

Vicente García Ortega, de treinta y dos años, casado, jornalero, habitante en la calle del Panadé, 2, segundo primera, varias heridas, leve.

José Payá Sánchez, de veinticuatro años, soltero, natural de Valencia, que se hallaba de paso en Barcelona; y José Alabos Roman, de veintidós años, soltero, piloto.

Todos ellos fueron conducidos al Hospital de la Santa Cruz.

En el dispensario de Gracia se presentó ayer, al mediodía, para ser auxiliado, Francisco Gutiérrez, de veintidós años, habitante en la calle de Mateo, número 18, el cual presentaba una herida leve en el muslo izquierdo.

En el dispensario de la Alcaidía fué auxiliado esta mañana Pedro Heredia Serna, de veintiseis años, habitante en la calle de Montserrat, número 3, tercero, segunda, el cual presentaba lesiones de pronóstico reservado.

Este individuo es natural de Alicante, y tiene su domicilio en la calle de Montserrat, número 3, tercero, segunda.

Está empleado en un salón de limpiabotas de la plaza de San Jaime.

EL EXPLOSIVO

Según versiones recogidas en el lugar del suceso, el explosivo fué dejado encima de una silla y tapado con una gorra con visera de charol, junto al vendedor del lado izquierdo más próximo a la pared.

Estaba, al parecer, cargado con trozos de hierro fundido y balines, pues todos los heridos de las víctimas están causados con estos proyectiles, y en el techo y paredes del establecimiento se observan numerosos impactos de los mismos.

Acercándose al sistema del explosivo se han hecho muchas suposiciones, aunque la opinión más generalizada es de que era un tipo de bomba. En efecto, uno de los heridos, el periodista alicantino don Federico García, parece que ha declarado que momentos antes de la explosión oyó un fuerte olor a trozos quemados y así se lo manifestó a un amigo.

Otro herido, el joven Antonio Zamora, parece que todavía ha sido más explícito en su declaración: parece que ha manifestado que observó que un individuo que se hallaba a su lado, al marcharse en el momento de la explosión, se le vio la gorra; tuvo intención de llamarle, pero desistió creyendo que lo haría para conservar el sitio; pero después volvió también el olor a trozo quemado y creyó que se le había encendido el encendedor mecánico que llevaba en la americana; pero al convencerse de que no, levantó la gorra, pensando que habían dejado una colilla de cigarrillo encendida que la estaba quemando. Al recoger la gorra vio a la bomba, y, sobresaltado, se levantó rápidamente para huir, pero en aquel momento estalló el explosivo, hiriéndole en las piernas y espalda.

También se han hecho muchos conjeturas acerca de si la bomba iba destinada al sitio donde estalló; son muchos los que creen, por motivo de la concurrencia que suele reunirse en el Pompeya, que la bomba iba destinada a otro sitio, y que si la llevaban allí por sorpresa sorprendidos por la tormenta los que se conducían, entraron en el local para guardarse de la gente. Pero esta hipótesis parece que queda destruida por la bomba era en efecto de mecha, porque entonces no la habría encendido. Otros opinan que era de las de aparato de rejonería o de trozo de alfiler, que estalló en tiempo determinado, y añaden que las de alfileras dan también el olor de trozos quemados.

Momentos después de haber ocurrido el atentado, alguien vio a dos individuos que salían a todo correr del local. Eso hace suponer que tal vez esos dos individuos están complicados en la colocación de la bomba.

Por otra parte, llamaron la atención de uno de los camareros del citado café, cuando, después de haber estado en la última fila de butacas, que vestía una con blusa larga negra y chaqueta oscura el otro, aparentemente tener unos 25 años de edad, los que, continuamente, entraban y salían del local. Vistos por e leitado camarero los muertos y los heridos, no reconoció que fueran ninguno de aquellos.

Entre los heridos por la explosión de la bomba, se encuentra el redactor del periódico El Tiempo, de Alicante, don Federico García Gómez, quien había venido a Barcelona con motivo de unas fiestas de natación.

Al encontrarse en la Casa de Socorro, el camarero, señor Bas, dijo que el señor García Gómez fué trasladado en su automóvil al Hospital Clínico y que quedara allí instalado en una sala de pago.

También fueron llevados al clínica en el automóvil del gobernador dos amigos del señor García, que se hallaban con éste en el Pompeya y que resultaron igualmente heridos.

El gobernador visitó ayer tarde otra vez al señor García Gómez, al que encontró bastante animado. Con gran entereza de ánimo recibió el atentado y habló de las heridas recibidas y de la curación que los otros heridos, pero al referirse a sus propias y dolorosas que sufrían, se le empujaron los ojos delágrimas.

El señor Bas ha telegrafado al gobernador de Alicante recordándole que de noticias a los padres del señor García Gómez de su estado y de que está perfectamente atendido. Probablemente se le aplicarán los rayos X.

MANIFESTACIONES DEL GOBERNADOR
Al recibir, como de costumbre, a los periodistas, el señor Bas se expresó ayer tarde en los siguientes términos:

Atroz (San Gervasio), de donde se pidió auxilio a los bomberos para que extraeran el agua de los sótanos y planta baja.

Cayeron algunas exhalaciones, una de ellas, seguramente en un poste del tranvía de la plaza de Tetuán a la calle de Marina, por donde los alambrados eléctricos salían chapas tan finas durante uno-dos minutos que dicha plaza quedó iluminada como si fuese de día.

La fuerza del viento curó la cuerda que sostenía la bandera colocada en la Ronda de San Pedro frente al monumento de Casanova, yendo a parar la cuerda y la cuerda sobre los cables del tranvía e interrumpiéndose la circulación hasta que se pudo desmontarla.

La tormenta dejó mucha neblina nocturna.

Conforme a las noticias a las once de la mañana de ayer fué trasladado a su última morada el cadáver del infante de la Infantería de marina que murió en la Ronda de San Pedro, asesinado violentamente el día 8 del actual en la calle de Provenza.

Organizada la comitiva detrás del anfiteatro de la Facultad de Medicina, habiendo sido tomado por las autoridades algunas precauciones. Fuerzas de seguridad y parejas de la benévola de a pie y de a caballo rodeaban el Hospital Clínico y ocupaban las localidades del tranvía.

A las once y cuarto fué sacando del domicilio el cuerpo de un hombre que fué trasladado a la Facultad de Medicina, donde fué depositado en una carreta de lujo tirada por dos caballos cubiertos con drápanos verdes y rojos dorados, vistiendo la Federación los colores.

Después que el clero de la parroquia de San José Oriel entonó un responso se puso en marcha el fúnebre cortejo yendo a ambos lados del coche mortuorio parejas de la guardia civil y de seguridad.

Al llegar a la iglesia parroquial de San José Oriel el clero entonó otro responso, y en la calle de la Diputación se desfiló el duelo.

Presidían el duelo el secretario del Gobierno civil don Manuel Luengo, don Antonio Taya y don Ramón Jori, presidente y director de La Publicidad respectivamente, un hermano de la víctima y los redactores y personal del citado periódico.

Figuraron en el cortejo, miembros de la Cámara de la Industria, Fomento del Trabajo Nacional y otras entidades de la ciudad, obreros, diputados y periodistas, siendo la concurrencia muy numerosa.

En el cementerio del S.O. recibió el cadáver cristiana sepultura (D. E. P.).

El domingo último, por la tarde, en la calle de San Carlos, Gonzalo Gudiño Díaz, de 35 años, peluquero, agredido con una navaja de afeitar al dueño de la peluquería que hay en dicha calle, Francisco Martínez Serrano, de 22 años, y le causó una herida en la región submaxilar izquierda, que le curaron en el dispensario de la Alcaidía.

El domingo último por la noche, a las ocho, falleció en la clínica del doctor Soler y Rold, el maquinista de La Publicidad Bruno Llorens, víctima de la agresión sufrida el viernes anterior.

Tres horas después el cadáver de Llorens fué trasladado al domicilio del Hospital Clínico, donde se le practicó la autopsia.

A la afilida familia del infante, así como a la propiedad y a la familia de la víctima, fué enviada la siguiente expresión de nuestro pesame.

Ante la obra benéfica que realiza la Junta de Protección a la Infancia principalmente con la recogida y amparo de niños verdaderamente abandonados que no tienen familia ni hogar y de niños explotados y maltratados, una plañosa dama dejó una disposición testamentaria en favor de la región submaxilar izquierda, que le curaron en el dispensario de la Alcaidía.

Fuó doña Palmira Bonet viuda de Partberg, quien dejó para la obra de recogida y amparo de niños abandonados que realiza la Junta de Protección a la Infancia más de 130.000 pesetas.

* JARABE VERDU
es el más eficaz y más acreditado Purificador y Regenerador de la Sangre. Unas pocas dosis limpian la sangre de todos los humores morbosos y crónicos, y las infecciones. Por esto el JARABE VERDU cura tan radical y rápidamente todas las Enfermedades de la Sangre y de la Piel, por rebeldes que sean.

Eczema - Herpes - Escrófulas
Ulceras - Llagas - Granos
Erupciones - Sarpullo - Manchas
Pústulas - Llagas en las piernas

Afecciones de origen
Avariado - Reuma
Frascos: Puestos en todas las farmacias.
FARMACIA VERDU, preciosos auxiliares, Pta. 3

* Mehelin - Angelus
El mejor piano automático
del MUNDO
Demostración práctica en la
Agencia general
para España

Calle del Pintor Sorolla, 20
VALENCIA

* HAMP
Guebra Añja Holandesa
La mejor del mundo
Pídanse en Cufes y Bares
Payeras S. A. Duran y Bas, 5.

Annex 3



Il·lustració 8: Imatge de Raquel Meller extreta de la Revista Caras y Caretas nº1488, p. 55. Digitalitzada per la Biblioteca Nacional de España i trobada a través de Wikimedia Commons.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raquel_Meller_en_Carmen.png

94—L'ESQUELLA DE LA TORRATXA

ESQUELLOTS

A l'hora d'escriure els presents «esquellots», el benaventurat Govern d'Espanya es troba en crisi total. Nostre amo i senyor, el gran Dato—el millor Dato de la Història—acaba de rellicar d'una manera estúpida i ridícula. Una rellicada d'aquelles que obliguen a riure als vianants. Una llevor de cànem l'ha fet caure. Si a conseqüència de la caiguda se n'ha anat a Can Pis-traus, pobres de nosaltres, perquè en pujarà un de pitjor. Si es redreça més aixirrit que abans, aleshores... ja podrem preparar l'arnica.

I quina manera de divertir-se els nostres aristòcrates aqueixos dies!... Balls de gala, *asaltos*, reunions, banquets... No semblava sinó que visquessin en el millor dels planetes. Mateix que algun aconiteixement impensat els pessigo-llegés l'esperit, es llençaren a una rabiosa alegria. No'ls mancava sinó entonar, a chor, el Cant de la Joia de la Novena Sinfonia. Déu els el torni!... Perquè això dels alegrois també va a torna-journals.

L'escena, en una fira de Festa Major. Davant d'una barraca de «Pim-pam-pum», s'hi atura un fulano: —Qui ho diu que aqueixos ninots no'ls sap fer caure ningú?... Vinguem cinc pilotes. El fulano comença a apuntar al cap dels ninots, i un a un els va tombant tots. L'home de la barraca:—Vaja, teniu: per a premi cinc carmetlets. El Fulano:—Vinguem cinc pilotes més. (Pim-pam-pum-pim-pam... Cinc ninots més cames en-laire. Cinc carmet-los més). —Vinguem cinc pilotes més! L'amo de la barraca, tot esverat: —Dispenseu mestre... Aquí teniu un grapat de carmet-los, i deixem-ho córrer, que vós teniu massa punteria.

Quatrecentes mil pessetes votarà el nostre Ajuntament per a un camp d'aterrissatge lliure. Conforme. Però resulta quelcom ridícul que mentre ens preocupem tant per als set o vuit forasters que durant l'any ens arriben pels aires, descuidem d'una manera tant lamentable la construcció de la Estació Monumental dels trens de França que favoriria a centenars de mils persones.

Del senyor quefe de Oficina de la «Exposició d'Art Belga» que s'acaba de inaugurar en el Palau de Belles Arts, havem rebut dos «pases» de lliure circulació. Agram al senyor Batlle (E.), l'amable deferència. I prometem parlar detingudament de aquella manifestació d'art en el número pròxim.

Nostre Excel·lentíssim Ajuntament sembla que ara's preocupa dels desprendiments de pedres del Morrot. Els nostres regidors són aixís. Allà on veuen un bon *desprendiment*, allà corren... A esperar lo que caigui. Que no són pas tot rocs, precisament.

Ha mort, a Granollers, el savi meteoròleg En Dionís Puig. Fou un eminent divulgador de la ciència; dominava la dinàmica atmosfèrica, l'astronomia, la geologia i la física. I el seu gran mèrit, la seva millor qualitat fou sempre no donar-se cap mena de importància. Era savi i no ho semblava; i era, ademès, un gran català i home de cor que no tenia res seu ni podria veure llàstimes a la seva vora. D. E. P.

Calendaris rebuts: De la Casa R. Tobella, impressor, havem rebut dos calendaris artístics, de pared, amb fulles mensuals. Les targes fan honor als esmentats tallers tipogràfics.

Firmat Ramon Torrens, publicarem en el número passat uns versos que resulten ésser fusellats d'una delicada composició del malaguanyat poeta Joaquim Folguera. Maleïda la gràcia que té el sorprendre la bona fe d'un setmanari per aqueix procediment. Els versos estan bé i per això els publicarem; lo que no està bé és la mala acció d'aqueix *pispa* que tingué la *sin vergüenza* de apropiarse'ls.

RESPOSTES A LA PAGADES

V. C.: Per bé que estiguin, les traduccions dels versos d'En Cam-poamor, avui no tenen interès. Ademès, tots els catalans les saben llegir en l'idioma original.—A. Angerri: No ens té utilitat, i els originals no es retornen.—Jacob: S'aprofitarà.—Anton Serra: S'estima el bon intent, però no convé.—Joan Brunet: No va.—M. Moreno Oliván: No se'n refi massa.—Martí Duatís Itarte: És molt defec-tuosa.—Santiago Sirera: Realment, el seu dibuix és "massa d'aficionat".—J. X. P.: Mercès. Era tart i havem decidit destinar-lo a un *homenaje* a... Miquel G. i C.: Rebut, i tant mateix. Ramon...

Il·lustració 9: Imatge dels Esquellots de l'Esquella de la Torratxa nº2186, del 28 de gener del 1921. Imatge extreta dels arxius d'ARCA https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/consulta/registro.do?id=10000104368