

"Cal relacionar el naixement del Modernisme amb una certa tradició d'enfrontament intel·lectual a la Renaixença i a la Restauració".

"Modernisme vol dir adequació constant -o sigui, constantment canviant i renovada- al present. El 'Modernisme' comporta doncs un codi i una escala de valors totalment relativista i, en el terreny literari i artístic, una concepció constantment i ràpidament canviant de la bellesa i del gust, una entronització de la moda com a cànon".

"No ens trobem, naturalment, davant un fenomen peculiar de la cultura catalana, sinó més aviat, en bona part, davant un reflex d'una situació europea". "Alguna cosa, però, separa el 'modernista' català de l'esnob europeu. Modernisme designa quelcom més que un simple afany de constant adaptació als ràpids canvis del món modern en general i dels gustos estètics en particular... L'obsessió de modernitat adquireix a Catalunya una dimensió extra, reformadora i, a estones, gairabé revolucionària".

"El terme 'modernisme' assoleix a Catalunya un sentit històric especial perquè la societat catalana, com denuncia Brossa, 'viu del passat'. Ser-hi 'modernista' implica, en resum, una oposició radical a la més íntima manera de ser d'aquesta societat."

"La transformació del país ha de ser operada des d'uns pressupòsits culturals. Els 'modernistes' volen convertir Catalunya en un país 'modern' i culte"
(81)

(81) J.L1. MARFANY, o.c. pp. 36-43. Los subrayados son míos.

"Modernisme que... només es pot definir, d'una manera significativa i operant, como el procés de transformació de la cultura catalana de cultura tradicionalista i regional en cultura moderna i nacional, procés que es desenvolupa durant la carrera dècada del segle passat i la primera d'aquest i que és coronat pel Noucentisme en una direcció molt concreta i amb exclusió de qualsevol altra" (82)

En lo que hasta aquí se lleva expuesto sobre este punto me he limitado a exponer resumidamente la aportación de diferentes autores sobre el concepto de Modernismo. He evitado deliberadamente la impresión de "enfrentamiento" de unas opiniones a otras porque creo que en todos los casos se da una manifiesta valoración positiva del movimiento modernista y en ningún caso se acentúa la consideración más "esteticista" para escamotear el aspecto sociohistórico de fondo. Comparto la idea de que el Modernismo debe dejar de considerarse como un movimiento "caótico", pues, como dice Valentí, "es perfectamente posible aclarar los hilos de esta supuesta maraña" (83); e igualmente pienso que no se debe reducir el Modernismo a la tendencia simbolista decadentista que, aunque es cierto que se da como uno de sus componentes en una fase determinada de su desarrollo, no es ni mucho menos el factor más definitorio. El Modernismo no debe reducirse a un movimiento estético de caracteres más o menos homogéneos, sino que fundamentalmente consiste en una actitud y proceso de modernización cultural y social. No obstante, las aportaciones de Valentí y Marfany destacando como esencial la

(82) *Ibidem*, p. 34. También en este caso son míos los subrayados.

(83) E. VALENTI, *o.c.* p. 341.

dimensión sociológica del Modernismo quizás corran peligro de dejar el concepto indefinido por demasiado amplio, quizás podrían complementarse añadiendo que se trata de un movimiento sincrético donde convergen heterogéneas corrientes artísticas europeas contemporáneas bajo el denominador común del idealismo subjetivista.

Las fases del desarrollo del Modernismo catalán.

Ante la imposibilidad de resumir aquí la producción extraordinariamente rica de los diferentes campos de las artes y las letras modernistas, dadas las características de este trabajo, he optado por aproximarme al movimiento modernista desde una visión muy general: en primer lugar, me ha parecido conveniente precisar los límites cronológicos y los rasgos más definidores del Modernismo; en segundo lugar, haré un rapidísimo recorrido por las fases o periodos en que se desarrolló este movimiento cultural, anotando brevemente algunos de sus rasgos y obras más característicos. En las páginas que siguen pretendo mostrar una visión más próxima, pero mucho más rápida, del variado paisaje del Modernismo catalán.

a) Los precedentes inmediatos (1880-1890)

Los primeros pasos del Modernismo literario, antes de que el Modernismo tomara consistencia y conciencia de movimiento, hay que buscarlos con la aparición de una revista: "L'Avens". Nació esta revista en 1881 como ilusionado proyecto de unos jóvenes estudiantes, ninguno de

los cuales sobrepasaba los dieciocho años: Jaume Massó i Torrents, Ramón Casas y Josep Meifrén. Los diez números de 1881 fueron velografiados; desde 1881 la revista apareció impresa y en esta su primera etapa llegó hasta finales de 1884. La ideología quedaba definida desde el primer número: catalanismo progresista en continuidad de la línea de Valentí Almirall (cuyo "Diari català" acababa justamente de suspenderse) y voluntad de avance (según da a entender el propio título de la revista y el lema de Clavé que adoptaron: "progrés, Virtut i Amor") . Como hemos dicho anteriormente, éstas mismas son las bases del Modernismo: búsqueda de la modernidad para la construcción de un nacionalismo auténtico. Por esta línea los jóvenes de "L'Avens" pronto tuvieron que enfrentarse al regionalismo pairalista de los patriarcas de la Renaixença y al padrinazgo más o menos solapado de la literatura castellana, para ir a buscar la modernidad del otro lado de los Pirineos. El desarrollo de estas ideas, especialmente la búsqueda de nuevos cauces para las letras catalanas y la renovación de la crítica literaria, tuvo como impulsor a Ramón D. Perés, quien dirigió la revista desde 1883 y consiguió las valiosísimas colaboraciones de Narcís Oller, Josep Ixart y Joan Sardà, que sirvieron de puente para las nuevas corrientes literarias europeas. (84).

Por estos años los "modernistas" tenían sus ojos puestos en el Naturalismo de Zola, aunque un inveterado moralismo doméstico

(84) Eduard VALENTI dedica el tercer capítulo de su obra, ya citada (pp.146-164), al estudio de esta primera etapa de "L'Avens". Allí reproduce algunos fragmentos de artículos representativos del pensamiento de sus autores.

intentaría quitarle el aguijón de amoralidad que era fruto del positivismo aplicado a la literatura. El representante aquí de la novela naturalista fue Narcís Oller, cuya obra "La papallona" (1883) fue prologada en su primera edición francesa por el mismo Zola. De él dice Joan Fuster: "Pràcticament Narcís Oller 'inventaba' la novel·la moderna a Catalunya... en acostar-se tímidament als preceptes i a les aparences de l'escola naturalista, connectà amb l'actualitat europea" (85). También "L'Avens" dio acogida en sus páginas a las ideas naturalistas y tuvo que defenderse por ello del ataque que provenía de un futuro político destacado de la Lliga, Narcís Verdaguer i Callís.

Y junto al Naturalismo, el Impresionismo. Si en literatura la modernidad se llamaba entonces Naturalismo, en pintura se llamaba Impresionismo; ambos movimientos nacidos de la mano en el París de los años setenta, hijos de un realismo que acabarían superando. Se suele establecer como fecha de los primeros contactos importantes del arte catalán con el Impresionismo de los años 1890-1891, cuando Rusiñol desde París escribía sus artículos para "La Vanguardia" bajo el título de "Desde el Molino" y cuando en la sala Parés exponían sus obras de claro influjo impresionista Santiago Rusiñol y su amigo y compañero Ramón Casas. Sin embargo, antes de ésto, en la década de los ochenta, la pintura catalana ya había dado muestras de ruptura con el anecdotismo-derivado de Martí Alsina y de Marià Fortuny- a través de dos líneas: la luminosidad impresionista del llamado "grupo de Sitges" (Joaquim Miró, Joan Roig i Soler, Arcadi Mas i Fontdevila y, principalmente, Eli-

(85) Joan FUSTER, Literatura catalana contemporània, o.c. p.77

seo Meifrén) y la tendencia de los que el mismo Oller calificaba como "naturalistas" (Joan Llimona, Dionisi Baixeras, Lluís Graner), entre los que habría que destacar a Francisco Gimeno.

Desde otro campo diferente el mundo de las artes en Cataluña veía aparecer en estos años los primeros brotes de una espléndida primavera; se trata del campo de la arquitectura. La primera gran figura y el más destacado representante del Modernismo artístico catalán, Antoni Gaudí (1852-1926), había dado muestras de su genial originalidad ya en sus años de estudiante (trabajos para el Parque de la Ciudadela, bajo el maestro de obras Josep Fontseré) y en la época a que nos estamos refiriendo realizó importantes obras que rompían con la arquitectura academicista y apuntaban hacia un nuevo concepto arquitectónico mecanicista y funcional, inspirado en el goticismo progresista de Viollet-le-Duc (1876-1880, casa Vicens; 1878-82, proyecto para la Obrera Mataronense; 1883-85, casa "El Capricho" en Comillas; 1884, se hace cargo de la Sagrada Familia; 1887-95, palacio episcopal de Astorga; 1888, Pabellón de la Compañía Transatlántica en la Exposición Universal; 1889-94, Teresianas). Resulta un fenómeno extraño y significativo el que la intelectualidad barcelonesa "modernista", atenta a las corrientes exteriores, no diese la importancia debida a uno de los más grandes arquitectos del modernismo en Europa, que justamente parecía no ser reconocido como profeta en su tierra. Dice E. Valentí: "no es del todo injusto decir que los intelectuales hicieron víctima a Gaudí de una verdadera conspiración del silencio" (86)

(86) E. VALENTÍ, o.c. 267.

b) Primer período: Fase programática (1890-1893)

Acabada la Exposición Universal de 1888, parece que se removieron las aguas del mundo artístico barcelonés y que los hombres más despiertos a la realidad del mundo en que vivían, los "modernistas", abrieron sus puertas a corrientes artísticas europeas que iban a ensamblarse en el entramado complejo del Modernismo catalán. Fueron unos años en que se aclimataron y consolidaron tendencias artísticas importantes.

La Meca de los pintores catalanes dejó de ser definitivamente la Roma de las ruinas románticas para pasar a ser París, el luminoso escaparate de toda novedad. Desde París enviaba sus crónicas, a partir del año 1889, Miquel Utrillo, corresponsal de "La Vanguardia", por entonces certeramente dirigida por el andaluz Modesto Sánchez Ortiz. Con Utrillo estuvieron viviendo Santiago Rusiñol y Ramón Casas en el mismísimo Moulin de la Galette, donde Rusiñol escribía artículos para "La Vanguardia" y Casas los ilustraba con dibujos. De París llegaba la renovación pictórica. Las exposiciones colectivas que hicieron Casas y Rusiñol, junto con el escultor Clarassó, en la barcelonesa Sala Parés los años 1890, 1891 y 1892 significaron una revolución pictórica que, a pesar del eco favorable en los ambientes modernistas, no obtuvo la aprobación del público habitual. Tampoco la crítica madrileña se mostró receptiva con las obras de los jóvenes pintores catalanes. Llevaron a la Exposición Universal de 1892. Los artículos del gran crítico modernista Raimon Casellas a propósito de esta exposición constituyen una defensa del arte modernista y una ruptura radical con los gustos tradicionales

que imperaban en la villa y corte. (87)

Los arquitectos, por su parte, habían tenido la extraordinaria oportunidad de la Exposición Universal, en la que tomaron parte, junto a Elías Rogent, personajes tan destacados de la arquitectura modernista como Antoni Gaudí, Josep Vilaseca, Lluís Domènech i Montaner, Antoni M^a Gallissà, Ferran Romeu y Josep Font. Precisamente un edificio de Domènech i Montaner construido para esta Exposición, el neogótico Restaurante del Parque de la Ciudadela, apellidado por el pueblo el "Castell dels tres Dragons", fue más tarde taller y centro de reunión desde donde tanto Domènech i Montaner como, sobre todo, Gallissà impulsaron el renacer de los Bellos Oficios. La floreciente burguesía catalana fue muy pronto una excelente clientela para arquitectos y decoradores y el Ensanche barcelonés en pocos años se vería sembrado de magníficas construcciones modernistas.

Por estas fechas llegaban los primeros aires de una tendencia que más tarde se haría protagonista en la escena del Modernismo: el espiritualismo prerrafaelista. De la mano del pintor y excelente decorador Alexandre de Riquer, que había conocido en Inglaterra el último recollo del movimiento prerrafaelista, entraron las influencias de William Morris, de Walter Crane y, algo más tarde, de Aubrey Beardsley.

(87) Los artículos de Raimon Casellas fueron publicados en "La Vanguardia" en el mes de noviembre de 1892. Fragmentos de estos artículos se encuentran reproducidos por E. VALENTI: "El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos", o.c. pp. 275-285.

En torno a la figura de Riquer se puede hablar de un primer simbolismo pictórico, que fructificaría en el período siguiente, con hombres destacados como Tamburini, Joan Brull o Sebastià Junyent.

En 1891 los maestros Lluís Millet y Amadeu Vives fundaron el "Orfeó Català" con el objeto de impulsar la cultura musical catalana, particularmente la música coral, dentro de la línea que había emprendido Francesc Alió. Sin embargo, la modernidad musical estaba en el wagnerianismo y su representante más destacado en Barcelona era el maestro Enric Morera. Wagner había empezado a ser conocido aquí hacia el año 1880, datando la primera representación completa de una de sus óperas, "Lohengrin", de 1882. Gran impulso recibió la música wagneriana con la creación en 1892 de la "Sociedad Catalana de Conciertos", culminada con la creación de la "Sociedad Wagneriana" en 1901. La música de Wagner fue acogida como expresión del mundo neblinoso de los bosques germánicos y como vigoroso clamor de un nacionalismo con profundas raíces raciales. El wagnerianismo en Cataluña fue tan intenso que se puede considerar como uno de los factores básicos del Modernismo Catalán.

En el mundo de las letras este período corresponde a la segunda época de "L'Avenç", que se había empezado a publicar de nuevo en 1889 y se mantuvo hasta finales de 1893. La revista reapareció bajo la dirección de Jaume Massó i Torrents -el mismo que la había fundado y dirigido en sus primeros números- y la línea ideológica era, como antes, de un catalanismo y progresismo liberal sin demasiadas estridencias en un principio. El equipo de redactores y colaboradores empezó

siendo también el mismo que en la primera época: Massó, Perés, Canibell, el naturalista Narcís Oller y los introductores del teatro de Ibsen y de Maeterlinck, Josep Ixart y Joan Sardà.

Pronto "L'Avenç", haciendo honor a su nombre y a su primitiva profesión de fe modernista, acogió colaboraciones de escritores y críticos que estaban en la avanzadilla del pensamiento en la época. En septiembre de 1889, y para un proyecto de unificación ortográfica y regulación lingüística, se conseguía la colaboración del joven Pompeu Fabra. A finales del mismo año entraba en la revista Alexandre Cortada i Moragas, republicano de ideas radicales, liberal y propagandista del wagnerianismo. En 1891 empezaron a publicar en "L'Avenç" tres grandes de la literatura modernista: el poeta Joan Maragall, cuya personalidad y cuya obra pueden considerarse síntesis de todo el Modernismo literario catalán; el crítico y novelista Raimon Casellas, que se estrenaba en la revista con el cuento "La mort d'en Bicicletes" y que fue artífice principal del salto hacia el Simbolismo; y Santiago Rusiñol, cuyos artículos para esta revista fueron recogidos más tarde en un volumen titulado "Anant pel món" (1895). En 1892 se contaba también con la colaboración de dos hombres conocidos por sus ideas nietzscheanas y su proximidad a círculos anarquistas, Pompeu Gener y Jaume Brossa.

Los nombres que acabamos de citar nos indican a las claras que "L'Avenç" de la segunda época fue verdaderamente un lugar de encuentro de tendencias bien diferentes, que, por otra parte, correspondían fielmente a influencias extranjeras con nombre propio: Ruskin, Schopenhauer, Zola, Nietzsche, Tolstoi, Ibsen. Maeterlinck. Fueron los años

en que el Modernismo se mostró más fiel a su definición esencial: Un propósito común (la búsqueda de la modernidad) realizado en direcciones diferentes.

Todo este período del proceso modernista, caracterizado, como hemos visto, por la variedad e importancia de tendencias, culmina y alcanza una precaria unidad en la segunda fiesta modernista de Sitges, en septiembre de 1893. En esta fiesta -en la que, junto a Rusiñol, participaron activamente los del grupo de "L'Avenç"- se dio un concierto con obras de César Franck y de Enric Morera y se presentó "La intrusa" de Maeterlinck, traducida por Pompeu Fabra e interpretada en el papel principal del abuelo por Raimon Casellas. El Simbolismo decadentista hacía su entrada triunfal en escena de la mano de Casellas y apadrinado por Rusiñol y Maragall. Jaume Brossa, que evidentemente no compartía esta línea, comentaba el acto desde las columnas de "L'Avenç", insistiendo que en aquellos años era necesario un espíritu de apertura para mejor llevar a cabo la empresa común de modernización cultural del país: "Un poble jove, qu'hà de refer la seva educació artística, intel·lectual i moral, qu'hà de purificar el seu idioma, qu'hà de sensibilitzar el seu sistema nerviós, no pod alimentar exclusivismes que podrien matar energies qu'estan per despertar. Al contrari, el nostre interès té d'ésser aixamplar la nostra esfera de comprensió artística..." (88)

(88) Jaume BROSSA, "La festa modernista de Sitges", L'Avenç 2ª època, 15.09.1893. Para un buen resumen de lo que fue "L'Avenç" en su segunda época ver Eduard VALENTI, o.c. pp.164-242.

c) Segundo periodo: Fase de predominio del Simbolismo (1894-1898)

No hay más remedio que recordar algunos sucesos de la historia de estos años, que se han de tener en cuenta para comprender el giro que tomó la corriente modernista durante este período. En 1893 en Barcelona se produjeron dos graves actos terroristas: el atentado al General Martínez Campos, Capitán General de Cataluña, y la explosión de una bomba en el Liceo que causó veinte muertos. Inmediatamente se desencadenó una represión contra los círculos anarquistas que condujo a la ejecución de seis condenas a muerte en mayo de 1894. Dos años más tarde, en 1896, un nuevo y luctuoso atentado al paso de la procesión del Corpus por la calle de Cambios Nuevos ensombreció la vida ciudadana. Tras la consiguiente represión, nuevos procesos en Montjuïc y fusilamiento de otros cinco anarquistas en 1897. Poco después, el mismo año, Cánovas fue asesinado como represalia, según se dijo, por los fusilamientos de Barcelona. Mientras tanto, la guerra se iba recrudeciendo en Cuba hasta acabar en el desastre de 1898. Sin duda alguna, el relativamente plácido ambiente de la Restauración se había trocado por un cielo tormentoso y un horizonte bastante negro.

Unas de las primeras y más significativas consecuencias de estos hechos en el mundo literario modernista sería la desaparición definitiva de "L'Avenç" a fines de 1893. Fueron sus fundadores y mantenedores, Massó y Casas, quienes decidieron cerrar la revista, aunque siguieron con la publicación de la extraordinaria colección de libros editados por la misma empresa bajo el nombre de "Biblioteca popular". Dejando a un lado los motivos de tipo económico, las razones principales de la

la suspensión fueron de carácter político, según dijo uno de los hombres de la casa, Eudald Canibell: "Per desgràcia de tots, esclatà la bomba del Liceu. La gent s'indignà, ens mirava de reüll. Figureu-vos, teniem un anarquista a casa! Quin anarquista, el bo, l'íntel·ligent Jaume Brossa!. Sigui com sigui, sovintejaven les lletres de persones queixoses pel to que les tendències d'en Jaume Brossa donaven a la revista; L'Avenç estava en situació violenta davant de toda la ciutat; els subscriptors es donaven de baixa. Què havíem de fer? Separar-nos d'en Brossa? Massó i Torrents decidí plegar." (89) La explicación, aunque no sea la única, parece bien cierta; dada la situación política y habiendo sido "L'Avenç" portador de ideas sociales y políticas avanzadas, pareció aconsejable cerrar y esperar a tiempos mejores.

Las mismas consecuencias tuvieron los hechos que hemos mencionado entre los intelectuales y artistas: se rompió lo que de movimiento unitario había en el primer Modernismo y unos se refugiaron en los campos seguros del esteticismo espiritualista, otros pusieron sordina a sus ideas más radicales y algunos tuvieron que afrontar la persecución. Este último fue el caso de Pere Corominas, que fue encarcelado, juzgado y finalmente desterrado a consecuencia del famoso proceso de Montjuïc en 1897. (90) Del mismo modo, Jaume Brossa, que después de cerrado

(89) Entrevista de J.Navarro Costabella a E.Canibell, publicada en "La Veu de Catalunya" en febrero de 1927; citada por E.VALENTI, o.c. p.239.

(90) J.F.RAFOLS, Modernismo y modernistas, o.c. pp.77-79. Este autor, aunque desde un punto de vista muy conservador, hace una exposición muy detallada del proceso de Montjuïc y de la implicación de Pere Corominas.

"L'Avenç" fue asiduo colaborador en la revista ácrata "Ciencia Social" desde su fundación en 1895, tuvo que huir precipitadamente a Francia e Inglaterra a raíz de la represión que siguió a la bomba de Cambios Nuevos en 1896.

En tales circunstancias se entiende que la literatura y el arte modernistas se encaminaran por los senderos de la evasión decadentista -línea que ya habíamos visto aparecer en la fiesta de Sitges de 1893-, pasando a ser Rusiñol la cabeza visible del movimiento. El Modernismo se veía reducido de esta manera a una de sus tendencias, precisamente la menos comprometida socialmente. La tercera fiesta modernista de Sitges, en la que se inauguró el museo del Cau Ferrat el 4 de noviembre de 1894, fue quizás la expresión pública más clara de esa tendencia: una procesión en la que se trasladaron solemnemente dos cuadros del Greco, adquiridos por Rusiñol en París, desde la estación del ferrocarril al Cau Ferrat, certamen literario, cena baile y velada literaria. Allí estaban las figuras más destacadas de las letras y las artes: Ixart, Oller, Utrillo, Casas, Meidrán, Pichot, Brull, Pellicer, Maragall, Casellas, etc. El protagonismo correspondió a los simbolistas, encabezados por Raimon Casellas con su "Damisel.la sancta", Joan Maragall con las "Estrofas decadentistes" y Santiago Rusiñol con su programático discurso (91). Esta línea tendría continuidad en obras como "Oracions" (1897) de Rusiñol, "Silenci" y "Nocturn" de Adrià Gual y "La fada" de Massó y Morera.

(91) El discurso de Rusiñol, pieza clave de la estética que se estaba imponiendo, puede leerse reproducido en el actual L'Avenç, 2ª època, n.25 (març 1980), pp.41-43.

Los años 1893-1895 corresponden a la segunda estancia larga de Santiago Rusiñol en París, donde residía en un confortable piso de Quai Bourbon junto con el periodista Josep M. Jordà y los pintores vascos Pablo de Uranga e Ignacio Zuloaga. La permanencia en París estuvo dividida en dos partes por un viaje que Rusiñol hizo a Italia junto con su compañero Zuloaga y una temporada en Sitges con motivo de la fiesta modernista de 1894. En Italia Rusiñol estudió detenidamente la pintura florentina y sienesa del trescientos y del cuatrocientos y quedó totalmente entusiasmado. Fruto de su entusiasmo por los primitivos italianos fue la pintura de los plafones del Cau Ferrat dedicados a "La pintura", "La poesía" y "La música". Se daban la mano los primeros renacentistas italianos y el influjo de Puvis de Chavannes para iniciar en Cataluña una nueva etapa de la pintura modernista bajo el signo del Simbolismo.

En 1893 Alexandre de Riquer ya había presentado en el Ateneu Barcelonés una "Anunciación" con caracteres claramente simbolistas (por más que el simbolismo de Riquer provenía de otras fuentes, de los prerrafaelistas ingleses). Las ninfas se pondrían de moda tras la "Calipso" de Joan Brull (1896) y las "Harmonies del bosc" (1896) de Tamburini. Las brumas misteriosas eran protagonistas en la ilustración de Bonnin para el poema de Josep M. Roviralta "Boires baixes". La tendencia simbolista había prendido fuerte en la pintura catalana de cambio de siglo. En fin, baste aquí recordar los nombres de algunos pintores que, al menos en una etapa de su producción, cultivaron esta tendencia: Adrià Gual, Josep Triadó, Lluís Bonnin, Josep M. Xiró, Josep Pey, Sebastià Junyent, etc.

Poco más tarde, a comienzos de siglo, todo este espiritua-
lismo pasó a ser corriente entre los escultores -como Enric Clarassó, Eu-
sebi Arnau, Lambert Escaler e incluso Josep Llimona-, aunque la escultu-
ra siempre sintió el contrapeso del realismo. Fueron, no obstante, los
decoradores y los cultivadores de los Bellos Oficios -Riquer, Gual, Tria-
dó, Pascó, Homar, Busquets, Rigalt, Masriera, Serra, etc.- quienes difun-
dirían por toda la ciudad los motivos decorativos cargados de exotismo e
idealismo que por toda Europa también circulaban bajo las etiquetas de
"Nouveau Art" o "Jugend-Stil".

d) Tercer período: Separación de tendencias (1898-1903)

En la interpretación de esta etapa es donde se muestran
con mayor claridad las diferentes concepciones del fenómeno modernista.
Aquellos historiadores que de alguna manera presuponen que el Modernis-
mo es una determinada tendencia estética al llegar a considerar los años
de comienzo de siglo adoptan posturas diferentes. Los que, como Cirici,
estudian el Modernismo desde el ángulo de la arquitectura y la decora-
ción primordialmente, estiman que en estos años el Modernismo artístico
se da con plena vigencia; si en pintura y literatura surgen obras que no
se acoplan a la ortodoxia estética del Modernismo, la solución está en a-
firmar que "particularmente le fueron infieles los pintores y los escrito-
res" (92). En cambio, para Francesc Fontbona, que se sitúa en el ángulo
de la pintura, la valoración es exactamente la opuesta: el Modernismo

(92) A. CIRICI, El arte modernista catalán, o.c. p.11.

está acabando y se refugia de retirada en las "artes menores", mientras en el campo de la pintura un nuevo movimiento superador, el "Postmodernismo", alcanza su época de plenitud en los tres o cuatro primeros años del siglo XX (93). Joan Fuster, por su parte, que oscila entre la consideración del Modernismo como movimiento estético o como movimiento sociocultural, al aplicar a la narrativa unos criterios estrictamente estéticos, se ve obligado a minimizar la producción novelística de esta época o a quitarle la etiqueta de "modernista" (94).

En páginas anteriores ya he venido dando a entender que

(93) "Aquest art simbolista, tanmateix, s'anà refugiant en les arts dites menors, sense aparèixer gairabé a les sales d'exposicions en obres 'de cavallet'. Després de la florida de la segona meitat dels noranta com a art "major", s'anà quedant relegat, amb força, això sí, al camp de les arts dites decoratives o 'menors', en tant que els joves amb veritable inquietud de renovació -jo, per entendre'm, els anomeno 'postmodernistes'-. ... venien a representar a Catalunya el moviment redemptor de l'Impressionisme" (F. FONTBONA: La crisi del Modernisme artístic, o.c. p.26).

(94) Joan FUSTER, -o.c. pp.77-78-, dice: "Més encara; en el fons, l'estètica del Modernisme implicava tant una predilecció per la poesia com una impotència per a la novel·la... Generalitzant, i amb les reserves pròpies del cas, podríem afirmar que la novel·lística catalana del primer quart del segle creix al marge del Modernisme i del Noucentisme, i sense massa relacions amb ells".- J.Ll. Marfany comenta estos juicios de Fuster en un artículo titulado "Una visió recent del Modernisme", publicado primeramente en "Els Marges" (n.1, 1973) y reproducido como tercer capítulo de su libro ya citado en las páginas 99 y siguientes.

yo, aun confesando de antemano que no soy especialista en estos temas, considero que la definición de Modernismo de E. Valentí y de J.LI. Marfany -es decir, como movimiento abierto a la modernización cultural y social de Cataluña- es bastante justificada y sumamente útil, si no queremos o identificar el Modernismo con un cajón de sastre o dejar fuera de él muy importantes tendencias y aun géneros completos de las artes y las letras. Por este motivo, estimo que en los años a que nos estamos refiriendo (1898-1903) se produjo sencillamente una nueva diversificación de tendencias en el movimiento, del mismo modo que también había sido plural en sus inicios. Si en el período anterior el Simbolismo había gozado de un protagonismo exagerado -hasta el punto de llegar a apropiarse de la denominación de "modernista" en exclusiva-, en éste reaparecieron las antiguas tendencias, representadas ahora o por hombres de la primera generación o bien por jóvenes que hacían su entrada en el mundo artístico. No obstante, en esta fase hay dos importantes aspectos que difieren respecto a las primeras etapas: en primer lugar, los protagonistas ahora rechazaban el calificativo de "modernistas" porque consideraban que la palabra estaba deteriorada a consecuencia del uso exclusivo que de ella se había hecho como sinónimo de "decadentistas"; en segundo lugar, el movimiento modernista perdía bastante su carácter de esfuerzo unitario, que había intentado conseguir en la primera época.

Es indiscutible que la arquitectura modernista alcanzó en estos años del cambio de siglo su momento de mayor esplendor y difusión. Buena prueba de ello son los premios anuales que el Ayuntamiento de Barcelona acordó conceder a los mejores edificios construidos en la ciudad y que fueron adjudicados cada año en el período de 1900 a 1912:

la sola enumeración de los edificios premiados en estos años constituye un resumen casi completo de los mejores arquitectos y obras modernistas (95). Por lo que se refiere a los caracteres generales de la arquitectura modernista, creo que se encuentran perfectamente resumidos en los siguientes párrafos de Alexandre Cirici: "... podemos resumir el programa de la arquitectura modernista en naturalismo, mecanicismo, curvilineísmo, originalidad sin respeto a leyes teóricas, wagnerianismo y exotismo. Estas condiciones llevan implícitas otras muchas, como el furibundo anti-neoclasicismo -que no era anticlasicismo...-, que tenía como consecuencia la reacción en favor del color, del extramediterraneísmo... Estilísticamente era la vindicación de lo gótico, del barroquismo, de lo musulmán, de lo bizantino, del arte de los vikingos y de los anglosajones como fuentes puras de inspiración, no contaminadas por la artificiosidad de los tratadistas. Y, por encima de todo, la soberbia del culto al yo, del arte concebido como expresión de una potente individualidad, de una manera superior de realizarse, en un ensayo hacia la utopía del superhombre nietzscheano y la reivindicación de lo vivo como supremo racionalismo, pues lo que existe es evidente que es lo que, en un momento dado, tiene más razones para existir" (96).

La escultura modernista también en esta fase consiguió sus mejores frutos y, sobre todo, volvió a tener un papel primordial la función decorativa que la escultura debe desempeñar con relación al edi-

(95) Los resultados de estos concursos año por año, así como la composición del jurado en cada caso, puede verse en A. CIRICI, El arte modernista catalán, o.c. pp.82-85.

(96) Ibidem, p. 76.

ficio, hasta el punto que Cirici dice que "la decoración escultórica constituyó, en realidad, la base de lo más característico del arte modernista" (97). Del mismo autor es la siguiente caracterización de la escultura modernista: "consiste en una fase de influencia de Rodin, por una parte, y por otra, de cultivo de las formas fundidas, las actitudes extáticas, los cuerpos delgados, casi enfermizos, la frecuencia de los ojos cerrados, los cabellos huecos o sinuosamente esparcidos por el viento, la indumentaria medievalizante o vaga, que a veces nace insensiblemente de la desnudez del torso, y, de una manera más radical, en la concepción misma del modelado, en el que, según las ideas de Gaudí, sólo importan las partes salientes porque no importan los valores táctiles, sino las luces y las sombras, que se logran, pictóricamente, con deformaciones de lo que sería el relieve realista" (98).

La generalización del Modernismo artístico -y en determinados casos, también su trivialización- vino de su arraigo en las Artes Decorativas. Por los años del cambio de siglo desembocó en Cataluña la

(97) A. CIRICI expone la difícil tensión en el modernismo arquitectónico de la siguiente manera: "A pesar de los esfuerzos de Gaudí, en efecto, la construcción de los años que flanquean la fecha de 1900 no representó ninguna revolución en las estructuras, ni en su contextura íntima ni en sus envolventes o manifestaciones superficiales. En realidad, el drama de esta arquitectura, su talón de Aquiles, fue la exteriorización de una cierta incompatibilidad entre el decorado y la red de líneas básicas que constituyen a modo de la urdimbre del trabajo del arquitecto" (Ibidem, p. 183).

(98) Ibidem, p. 153.

gran corriente de modernización en los Bellos Oficios, que había nacido y dado sus primeros pasos en Inglaterra con los prerrafaelistas y William Morris, se había difundido en la Francia de la última década del siglo pasado, y había culminado en el "Art Nouveau" de Salomon Bing, y la Sección vienesa de Loos, Wagner, Hoffmann y Olbrich. La estilización a partir de la naturaleza, la decoración floral, el japonésismo, el uso y abuso de la línea curva, fueron rasgos destacados en todas las ramas del renacer primaveral de las artes decorativas (vidriería, metalistería y joyería, cerámica, artes del libro, del mueble o del tejido, etc.).

En el terreno de la pintura -y en menor grado, en el de la escultura- se presenta una seria dificultad para englobar a un buen número de artistas jóvenes dentro del arte "modernista", pues parecen romper los rasgos estéticos del Modernismo e incluso oponerse expresamente a ellos. Se trata de aquellos que Fontbona llama "postmodernistas" -que en parte coinciden con los que Cirici califica como "los negros"-, cuya aparición destacada en la escena de las artes plásticas barcelonesas acaeció en los primeros años del siglo: Los pintores Ricard Canals, Marià Pidell, Pere Isern, Isidre Nonell, Joaquim Mir, Pablo Picasso, Xavier Nogué, Carles Casagemas, Nicolàs Raurich, Ricard Urgell, Ramón Pichot; y algunos escultores, como Emili Fontbona, Enric Casanovas, Manolo Hugué, Pablo Gargallo y los hermanos Miquel y Lluçà Oslé. Los argumentos de Francesc Fontbona para hablar de "postmodernismo" a propósito de los artistas citados son los siguientes: rechazan para sí la denominación de "modernistas"; constituyen una generación nueva y diferente; adoptan una actitud política y social comprometida; sus obras obedecen a un realismo crítico; y, finalmente, plantean nuevos caminos estéticos a partir del Impresionismo. Por todo esto, concluye: "Jo veig en aquesta

ala negra una reacció contra un art al qual ja mancava la inquietud i en decadència, el Modernisme, i per tant la veig com una veritable generació intermèdia entre aquest moviment i el Noucentisme" (99).

Sin embargo, creo que, aunque las razones que da Fontbona sean válidas, no conducen a la conclusión de establecer un movimiento-puente entre Modernismo y "Noucentisme". Es cierto que aquellos autores rechazaron la denominación de "modernistas", pero esto lo hicieron todos los modernistas en esta época ante el deterioro que había padecido el término y, en última instancia, tal rechazo sólo sería un signo de fidelidad a lo que hemos dicho que es el verdadero sentido del Modernismo (100). También es verdad que pertenecen a una generación distinta a la de los primeros modernistas, pero ello no justifica que constituyan un movimiento diferente porque, en primer lugar, también había jóvenes de la misma generación que seguían la tendencia simbolista (como Triadó, Gual, Ll. Masriera, Bonnin, Escaler, Gosé, Xiró o Renart) y, en segundo lugar, porque el hecho generacional no es por sí razón suficiente para distinguir los movimientos en arte. Por otra parte, que estos jóvenes tuvieran una actitud de denuncia social en su vida y en su obra no es ninguna razón para separarlos del Modernismo, sino más bien es un excelente motivo para vincularlos a él. Que intentaron nuevos caminos en la pin

(99) F. FONTBONA, La crisi del Modernisme artístic, o.c. p.38.

(100) J.LL. MARFANY resume ampliamente el rechazo del término "modernista" y explica el sentido que hay que atribuir a este hecho en su artículo "Sobre el significat del terme 'Modernisme'" ("Recerques", n.2 -1972-, pp.73-91), recogido en el libro "Aspectes del Modernisme", o.c. pp. 35 y ss.

tura y fueron más allá del realismo de Casas es cierto, tanto que algunos de ellos llegaron a ser cabezas destacadas de las vanguardias artísticas europeas; pero ni constituyeron en estos años una tendencia estilística uniforme ni, según venimos diciendo, el criterio estético es el que define la pertenencia o disidencia del Modernismo. Por todo lo cual, pienso que no se puede hablar de "postmodernismo" desde luego a nivel general (pues bien vivo estaba el movimiento modernista en estos años), pero tampoco a nivel de pintura y escultura, puesto que se puede entender como una nueva generación de auténticos "modernistas" que, oponiéndose a la exclusividad del simbolismo, entroncan con el primer Modernismo y desde los mismos presupuestos de renovación sociocultural apuntan a nuevos horizontes de modernidad.

En el ámbito de las letras tampoco da el Modernismo signos de decadencia o debilidad, sino todo lo contrario. Precisamente en esta etapa hay una significativa e interesante proliferación de revistas que toman el relevo de la desaparecida "L'Avenç". "Catalònia", la más directa heredera de "L'Avenç", tuvo una primera etapa entre febrero y noviembre de 1898, y una segunda, de diciembre de 1899 a marzo de 1900. En el mismo 1898 apareció la revista "Luz", que en sólo doce números nos proporciona una imagen bien clara de la tendencia simbolista. Del grupo Rusiñol-Casas-Utrillo surgió la revista "Els Quatre Gats" de corta duración (febrero-abril 1899), que fue seguida por la importante "Pel & Ploma", nacida en tirada casi popular entre 1899-1900 y convertida después en una extraordinaria revista de arte (1901-1902: primera serie; 1903: segunda serie). Del mismo modo hay que destacar como vehículo del Modernismo de este período al semanario "Joventut", vinculado a la "Unió Catalanista".

En general, se puede decir que, de modo semejante a como acabamos de ver en la pintura, la literatura en esta fase experimentó la diversificación en dos tendencias divergentes: los ibsenianos, herederos del progresismo social de "L'Avenç" (como Brossa, Pérez-Jorba, Iglesias y la revista "Catalònia"), y los seguidores de Maeterlinck, con Adrià Gual al frente y la revista "Luz" como expresión destacada. En el mismo corazón del Modernismo, tratando de mantener un difícilísimo equilibrio entre Nietzsche y Torras i Bages, la poesía de Maragall que, superadas las veleidades decadentistas, se enfilaba por unos derroteros marcadamente "regeneracionistas", cuya huella puede verse en "Visions i Cants" (1900) y particularmente en el "Comte Arnau" (101)

La narrativa, por su parte, plantea un problema a los historiadores de la literatura, pues su carácter "ruralista" parece conectar con la ya acabada etapa de la Renaixença o, al menos, mantener la novela al margen de la corriente modernista y noucentista. Esta es la opinión de Joan FUSTER (102) y de Eduard VALENTI (103). En cambio

(101) Un estudio sobre "El Comte Arnau" y el carácter regeneracionista de Maragall en este período puede verse en MARFANY: "Aspectes del Modernisme", o.c. pp.99-186.

(102) J. FUSTER o.c., pp.77-78.

(103) E. VALENTI, hablando de Raimon Casellas, dice: "sus novelas 'Els sots feréstecs' y 'Les multituds' se encuadran dentro de la nueva oleada de novelas realistas y rurales que hacia 1905 desencadenó Víctor Català y que poco o nada tienen que ver con el modernismo" (o.c., p.297).

MARFANY se opone a éstos así como a Xènius y López-Picó, quienes decían que "Els sots feréstecs" (1901) era la novela que liquidaba la vieja corriente ruralista, y afirma que esta novela de Raimon Casellas representa todo lo contrario: el inicio de la novela modernista. Efectivamente, después de ella sigue una serie de novelas rurales como "Drames rurals" (1902), "Solitud" (1905) y "Caires vius" (1907) de Víctor Català, "Quan es fa nosa" (1903), "Empordaneses" (1905) y "La vida i la mort de Jordi Friginals" (1912) de Pous i Pagès; "Josafat" (1906) y "Proses Bàrbares" (1911) de Prudenci Bertrana. Para Marfany todas estas novelas entran dentro del Modernismo porque obedecen a una óptica muy diferente de la de la Renaixença: en primer lugar, entroncan con el Naturalismo de Zola porque dan una visión del mundo rural no idealizada, sino trágica, en la que el hombre del campo está dominado por las fuerzas de una naturaleza inhóspita y por las pasiones animales; en segundo lugar, tienen estas novelas una fuerte dosis de simbolismo y, en el fondo, traducen al mundo de lo primitivo aquellos problemas de índole psicológica y filosófica que preocupan al intelectual ciudadano. (104)

e) Cuarto período: Hacia el "Noucentisme" (1904-1910)

Desde una consideración ahistórica, el paso hacia el "Noucentisme" se explicaría sencillamente como un movimiento pendular dentro del mundo de los valores estéticos: se trataría del paso del "Vuicentisme" al "Noucentisme", de la estética basada en la arbitrarie-

(104) J.L.L. MARFANY: La primera novela modernista (Notes sobre "Els sots feréstecs") En "Aspectes del Modernisme", o.c. pp. 189-210.

dad, de lo indefinido a lo definido, de la materia informe a la materia informada, del caos al orden, de la niebla a la luz, de lo nórdico a lo mediterráneo, de lo germánico a lo latino, de lo rústico a lo urbano, y hasta de la enfermedad y la muerte a la vitalidad y a la vida. Todas estas son formulaciones de una radical contradicción estética, que los mismos noucentistas se dedicaron a difundir para legalizar sus posiciones artísticas como superación y antítesis del Modernismo. Naturalmente, el primer y principal propagador de estas ideas fue Xènius desde el "Glossari" que cada día publicaba en las columnas de "La Veu de Catalunya" a partir de enero de 1906. La explicación "noucentista" del "Noucentisme" ha venido rodando de unos en otros hasta que recientemente se ha planteado la revisión del concepto.

En primer lugar, no está nada claro que el paso al "Noucentisme" obedezca a un simple fenómeno de "reacción estética, sino que es necesario recurrir a explicaciones de carácter extraartístico, concretamente, de carácter político e ideológico. Lo cierto es que el establecimiento del "Noucentisme" guarda una relación directa con el establecimiento en el poder de la "Lliga Regionalista", que la cabeza del "Noucentisme" dependía directamente de la cabeza de la Lliga (Prat de la Riba) y que los medios de difusión del "Noucentisme" coincidían en gran parte con los medios que propiciaba la "Lliga" mediante su política cultural, llevada a efecto desde la Diputación de Barcelona y, más tarde, desde la Mancomunitat. No cabe duda de que la relación directa entre ideología del "Noucentisme" y política cultural de la "Lliga Regionalista" -representante, a su vez, de la burguesía industrial catalana- es un hecho histórico.

En segundo lugar, tampoco es claro que el "Noucentisme" profesara una estética propia y radicalmente opuesta al Modernismo, pues cada día parece más claro que los postulados estéticos del "Noucentisme" ya estaban vivos y actuantes en determinadas tendencias y determinados autores modernistas. De manera que parece que el "Noucentisme" lo que hizo fue desarrollar e imponer una de las corrientes que ya regaban el fértil valle del Modernismo, la corriente formalista y clasicista. Trataremos a continuación de aportar algunas referencias que nos permitan ver cómo los principios estéticos del "Noucentisme" ya estaban presentes en algunos sectores del Modernismo y cómo en definitiva la transición entre uno y otro no es una ruptura estética, aunque en gran medida sea una ruptura ideológica en una nueva coyuntura política.

Alexandre Cirici nos habla de que el Modernismo Catalán tiene como característica propia el no dejarse llevar por la espontaneidad e indefinición formal, sino que, por el contrario, busca con cuidado la claridad y contención expresivas. Dice así: "Fenómeno particular del Modernismo catalán que lo diferencia del arte extranjero de 1900, es la combinación que en él se hizo de las formas propias de la nebulosidad nórdica con un poderoso instinto formal, que se expresaba no sólo en la ordenación de los conjuntos, sino en un cincelado detallismo". (105)

Una de las mejores prueba de cómo la estética "noucentista" nace del seno mismo del Modernismo la tenemos en las revistas literarias que vieron la luz en estos primeros años del siglo y que recogen,

(105) A. CIRICI, El arte modernista catalán, o. c. p. 41.

mezcladas, las diferentes tendencias que intentaban superar la etapa del decadentismo anterior. "Pel & Ploma" (1899-1902; 1903) ya acusa hacia la mitad de su corta vida la superación del simbolismo exagerado y la reaparición de un cierto academicismo (Quizás no sea inoportuno recordar aquí que precisamente en "Els Quatre Gats" y en el "Pel & Ploma" dio Eugeni d'Ors sus primeros pasos en el mundo literario). La continuidad de "Pel & Ploma" viene con la revista "Forma" (1904-1908), dirigida también por Utrillo y Casas, escrita en castellano, que mantenía en sus páginas los últimos alientos de un Modernismo pasado por agua. La revista más significativa de este período es, sin duda, "Catalunya" (enero 1903-mayo 1905), dirigida por Josep Carner; en sus páginas se cruzaba el tradicionalismo católico de Torras i Bages, la poesía de Maragall y los maragallianos, como Lleonart, el neopopulismo de Pijoan y Pujols y el amor a los clásicos de la escuela poética mallorquina. La revista "Garba" (1906) es una publicación situada al límite del periodo modernista y, como tal, también es testimonio de la confluencia de tendencias diversas. Mientras el semanario "Joventut" (1900-1906) cubría toda esta etapa de diversificación de corrientes y de transición hacia el "Noucentisme", otras revistas gozaron sólo de una vida efímera, como "Auba", "Art Jove", "Occitania" y "Catalunya Artística".

Si echamos una mirada al campo literario, podremos ver cómo la inquietud formalista no fue exclusiva de los "noucentistas" sino que tenía raíces importantes en el Modernismo. El caso quizás más claro es el de Jeroni Zanné, parnasiano y modernista por los cuatro costados (106). También es significativo el caso de Gabriel Alomar, poeta que

(106) Sobre el parnasianismo y modernismo de Zanné ver A.CIRICI, o.c. pp.41-45.

siempre ha resultado incómodo a la hora de las clasificaciones, ya que por la forma parecía pertenecer a la escuela mallorquina y por sus ideas parecía más vinculado al Modernismo barcelonés; sin embargo, lo que sucedía sencillamente es que era un modernista seguidor del parnasianismo y del clasicismo de Carducci, es decir, seguidor de la llamada estética "arbitraria" (107). Dentro de la misma tendencia de un modernismo formalista incluye Marfany también a Jaume Brossa y a Ramón Miquel i Planas (108), y habría que colocar a los jóvenes que hicieron de puente entre la poesía modernista y la "noucentista", como Josep Pijoan, Josep Lleonart, Francesc Pujols e incluso al mismo Carner, pues de los campos del Modernismo levantaron el vuelo.

A la novela modernista se le ha venido achacando su "ruralismo" y se le ha enfrentado por ello con el "urbanismo" noucentista. La oposición ruralismo-civilismo para distinguir y oponer Modernismo-"Noucentisme" es de origen noucentista y es bastante inexacta. Ni el ruralismo modernista es tan rural ni el civilismo noucentista es tan urbano como se piensa; el verdadero problema deriva del enfoque ideológico bajo el que se mire el mundo rural. Explica Marfany cómo los modernistas miraban el campo, en primer lugar, desde la óptica del Naturalismo y, en segundo lugar, como símbolo natural de problemas que afectaban al intelectual moderno (109). Por este motivo, la novela modernista no es

(107) Para un estudio de esta faceta del "olvido" en que la herencia noucentista ha sumido a la obra de Gabriel Alomar, véase J.Ll. MARFANY, o.c. pp. 253-265.

(108) *Ibidem*, p. 33.

(109) J.Ll. MARFANY, o.c. pp. 189-210.

tan ruralista como se pretende. Resulta significativo, además, que los de la revista "Catalunya" atacasen el ruralismo de Víctor Català al mismo tiempo que daban acogida a ruralistas tan manifiestos como Joaquim Ruyra o Prudenci Bertrana e incluso a otros de tercera fila. Y es que en el fondo el problema no estaba en tratar o no tratar temas rurales, sino en la óptica progresista o conservadora que se adoptara para ello. El problema quizás pudiera resumirse -utilizando términos de la época- en la oposición entre "machos" o libres y "mansos" o sumisos. Si es así, por lo dicho hasta aquí no es difícil averiguar quiénes serían unos y quiénes los otros. (110)

En el terreno de las artes plásticas no es menos evidente que la tendencia formalista había arraigado fuerte en el suelo del Modernismo. Basta mirar a los jóvenes que a principios de siglo buscaban nuevos caminos en pintura, apartándose de la precedente tendencia simbolista evasionista, para encontrar muchos ejemplos de pintores fuertemente preocupados por los aspectos formales de la expresión. Si tenemos en cuenta los que Cirici califica como "formalistas", observamos que éstos se dan dentro de grupos que seguían líneas temáticas diferentes: en el naturalismo crítico o grupo de los "negros" (Isidre Nonell, Ramon Pichot, Carles Casagemas, Manuel Ainaud, Xavier Gosé), en el idealismo de los "blancos" (Josep M. Roviralta, Marià Pidelaserra), en los que dieron el paso al "Noucentisme" (Joaquim Torres García, Joaquim Sunyer, Ricard Opisso, Francesc de A. Galí) y hasta los difícilmente clasificables Josep M. Sert y Hermen Anglada Camarasa. El formalismo dentro del Modernismo no fue de ninguna manera una corriente débil o de escasa significa

(110) *Ibidem*, pp. 33-34 y 74-85.

ción; de ello dan testimonio los nombres citados. (111)

Es curioso constatar, finalmente, cómo incluso los motivos decorativos modernistas experimentaron un proceso de transformación que, partiendo de la estilización del natural y pasando por el japonésismo, llegó hasta la arbitrariedad y el clasicismo. Tal proceso está finalmente analizado por Cirici, quien lo resume así: "En la evolución de la decoración floral modernista el fenómeno tuvo un sentido contrario (al que se había producido del Románico al Gótico). Empezó con detalles florales realistas, del tipo introducido en el dibujo por Apeles Mestres, que fueron estilizados después buscando la norma en lo arcaico y en lo exótico, en lo prerrafaelista y en lo japonés, hasta que el exceso de estilización condujo a lo arbitrario, y de lo arbitrario surgió el retorno a lo prestigioso y cultural: al laurel, al olivo, al boj, al mirto, la vid y la hiedra, abandonando los lirios, las anémonas, los iris, las azucenas, las rosas y las orquídeas en beneficio de un nuevo mundo vegetal que llevaba en su seno, implícita, la semilla del clasicismo" (112)

Si tantos son los caracteres "noucentistas" que se daban en el seno del Modernismo, quizás sea justo concluir con Marfany: "És innegable que la problemàtica cultural de començos de segle gira a l'entorn d'unes certes contradiccions molt concretes: civilisme contra ruralisme, cosmopolitisme contra regionalisme, modernisme contra tradicionalisme, arbitrarisme contra espontaneïtat. Però aquestes contradiccions no poden

(111) A. CIRICI, o.c. pp. 305, 352-412, 413-428.

(112) A. CIRICI, o.c. p. 186.

ser reduïdes a l'oposició Modernisme-Noucentisme, sinó que s'hi interfeixen. Poques històries: les diferències entre modernistes i noucentistes no eren estètiques, eren ideològiques. Més concretament: eren polítiques". (113)

(113) J.L.L. MARFANY, o.c. p. 73.

1. 3. 3. EL "NOUCENTISME"

De lo que llevamos dicho hasta aquí se desprende que el "Noucentisme" (114) no puede ser entendido como una reacción puramente estética frente a los ya gastados principios del Modernismo. Ni la reacción fue tan puramente estética, ni, por más que se pretendiera hacerlo ver así, fue tan antimodernista. Ya hemos insistido anteriormente en que la tendencia estética que culminó en el "Noucentisme" se puede constatar con suficiente claridad dentro del entramado modernista de los primeros años del siglo: la aparición de nuevas revistas -como "Forma" (1904-1908) y particularmente "Catalunya" (1903-1905)-, la poesía de Jeroni Zanné y de Gabriel Alomar o el marcado "formalismo" de una joven generación de pintores -Nonell, Pitxot, Casagemas, Nogués, Torres García...- son datos bien significativos de cómo en los terrenos de la estética no es clara la oposición radical Modernismo-"Noucentisme".

(114) El término "Noucentisme" fue acuñado por Eugeni d'Ors en su "Glosari" (1906), inspirándose sin duda en la terminología que los italianos emplean para designar determinados períodos de su historia ("Quattrocento", "Cinquecento"...); con este término pretendía resaltar lo que para él tenía el movimiento de radical modernidad, de inauguración del verdadero siglo XX en la cultura catalana, frente al liquidado "Vuitcentisme" (siglo XIX). Aunque el término ha pasado al castellano como "Novecentismo", prefiero utilizar la palabra catalana para significar más claramente que me refiero siempre al sentido característico de este movimiento en Cataluña.

Sin embargo, no se puede considerar de ninguna manera el "Noucentisme" como un simple episodio o un ingrediente más de la heterogénea corriente modernista. El "Noucentisme" constituye en Cataluña un movimiento cultural definido -quizás hasta demasiado "definido" en sus orígenes-, que tuvo plena vigencia en una etapa importante de la historia de nuestro país (1911-1921), que pervivió junto a otras tendencias hasta la guerra civil e incluso en la postguerra y que liquidó definitivamente al Modernismo anterior. Una determinada corriente estética del Modernismo consiguió ciertamente desarrollarse e imponerse sobre el resto; pero no se trató de la simple victoria de unas ideas estéticas sobre otras, sino que el proceso fue más complejo y radical: la que de verdad venció fue la burguesía industrial tecnificada, que subió al poder por medio de un partido político propio, la "Lliga Regionalista"; de la mano de esta burguesía conservadora establecida, de la mano de la "Lliga", subieron también los jóvenes "noucentistas" al carro del poder para desde allí dar forma a una determinada -y necesaria- política cultural.

Delimitación cronológica y etapas de su desarrollo.

El "Noucentisme", como de ordinario sucede con todos los movimientos socioculturales, no tiene unos límites precisos, y en parte depende de la óptica del historiador que sea transportado un poco más acá o más allá en la escala cronológica. Tomando el fenómeno en su acepción más amplia y prescindiendo de antecedentes y consecuentes, podemos decir que el "Noucentisme" en Cataluña se extiende entre 1906 y 1936, coincidiendo con los proyectos de plasmación de lo que se ha llamado "Catalunya ideal".

Estos treinta años de vigencia del "Noucentisme" como movimiento se pueden dividir en dos grandes capítulos, un prólogo y un epílogo: el prólogo se extiende de 1906 a 1911; el primer capítulo, de 1911 a 1921; el segundo, de 1921 a 1931; y el epílogo, de 1931 a 1936. Es obvio que una división cronológica tan perfecta y hasta simétrica (5, 10, 10 y 5 años respectivamente) tiene bastante de arbitrario, pero lo cierto es que en ella coinciden casi todos los historiadores del arte, con ligeras variantes. (115)

El año 1906 es considerado fecha clave por los historiadores de la cultura catalana. En este año coincidieron hechos importantes que iban a significar y configurar un cambio en la vida cultural del país: se creó "Solidaritat Catalana", que alcanzaría un rotundo éxito en las elecciones del año siguiente, situando a la Lliga en la órbita del poder político; Eugeni d'Ors inició la publicación de su "Glosari" en "La Veu de Catalunya"; también Josep Carner se incorporó a la "Veu" este mismo año y publicó "Els fruits saborosos"; Prat de la Riba publicó "La Nacionalitat Catalana", síntesis del ideario nacionalista de la Lliga; se celebró el "I Congrés Internacional de la Llengua Catalana", presidido y ani-

(115) 1906 es considerado por todos como el punto de partida. También hay unanimidad en considerar el año 1911 como la fecha de consolidación definitiva del "Noucentisme" y liquidación del Modernismo. Hay, sin embargo, menos acuerdo en establecer la fecha de separación entre la primera y segunda etapa: 1917 (muerte de Prat de la Riba), 1920 (deserción de Xènius) o 1923 (comienzo de la Dictadura). Como final del movimiento se suele coincidir en señalar el año 1931, aunque el impulso noucentista continuase dando frutos hasta 1936.

mado por Mossèn Alcover; publicaron Maragall "Enllà", Costa i Llobera "Horacianes" y Folch i Torres el poema titulado "A l'Arcadia"; Francesc de A. Galí fundó su academia privada de arte, que inauguró nuevas técnicas en la enseñanza; se expusieron las acuarelas de Llaverías sobre la Costa Brava bajo el título de "Catalunya grega" y se estrenó la ópera "Empòrium" de Marquina y Morera. Nonell había dejado por entonces su época verde para acentuar el colorismo y el formalismo, mientras que Picasso también salía de sus infiernos azules y se adentraba en la época rosa, camino ya de unas formas cada vez más simplificadas y primitivas, que pronto desembocarían en el cubismo.

El prólogo del "Noucentisme" (1906-1911) coincidió con el expresionismo crítico de la generación de jóvenes artistas que se habían dado a conocer en el cambio de siglo y que tuvieron una efímera manifestación de conjunto en la "Associació de Pintors i Escultors Catalans" fundada en 1904 (Mir, Nonell, Picasso, Nogués, Isern, Fontbona, Gargallo, Xiró) y en la exposición colectiva de algunos de ellos, realizada el año siguiente. Esta es la corriente que Francesc Fontbona denomina "Noucentisme crítico" y que tuvo su aglutinante en la revista "Papitu", fundada en 1908 por Feliu Elies, "Apa" (116). De hecho, la persistencia de esta tendencia -que, en definitiva, era la continuación del ala realista y crítica del Modernismo- lo que demuestra es que la empresa noucentista no estaba todavía consolidada, a pesar de que Prat de la Riba era Presidente de la Diputación desde 1907 y Xènius, desde la cátedra de su "Glosari", ya había empezado a repartir títulos de "noucentistas" a aquellos ar-

(116) Francesc FONTBONA: El "Noucentisme" y otras corrientes post-modernistas, en p. 249.

tistas que él consideraba afines a la ideología político-estética que estaba por entonces elaborando. Un momento destacado de esta fase fue la creación de la agrupación "Les Arts i els Artistes" (1910), que acogía en su nómina inicial artistas de tendencias diferentes: R. Canals, X. Nogués, J. Colom, M. Pidelaserra, F. Elies, I. Nonell e I. Pasqual entre los pintores; Pau Gargallo, los hermanos Oslé e Ismael Smith, entre los escultores; y escritores como J. Bofill i Mates, J. Carner, Eugeni d'Ors, y F. Pujols. La publicación del "Almanac dels Noucentistes" en febrero de 1911, que representa el punto culminante y final de esta etapa de Prólogo, nos ofrece todavía en los nombres de los que participaron el testimonio de una cierta diversidad de tendencias.

A partir de 1911, el "Noucentisme" ortodoxo, tal como Xènius lo había concebido y difundido en su "Glosari", se impuso -y hay que utilizar aquí este verbo en su sentido más estricto- en el panorama de las artes y las letras, dando así comienzo su etapa de plenitud. En primer lugar, hay que señalar que en aquel año murieron las dos figuras más destacadas entonces del Modernismo: el poeta Joan Maragall, representante de la época de madurez, y el pintor Isidre Nonell, cabeza de las jóvenes generaciones. El resto de los modernistas por estas fechas o habían desaparecido o se habían acomodado a los nuevos aires políticos o sufrirían la marginación. Por otra parte, Eugeni d'Ors, alzado por Prat de la Riba, conseguía la Secretaría de la más prestigiosa institución cultural de Cataluña, el "Institut d'Estudis Catalans", creado en 1907 y ampliado en 1911 con las nuevas Secciones de Filología y de Ciencias. En este mismo año, las doctrinas estéticas del "Noucentisme" tomaban cuerpo literario en "La ben plantada" (publicada en 1912) -la mujer ideal pa-

ra encarnar el mito de la Cataluña ideal- y expresión plástica en los cuadros de Joaquim Sunyer, que alcanzó un resonante éxito en las galerías del Faianç Català. En esta ocasión, Maragall, dando una última y magistral lección del espíritu abierto que siempre le caracterizó, comentó elogiosamente la exposición de Sunyer, considerando sus cuadros como encarnación de la tierra y el pueblo de Cataluña.

Entre las numerosas e importantes realizaciones del "Noucentisme" en su período de apogeo, consolidado ya en estilo literario y artístico propio, sólo podemos hacer aquí sucinta mención de algunas. Quizás lo más destacable en conjunto sea la importantísima tarea educativa llevada a cabo por la Diputación de Barcelona y por la Mancomunitat, en la que colaboraron activamente los noucentistas encabezados por Eugeni d'Ors, que fue nombrado Director General de Instrucción Pública: escuelas, bibliotecas y todo tipo de instituciones culturales sembraron el país bajo el lema de "la obra bien hecha". El año 1916 el Ayuntamiento de Barcelona creó una Comisión de Cultura, dirigida con entusiasmo por Manuel Ainaud, que impulsó también la construcción de importantes centros escolares en la ciudad, de modo que puede afirmar Cirici con toda exactitud: "És significatiu que el més típic siguin les obres relacionades amb l'educació: els Grups Escolars són el monument característic del Noucentisme arquitectònic" (117). Dentro de esta tarea de difusión y normalización cultural hay que incluir en lugar preeminente la labor de normalización ortográfica y lingüística en general que desarrolló Pompeu Fabra desde el IEC; sus "Normes ortogràfiques" fueron adoptadas oficial

(117) Alexandre CIRICI: La plàstica noucentista, "Serra d'Or" n.8 (agost 1964), p. 22.

mente y publicadas en 1913, a las que siguieron otras importantes obras del ilustre gramático. La normalización lingüística adquirió solidez literaria en los grandes poetas y escritores de la primera generación noucentista (Josep Carner, Guerau de Liost, López-Picó, Xènius) y difusión popular en las cuidadosísimas ediciones de libros de texto y de lectura. Por lo que se refiere a las artes plásticas, baste recordar aquí la extraordinaria importancia de la pintura mural, encabezada por los frescos de Torres García para el Salón Sant Jordi del Palau de la Generalitat (1913-1918), y la influencia en diversas ramas del arte de la "Escola Superior de Bells Oficis" (creada en 1914), dirigida por otro de los primeros hombres del "Noucentisme", Francesc de A. Galí. En resumen, las realizaciones culturales de la Lliga, regidas por la eficaz gestión de Enric Prat de la Riba desde la Diputación y la Mancomunitat y canalizadas por Xènius y sus más directos colaboradores dentro de los moldes noucentistas, fueron numerosas, importantes y necesarias para la normalización general del país.

El año 1917 fue decisivo para la suerte del movimiento noucentista, como también lo fue para la Historia de Cataluña en general: representa el punto de inflexión del primer período del "Noucentisme" y la aparición de una nueva generación de artistas, cada vez más atentos a las llamadas de las vanguardias europeas. Días después del momento crucial que fue la Asamblea de Parlamentarios, moría Prat de la Riba y era sustituido por Puig i Cadafalch al frente de la Mancomunitat; tras los resultados calamitosos de la huelga general de agosto, la Lliga comprendió que se había embarcado en una empresa peligrosa para sus propios intereses y, paradójicamente, colaboró a salvar el régimen que

hasta entonces había estado combatiendo. A partir de aquí se inició una fase de caída para el partido de la burguesía industrial catalana, agravada por la crisis que desencadenó el final de la Primera Guerra Mundial, y con ella caían también los optimismos juveniles de los primeros noucentistas: Xènius no se entendió con Puig i Cadafalch y en 1920 se apartó del ámbito de la cultura catalana, en la que tan importante papel había desempeñado; Josep Carner, poco más tarde (1921), marchó de Cataluña y se dedicó a la carrera diplomática; Jaume Bofill i Mates, finalmente, dejó la Lliga para fundar, junto con Rovira i Virgili y otros, el nuevo partido "Acció Catalana" (1922).

Coincidiendo con las fechas en que caía la Lliga y se cerraba el primer período del "Noucentisme", surgió una nueva generación de artistas, hijos y hasta cierto punto herederos de los principios estéticos noucentistas. En los últimos años de la Guerra Mundial aparecieron en Barcelona asociaciones y núcleos importantes donde se asociaron estos jóvenes. Recordemos que en torno a la figura magistral de Francesc de A. Galí se agrupaban arquitectos como Rubió Tudurí y Puig Gairalt, pintores como Aragay, F. Vayreda o Mercadé y escultores como E. Monegal y Gargallo. Los más jóvenes se unieron en dos importantes asociaciones: la "Agrupació Courbet" y "Els Evolucionistes". Pertenecían a la primera los pintores R. Benet, J.F. Ràfols, Ricart, Togores, Joan Miró y J. Obiols, y a la segunda los escultores J. Rebull, J. Granyer, A. Fenosa y J. Viladomat, así como los pintores J. Serra, A. Sisquella, J. Mompou, Camps Ribera y P. Créixams. Entre los escritores de la segunda ola noucentista sobresalen Carles Riba, Agustí Esclasans, Joaquím Folguera, Clementina Arderiu, Marià Manent y Tomás Garcés.

Con estos jóvenes artistas y en vísperas de la Dictadura de Primo de Rivera se inició la segunda etapa del "Noucentisme", que llegaría hasta los años de la Segunda República. En esta segunda fase, el "Noucentisme" dejó de ser un movimiento uniforme, dirigido desde el poder, y se convirtió en un campo cultural y estético libremente asumido, donde quedaba holgura para los estilos personales y para la entrada de influjos vanguardistas. Los que permanecieron bajo la órbita del "Noucentisme" hubieron de convivir en adelante con otros artistas, cada vez más numerosos, que preferían vivir fuera del hogar noucentista y crear su propia configuración expresiva o aventurarse a los nuevos aires que corrían por Europa.

Las llamadas "vanguardias" habían arribado al puerto barcelonés huyendo de los campos de batalla de la Guerra Mundial. En 1917, al mismo tiempo que se celebraba en Barcelona la Exposición de Arte Francés en apoyo de los aliados, vivían en esta ciudad un buen número de artistas extranjeros, como Albert Gleizes, Marie Laurencin, Otto von Watgen o Arthur Gravan, y Francis Picabia este mismo año publicaba aquí su revista "391" bajo el patrocinio del marchante Josep Dalmau. Las primeras resonancias entre los jóvenes catalanes de estos movimientos europeos hay que buscarlas en las obras literarias de Josep M. Junoy, Salvat-Papasseit o J.V. Foix... Pero éstos son ya tiempos que caen fuera de nuestro espacio histórico -recordemos que lo hemos limitado hasta el año 1923- y no nos es posible alargarnos aún más de lo que lo estamos haciendo.

Aproximación al concepto de "Noucentisme"

En primer lugar, conviene advertir que en las páginas siguientes sólo me voy a referir a la primera época del movimiento noucentista (1911-1921), la que estuvo presidida por la autoridad política de Prat de la Riba y por la autoridad intelectual de Eugeni d'Ors, Xènius; éste último fue el que elaboró día a día en las columnas de "La Veu de Catalunya" y sintetizó en ficción literaria -"La ben plantada"- las líneas maestras sobre las que se iba construyendo la empresa colectiva del "Noucentisme". En la segunda época (1921-1931), desaparecidos los dos primeros líderes y modificada la situación sociopolítica, entraron a formar parte del proyecto noucentista nuevos protagonistas con nuevas ideas; pero este segundo período cae fuera de nuestro campo de estudio. De todas maneras, la época a la que me voy a referir es sin duda la más característica del "Noucentisme" y la más circunscrita a la situación interna del país.

El lector o espectador más inocente y desapasionado, después de haber visto y/o leído las obras del "Noucentisme", no puede evitar formularse con asombro la siguiente pregunta: ¿Cómo el arte de un país y de una época donde se está produciendo una transformación económica y se está agudizando la conciencia y la conflictividad social hasta manifestaciones tan importantes como la Semana Trágica, la fundación e inmediato auge de la CNT o la huelga general de 1917, puede ser tan idílico, tan apacible, tan luminoso y, en suma, viva tan de espaldas a la auténtica realidad social? La pregunta, tan espontánea e inocente como se quiera y por más tangencial que parezca, toca el fondo de la cuestión, la esencia misma del fenómeno noucentista.

Y para no andarnos con rodeos, anticiparemos inmediatamente la respuesta, que no es otra que la que han dado prestigiosos historiadores del arte y de la literatura, como Alexandre Cirici y Joan-Lluís Marfany, que igualmente plantean otros como Jordi Castellanos y Josep Murgades, que apunta a veces en la "Literatura Catalana Contemporània" de Joan Fuster, y que probablemente, según sugiere Enric Jardí, conecta con la que ya se había esbozado en el exilio mejicano el año 1943 en la revista "Quaderns de l'Exili" (118).

J.Ll. Marfany, desde una actitud combativa en defensa del Modernismo, que se trasluce en la acritud de algunas expresiones, lanza la siguiente definición-hipótesis sobre el sentido del "Noucentisme":

"... aquí m'hauré de limitar a procosar la hipòtesi que el Noucentisme és el moviment cultural que tradueix el triomf de la Lliga com a partit hegemònic del catalanisme -o sigui, la identificació de catalanisme i conservadurisme- i la submissió dels intel·lectuals a les directrius d'aquest partit o, si voleu, l'acceptació d'un dirigisme cultural" (119). "En d'altres mots, allò que distingeix el Noucentisme, el nou fenomen històric que constitueix un canvi significatiu i permet parlar d'un nou moviment és, diguem-ho sense embuts, el dirigisme cultural. Tots els altres criteris, que Fuster esmenta, Classicisme

(118) E. JARDÍ: El Noucentisme. Ed. Aymà. B.1980, pp. 51-52. Los libros y artículos de los otros autores aludidos en este párrafo se han citado ya antes o se citarán después en este capítulo.

(119) J. LL. MARFANY, Aspectes del Modernisme, o.c. p. 33.

versus Romanticisme, Arbitrarisme versus Espontaneïtat, Civilisme versus Ruralisme, Noucentisme versus Vuitcentisme, no són més que, com diu ell mateix, 'pertinents justificacions'" (120).

Alexandre Cirici, por su parte, en tono menos apasionado pero con no menor rotundidad, formula su definición del siguiente modo:

"El Noucentisme, en el terreny de l'art, és l'expressió de la burgesia a Catalunya, entre el 1906 i el 1931... El Noucentisme, com el seu nom indica, era el projecte de fer un país diferent, per al segle XX, del país que havíem hereditat, amb tantes tares, del XIX. Això era el programa de la burgesia tecnificada particularista, i, per tant, oferia a l'art una correspondència amb la renovació política cultural i econòmica". (121)

El "Noucentisme", pues, parte en el fondo de los mismos

(120) Ibidem, p. 77. - El subrayado es del texto original.

(121) Alexandre CIRICI: La plàstica noucentista, "Serra d'Or", n.8 (agost, 1964) p.22.- En este artículo Cirici analiza la vinculación del "Noucentisme" a la burguesía catalana, precisando que ésta se puede descomponer en cuatro sectores diferentes: tecnificada-particularista, estatal-monopolista, cosmopolita y menestral. Dado que los tres últimos grupos son sólo significativos para la interpretación de la segunda etapa del "Noucentisme", que yo aquí no voy a estudiar, sólo me referiré en adelante al primero, es decir, a la burguesía industrial tecnificada, que representaba el núcleo más importante de la élite en esta época.

presupuestos y de los mismos fines que el Modernismo: la modernización de Cataluña y la homologación plena con relación a los países occidentales avanzados. La tarea ciertamente era la misma, pero los modelos de construcción y los medios eran diferentes: mientras que los intelectuales y artistas del Modernismo, a pesar de su íntima conexión con la burguesía, eran más libres para proponer caminos diversos de modernización ideal del país y, sobre todo, no actuaban desde el poder, los noucentistas, vinculados a un determinado poder establecido, sólo podían trabajar dentro del molde de la burguesía industrial conservadora y en servicio de sus intereses.

"En començar el segle -explica A. Cirici -, un grup molt coherent de la burgesia catalana assumí el paper de força cohesiva del país per tal de donar vida a la col·lectivitat i justificar i defensar els seus privilegis enfront de l'Estat i enfront del poble mateix, com a justificació i defensa d'un país sencer, segons un procediment, per altra banda, seguit pels grups hegemònics de la majoria dels Països, que planteja la defensa del seus negocis com la defensa dels interessos nacionals" (122).

De manera que, cuando los hombres de la Lliga Regionalista, en 1906, participaban y animaban con fervor la plataforma nacionalista de "Solidaritat Catalana", estaban luchando contra el poder central por doble motivo, como catalanes y como burgueses: como catalanes, porque Cataluña era en verdad un pueblo sometido y desposeído de sus propias instituciones; como burgueses, porque quienes detentaban el poder del Es-

(122) A. CIRICI: La plàstica noucentista, a.c. p. 22.

tado eran representantes de las oligarquías terratenientes. Esto explica la fuerza -y también la debilidad- de su presión en favor de las reivindicaciones autonómicas. Primero era necesario conseguir el poder dentro del ámbito del Principado, para más tarde poder alcanzar también el control de la política del Estado, en una segunda fase de expansión imperialista (y no es gratuito el término, pues bien sabido es que la palabra "imperialismo" no es nada ajena a la terminología tanto de los políticos de la Lliga como de los teóricos del "Noucentisme").

A partir de "Solidaritat", la burguesía de la Lliga conquistó una pequeña parcela de poder, que en los años siguientes fue consolidando y ampliando hasta conseguir en 1914 la creación de la "Mancomunitat de Catalunya". En aquellos momentos la situación se presentaba clara: unas atribuciones autonómicas limitadas y una coyuntura económica favorable. Por tanto, el camino a seguir no podía ser otro que el de aprovechar tal coyuntura económica y política para comenzar a edificar la Cataluña que se necesitaba y que se deseaba.

No obstante, este gran objetivo de la reconstrucción de Cataluña tenía para la Lliga Regionalista unos rasgos característicos muy definidos. Se trataba de configurar Cataluña como un país con libertad empresarial, tecnificado, demócrata, trabajador, culto, cosmopolita, optimista, positivo y en orden. Es decir, un país a imagen y semejanza del grupo dominante. ¿Cómo conseguirlo? Los objetivos sectoriales también estaban claros: fortalecer el desarrollo industrial y económico en general; evitar el enfrentamiento de clases, haciendo que la clase obrera acepte su papel de "productora" dentro del orden establecido; finalmente, fortifica-

lecer el desarrollo cultural según las exigencias de un país moderno y según los modelos de la cultura burguesa.

Para este plan de desarrollo cultural no cabe duda que se hacía necesaria la colaboración de un grupo de intelectuales que le diera forma y lo llevara a efecto... y justo aquí aparece la figura de Xènius como cabeza de un grupo de jóvenes intelectuales y artistas con ganas de triunfar, de demostrar ante los viejos modernistas que ellos eran capaces de realizar el antiguo sueño de sacar la cultura de los cenáculos y hacerla alimento común para el pueblo. El "Noucentisme" nació como pacto, más o menos explícito, entre burguesía establecida y jóvenes intelectuales, un pacto según los clásicos cánones del "do ut des": los políticos burgueses ponían los medios para que los intelectuales pudieran abandonar su sempiterno rincón, mientras éstos se comprometían a dar soporte ideológico a los intereses de la burguesía dominante. Es el viejo pacto poder-saber, cuyo paradigma había formulado el Evangelio en forma de tentación demoníaca: "todo esto te daré si, postrado ante mí, me adoras". Es decir, el poder a cambio de la libertad. (Asunto, por otra parte, imposible, pues el saber sin libertad deja de ser tal, se seca en dogmas y muere).

Pero no nos pongamos trágicos; ni Prat de la Riba era el demonio, ni Xènius, Jesús, ni el pacto entre ambos fue una conspiración maquiavélica. Todo consistía simplemente en un proceso histórico bastante natural y, como tal, en gran medida inevitable y hasta conveniente en la línea del progreso social. Es más, los noucentistas vivían esta situación más como un matrimonio de conveniencia mutua que como una sumisión o servilismo, y así Eugeni d'Ors, siempre dispuesto a elevar la anécdota

ta a categoria, elaboró la siguiente teorización del caso: "Servir significa obra d'albir d'home, cosa voluntària, acceptada lliurement, cosa 'pacifista', 'federal'... Es pot servir el disegni d'un altre; es pot també servir el disegni propi. (...) Així s'ha pogut dir que el valor d'un home consistia en estar adherit a una funció i executar-la amb entusiasme. En l'obediència simple, aquests nobles elements voluntaris són absents" (123).

Sea cual fuere la valoración del hecho, el caso es que los noucentistas tenían como misión "normalizar", es decir, establecer normas (que eso significa el término). Y normalizar, en sí, no es malo ni negativo, aunque frecuentemente pueda resultar peligroso. Porque hay dos maneras de establecer normas: como servicio, esto es, atendiendo siempre al pueblo-señor a quien se sirve, o como dominio, atendiendo primordialmente al propio interés. Lo malo en esta ocasión es que el "Noucentisme" entendió su tarea como un modo de dominio, al estilo del despotismo ilustrado del Siglo de las Luces (Recuérdese aquí que Eugeni d'Ors, en expresión que rozaba lo pedante, hablaba de "heliomaquia" o lo que podríamos llamar "combate solar"). Según afirmaba Raimon Casellas en el prólogo al "Glosari 1906", "la lluita per la cultura és una lluita d'imposició", frase que comenta Jordi Castellanos diciendo: "Havia estat, en efecte, la voluntat intervencionista allò que havia unit polítics i intellectuals; una voluntat, però, que no es dirigia a comprendre la realitat, sinó a transformar-la, a dirigir-la" (124).

(123) Citado por Jordi CASTELLANOS en "Modernisme i Noucentisme". "L'Avenç", n.25, març 1980 (2ª època), p. 32.

(124) Jordi CASTELLANOS: El Noucentisme (1906-1925). "Història de Catalunya", v.VI, Edit. Salvat. Barcelona 1979, p. 216.

Si la actitud de dominio se ejerce abiertamente y a partir de análisis más o menos correctos de la realidad, todavía se puede entender o, por lo menos, permite la tranquilidad de saber dónde está el enemigo y que no oculta ninguna de sus cartas. Peor es cuando el dominio se hace con el propósito expreso de "enmascarar" la realidad e imponerle una pseudorealidad ideal. Atribuir esta actitud al "Noucentisme" parecería por nuestra parte un atrevimiento ofensivo, si no fuera porque el mismo Eugeni d'Ors lo confiesa con meridiana claridad. Tomando el argumento de una obra del inglés Max Beerbohm, "El hipócrita santificado", explica Xènius que un libertino, después de haber llevado por burla durante un cierto tiempo la máscara de hombre santo, cuando quiso quitársela, se encontró con que esta lo había transformado en un santo de verdad. La parábola tenía un sentido muy claro: sobre la Cataluña real pongamos la máscara de la Cataluña ideal, hagámosla actuar como si fuera esta Cataluña ideal y nos encontraremos al final con que se lo ha creído y así se ha transformado. Pero dejemos que sea el mismo Xènius quien comente el ejemplo: "Els sentiments generen els actes. Però els actes, a son torn, poden generar, per la repetició, sentiments. I com a la intel·ligència directriu li és més fàcil de produir l'exterioritat d'un acte que l'interioritat d'un sentiment, utilitzarà hàbilment una sèrie d'actes, encara que sigui buida, per adquirir un sentiment que més tard es traduirà en actes, i llavors els omplirà de substància" (125). ¿Cabe explicación más clara?

Toda ideología enmascaradora se suele ofrecer también ella

(125) Eugeni d'ORS: Obra catalana completa. I: Glosari, 1906-1910
Ed. Selecta. Barcelona 1950, p. 253. (El subrayado es mío).

enmascarada en forma de "mitología". El mito no se razona, sino que se impone de maneras más sutiles o más descaradas; no se explica, se siente como poderoso, se acepta o se rechaza. Desde luego, el mito nunca se somete al juicio del pueblo, pues el único intérprete autorizado del mito es el "iniciado" o selecto.

Los noucentistas elaboraron un mito central -o máscara- que procuraron difundir entre el pueblo, el mito de la "Cataluña griega" como manifestación de la "Cataluña ideal": si el clasicismo griego iluminó el mundo desde el extremo oriental del Mediterráneo en el siglo de Pericles, ahora, en el siglo de la industria, un nuevo clasicismo -léase "Noucentisme"- emergerá en las costas occidentales del mismo mar para ahuyentar con su luz las brumas mortíferas que pretenden imponer los nuevos bárbaros del norte -léase "modernistas"-.

Una vez creado, el mito ha de desarrollarse -en este caso el mito de una "nueva Grecia" resultaba fecundísimo a la hora del desarrollo- y, mediante "ritos" adecuados, hacerlo asequible al pueblo y hacer que el pueblo le ofrezca su fe y su correspondiente culto. En tal labor de desarrollo y difusión del mito resultaban imprescindibles los "símbolos", y precisamente el "Noucentisme" no anduvo escaso de ellos: El olivo, la vid, el pino, el laurel, el ciprés, la pita, la golondrina, las cestas y guirnaldas con flores y frutos, el velero sobre el mar azul... y, sobre todo, la mujer, la mujer "bien plantada", robusta y bella, firme y tierna.

Desde esta perspectiva, las repetidas -y reales- características estéticas del "Noucentisme" adquieren una segunda dimensión que

las vincula a su suelo sociohistórico. "Arbitrariedad" significa el dominio de la técnica sobre la materia, de lo racional sobre lo espontáneo, de lo artificial sobre lo natural, de la cultura sobre la naturaleza, de la idea sobre la realidad. "Clasicismo" es equivalente a control racional, a sumisión al proyecto previo, al canon, al "orden establecido". "Civilismo" quiere decir dominio de la ciudad sobre el campo, de la burguesía sobre el campesinado, de la industria sobre la agricultura. "Belleza" es sinónimo de paz idílica, es decir, de ausencia de conflictos, de olvido de la miseria y el dolor. Por lo mismo estarían proscritos teatro y novela, que no podían desprenderse de la carne dolorida de lo real, y adquiriría el reinado de las letras la poesía, entendida como la forma literaria más despreñada del mundo, como exquisito juego estético, como palabra transformada en vuelo libre del espíritu.

Considero, finalmente, que esta re-visión del arte y la literatura del "Noucentisme" de ninguna manera los devalúa en aquello que tienen precisamente de arte, es decir, de creatividad estética, sino que, por el contrario, los enriquece, al situarlos en la tierra viva de donde las obras humanas reciben su vida propia. Detrás de aquellas afirmaciones que hablan de independencia de las "esferas" -¡menuda palabra!- del arte o de la cultura se oculta casi siempre una falsedad y, lo que es peor, un engaño.

1. 4. LA VIDA CIUDADANA Y EL MUNDO DEL ESPECTACULO

1. 4. 1. DESARROLLO URBANISTICO Y VIDA CIUDADANA

Cuando al comienzo de este capítulo hablábamos de la situación demográfica y económica, resaltábamos especialmente dos fenómenos interrelacionados: el auge y diversificación del sector industrial y el correspondiente aumento de población en las ciudades. La ciudad de Barcelona experimentó en estos años un aumento de población de casi 200.000 habitantes, pasando su población total de poco más de medio millón a comienzos de siglo a tres cuartos de millón en 1923.

Tal desarrollo económico y demográfico desencadenó durante estos años una importante transformación de la configuración urbana. Barcelona se convirtió en una ciudad equiparable a cualquiera de las principales ciudades de Europa: en expansión constante, con grandes plazas y avenidas, surcada por jadeantes tranvías y presuntuosos automóviles, sembrada de amplios comercios, bares y centros de diversión, enriquecida con nuevas y lujosas construcciones.

Más allá de los importantes planes del "Ensanche" que Ildelfons Cerdà elaborara a mediados del siglo XIX, Barcelona necesitaba nuevos proyectos de renovación urbana -lo que se llamaría "Plan de Reforma Interior"- y de zonas de ampliación que la conectasen con las poblaciones próximas, anexionadas algunas de ellas al municipio barcelonés a fines del siglo pasado y principios de éste. Un primer Plan de Reforma Interior ya había sido elaborado por Angel J. Baixeras y aprobado en 1881, pero no se había puesto en marcha por falta del sistema de financiación

adecuado. La Exposición Universal de 1888 significó un nuevo paso en la modernización urbanística de la ciudad, llevado a cabo bajo el impulso del alcalde Francesc de P. Rius i Taulet y dirigido por importantes arquitectos, como Elies Rogent y Domènech i Montaner.

No obstante, para una planificación urbanística ambiciosa y efectiva debían coincidir tres factores esenciales: un proyecto ajustado a las exigencias reales de la ciudad actual y de su desarrollo, una voluntad política y unos medios de financiación suficientes. La conjunción de estos tres factores se iba a dar en la Barcelona de comienzos de siglo a raíz de la progresiva ascensión al poder de la Lliga Regionalista, partido que encarna los intereses de la alta burguesía industrial.

Al proyecto de renovación urbana o de reforma interior -que, como hemos dicho, ya venía del siglo anterior- se había de sumar el que resultase ganador del "Concurs internacional d'avantprojectes d'enllaç de la zona d'Eixampla de Barcelona i els pobles agregats, entre si i amb la resta del terme municipal de Sarrià i d'Horta", convocado por el Ayuntamiento barcelonés en 1903. En 1905 se adjudicó el primer premio del concurso al occitano León Jaussely, a quien se le encomendó la confección de un proyecto definitivo, que finalmente resultó aprobado en diciembre de 1907.

La voluntad política y, lo que es igualmente importante, la concepción teórica del modelo de ciudad, lo que podríamos llamar filosofía del plan, habían sido repetidas veces expuestas por Prat de la Riba en

las páginas de "La Veu de Catalunya" (126). Para el ideólogo de la Lliga, la ciudad de Barcelona era "el motor de toda la vida del país, la inmensa roda mestra de la nacionalitat", "centre de radiació de tots els grans corrents de la vida nacional, des de l'econòmic al polític, òrgan fonamental del poble, cor i cervell alhora de la raça", que "anirà creixent, creixent fins a canviar el centre de gravetat de la massa ibèrica". Toda esta concepción ideológica de Barcelona se podría resumir en las siguientes palabras del mismo Prat de la Riba: "aquesta Barcelona imperial, empori propulsor de la riquesa i de la cultura de Catalunya i de tots els pobles hispànics, bressol d'una futura Ibèria trionfal", o en aquella expresión tan sintetizadora de Puig i Cadafalch: Barcelona, "aquest París del Migdia".

Finalmente, a estos proyectos -tanto al técnico como al ideológico- les llegó su oportunidad para convertirse en hechos cuando se produjo el contrato de Tesorería del Ayuntamiento con el Banco Hispano Colonial, a finales de 1905. En la ejecución del plan de reforma urbana el Banco Hispano Colonial -que con la pérdida de las colonias de ultramar había aumentado su capital y, al mismo tiempo, había perdido su principal campo de acción- actuaría unido al Ayuntamiento como entidad bancaria y como contratista de obras. Así fue posible poner en marcha proyectos

(126) La concepción de Prat de la Riba sobre la ciudad de Barcelona, así como la relación capital-planificación en las reformas urbanísticas, está estudiada por Francesc ROCA en el artículo "París del Migdia" ("L'Avenç" n.9 -octubre de 1978-, pp.20-25). De aquí entresacamos las citas que siguen.

urbanísticos que hasta entonces habían permanecido estancados. (127).

El Plan de Reforma Interior contemplaba la apertura de tres grandes vías que surcaran la laberíntica ciudad vieja y facilitasen la comunicación con el puerto: dos de mar a montaña, a uno y otro lado de las Ramblas, y una transversal. La primera debía arrancar de Plaza de Antonio López y subir hasta la Plaza de Urquinaona (o, más exactamente, hasta la calle Bilbao, que hacía esquina con Fontanella y bajaba a unirse al comienzo de la calle Jonqueres); la segunda partiría del Paralelo, junto a las Atarazanas, para llegar hasta la Plaza de la Universidad; y la tercera cruzaría en sentido transversal toda la ciudad vieja desde la Ronda de San Pablo hasta el Salón de San Juan, pasando frente a la Catedral y cruzando las Ramblas por el mercado de San José. Sólo se llegó a construir la Vía A o Vía Layétana, cuyas obras fueron inauguradas por Alfonso XIII el 10 de marzo de 1908 y continuadas entre las críticas de bastantes barceloneses que veían caer bajo la piqueta antiguas calles y casas

(127) En otro orden de cosas también sería necesaria la intervención de todo un "holding" internacional -la fundación en Canadá de la "Barcelona Traction Light and Power Co.Ltd."- para acometer y llevar a cabo el plan de electrificación de la comarca barcelonesa, que Frank S. Pearson trazó el año 1911. Sobre este particular, véase el artículo citado de Francesc ROCA: "París del Migdia", p.23. Para la implantación y desarrollo de la energía eléctrica en la ciudad, puede consultarse el libro que HIDROELECTRICA DE CATALUNYA ha editado sobre la "Central Vilanova" (Barcelona, 1982).

notables (128)

Por aquellas fechas, como hoy, las Ramblas eran el eje, la columna vertebral de la vida ciudadana; abiertas día y noche a paseantes, carruajes, y primeros automóviles (imágenes ya idílicas para nosotros) y coronadas por la Plaza de Cataluña, que no adquiriría su fisonomía actual hasta más tarde, en vísperas de la Exposición de 1929. (129) Al extremo suroeste de la ciudad, la otra gran plaza, la Plaza de España, inaugurada en 1908 y urbanizada definitivamente en 1929, puerta de Montjuï y límite de la zona de recreo, con su flamante Plaza de Toros y Velódromo de las Arenas. La plaza de España se une al extremo inferior de las Ramblas, en las Atarazanas, por medio de una amplia vía, El Paralelo, sede de la vida frívola y de la bohemia barcelonesa de principios de siglo. Se puede trazar sobre el plano un triángulo cuyos lados serían la Gran Vía, el Paralelo y la actual Vía Layetana, y cuyos vértices coincidirían

(128) El trazado de estas vías en proyecto está marcado en el plano adjunto a la Guía de Barcelona de 1911, publicada por la Sociedad de Atracción de Forasteros. Para más datos sobre las vicisitudes del proyecto y parcial ejecución de la Reforma Interior, así como de la destrucción que conllevaba, ver los artículos de Joan Bassegoda i Nonell y de Enric Francés en "La Vanguardia", año 1981 (Fascículos semanales "Cien años de la vida del mundo", n.19).

(129) La evolución urbanística de la Plaza de Cataluña durante el primer tercio de siglo está resumida en un artículo de Alberto DURAN, publicado en el suplemento semanal de "La Vanguardia" que acabamos de citar en la nota anterior.

con la Plaza de España, Plaza Urquinaona y el Puerto, y dentro de este triángulo se desarrollaba gran parte de la vida pública barcelonesa en las primeras décadas del siglo: además de las sedes de los organismos oficiales, aquí estaban concentrados los teatros, los cines, los salones de baile y café-concert, los hoteles y restaurantes, y los comercios importantes, como los Almacenes "El Siglo", destacados en todas las guías como el orgullo del comercio barcelonés. (130)

Fuera del núcleo urbano, la ciudad crecía continuamente durante este primer cuarto de siglo: hacia la montaña, con barrios residenciales para la burguesía, y hacia uno y otro lado de la plana costera, con nuevos barrios e instalaciones industriales. Este nuevo "ensanche" de la ciudad contaba con un consecuente plan de enlaces que significaban una mejora de la red viaria (grandes avenidas y cinturones de ronda), el desarrollo de las líneas de transportes urbanos y el establecimiento de zonas verdes y de esparcimiento.

Y a propósito del esparcimiento, Xavier Fàbregas explica cómo la población obrera descubría lugares de expansión popular y cómo, poco después, eran colonizados por advenidizos de las clases más altas, de modo que había que abandonarlos y salir en busca de nuevas zonas (131).

(130) Para estos datos resultan muy interesantes las dos extraordinarias guías de Barcelona editadas en 1909: una, perteneciente a las "Guides ABC" ("Encyclopedie artistique. Guide de Barcelone", 467 pag.); la otra, de Carlos OSSORIO Y GALLARDO ("Douze jours a Barcelone "Guide eillustrée"", 400 pag. más apéndices)

(131) X. FABREGAS: La xerinoia a la Barcelona d'entre segles. "L'Aveng" n.9 (octubre, 1978), pp. 42-48.

Mediante este curioso proceso de transmigración popular se irían descubriendo y conquistando sucesivamente espacios abiertos que serían fundamentales en la historia de la expansión ciudadana: El Parque de la Ciudadela, el Paseo de Gracia, Montjuïc, el Paralelo, el Turó Park, y, finalmente, el Tibidabo, Vallvidrera y Les Planes.

De la crónica tan apretada como sabrosa que Rafael Tasis hace de esta época tomamos el siguiente párrafo: "Però ara el carril de Sarrià i els funiculars, sobretot el de Vallvidrera, faciliten les anades a la serra de Collcerola, i les fonts que hi ha escampades acullen, en grans rengleres de fogons, les costellades i els arrossos de les colles que puguen de matí, carregats els homes de mainada i les dones de cistells, a escampar-se per sota els pins. Una atracció singular s'afegeix a les que té la muntanya: aquell petit tren subterrani, comparable segons alguns al Metropolità de París, que duu de les proximitats del Peu del Funicular de Vallvidrera a molt a la vora del Pantà la Font dels Pins, a l'altre vessant de la muntanya. Se'n diu el "Mina-Grott", i els seus vagons lleugers, com de juguina, s'enfonsen en una forarada paorosa que travessa les entranyes de la terra" (132).

A comienzos de siglo, los tranvías eran el medio de transporte urbano más popular. Electrificados a partir de 1899, cubrían una extensa red de treinta y cinco líneas, al precio módico de diez o quince céntimos, en 1909. Los tranvías azules y el Ferrocarril de Sarrià enlazan con los dos funiculares que llevaban respectivamente al Tibidabo y a Vall-

(132) Rafael TISIS: Barcelona. Imatges i història d'una ciutat. Barcelona, 1961. (p.445)

vidrera. También se podía recurrir al coche de caballos, que ofrecía el recorrido medio normal a una peseta, y por estos años se empezaba a poder disponer de automóviles de alquiler con parada fija y, en algunos casos, hasta con taxímetro. Por fin, bastante más tarde llegó el Metro: se inauguraron las obras en Plaza de España el año 1922, en 1925 se abrió la línea de Lesseps a Liceo y en 1926 se inauguró el primer tramo del metro transversal entre Plaza Cataluña y la Bordeta y la segunda línea entre Lesseps y Jaime I.

Siendo imposible detenerme aquí más en trazar el cuadro variadísimo de la vida barcelonesa en estos primeros veinte años de siglo, me permito incluir la siguiente cronología, que recoge algunos de los acontecimientos que más afectaron al discurrir ciudadano, rico y efervescente, de esta época. No se incluyen acontecimientos de carácter político y cultural que ya han sido comentados anteriormente.

1895

- Construcción del Teatro Circo Español, primer edificio estable dedicado al teatro en el paralelo.
- (Mayo) Se presenta en Barcelona el "Kinetoscopio" de Edison.

1896

- (Mayo) Presentación del "Animatógrafo" de William Paul.
- (7 Junio) Explosión de una bomba al paso de la procesión del Corpus de Santa María del Mar por la calle de Cambios Nuevos. 12 muertos y numerosos heridos. Se sigue el tristemente famoso proceso de Montjuïc.
- (Diciembre) Los Lumière hacen la primera proyección con su "Cinematógrafo" en los bajos del estudio que el fotógrafo "Napoleón tenía en la Rambla de Santa Mónica.

1898

- Pérdida definitiva de las colonias de ultramar Cuba, Filipinas y Puerto Rico.
- Los Onofri alcanzan grandes éxitos en el Teatro Circo Español con su teatro de pantomima.

1899

- Nace como diario "La Veu de Catalunya", órgano de prensa de la Lliga Regionalista.
- Se inicia la electrificación de los tranvías.
- (29 Noviembre) El suizo Hans Gamper funda el "Foot-Ball Club de Barcelona".

1900

- Primeras leyes laborales de España, bajo el gobierno de Silvela-Dato (leyes de accidentes y de limitación del trabajo de la mujer.)
- Se funda el diario republicano "El liberal".

1901

- Muere Pi i Margall.
- Ferrer i Guardia funda la Escuela Moderna.

1902

- Mueren el Doctor Robert y Mossèn Jacinto Verdaguer.
- (Febrero) Huelga general.
- (17 Mayo) Comienza el reinado de Alfonso XIII.
- (23 Septiembre) Inauguración de el "Diorama" animado de Salvador Alarma.
- Se inaugura El Trianón, sala de café-concert.

1903

- "I Congrés Universitari Català". Se crean los "Estudis Universitaris Catalans".
- Se funda el diario "El poble català", órgano del catalanismo republicano.
- El inglés Smither introduce el deporte del tenis con la creación del Turó Club.
- Los Onofri construyen su propio teatro, inaugurado en mayo, el Teatro Onofri o Condal.

1904

- (Abril) Visita del Rey Alfonso XIII a Barcelona.
- (7 Abril) El Rey inaugura el observatorio Fabra.
- (11 Abril) Inauguración de la "Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis".
- (12 Abril) Atentado de Joaquím M. Artal contra Maura.
- (9 Junio) Se inaugura la Prisión Modelo.
- (17 Noviembre) Bomba en Plaza S. Jaime. 20 heridos.

1905

- Nace el diario "El Progreso", republicano radical.
- (23 Abril) Colocación de la primera piedra del Palau de la Música Catalana, nuevo local social del Orfeó Català.
- (25 Noviembre) Oficiales del ejército asaltan las redacciones del "Cu-cut" y de "La Veu de Catalunya".
- (5 Diciembre) Explosión de una bomba en la Rambla de las Flores. Mueren dos floristas.

1906

- "I Congrés Internacional de la Llengua Catalana".
- (Octubre) Se inaugura el Hospital Clínico.
- (Noviembre) Inauguración del funicular de Sarrià a Vallvidriera.
- (Diciembre) Inauguración de la sala "Poliorama", en la que se representaron "dioramas animados".

1907

- (Enero) Continúan los atentados terroristas. Bomba en la

- Rambla de los Estudios con heridos graves. Proceso contra Joan Rull, confidente de la policía.
- (24 Abril) Prat de la Riba nombrado Presidente de la Diputación de Barcelona.
 - Creación del "Institut d'Estudis Catalans".
 - Creación de la Junta de Museos.
 - Institución de la Guardia Urbana.
 - (21 Mayo) Incendio del Teatro Circo Español.
 - (10 Noviembre) Se funda el Club Natación Barcelona.
 - (12 Diciembre) El Ayuntamiento aprueba el Plan de Urbanización de Barcelona elaborado por León Jaussely.

1908

- (15 Febrero) Inauguración del Palau de la Música Catalana.
- (10 Marzo) Breve visita de Alfonso XIII a Barcelona en la que inaugura las obras de la Gran Vía A (Via Layetana) y la Escuela Industrial, situada en la antigua fábrica Batlló.
- (6 Octubre) Se inaugura la Plaza de España, aunque no tenía todavía la configuración actual.
- Continúan los atentados terroristas.

1909

- (23 Mayo) Homenaje popular al dramaturgo Angel Guimerá.
- (26-31 Julio) La Semana Trágica. 113 muertos, 341 heridos, 1700 detenidos, 5 condenas a muerte.
- (13 Octubre) Fusilamiento de Ferrer i Guardia.

1910

- Primeros automóviles de alquiler.
- (11 Febrero) El piloto francés Mamet realiza las primeras pruebas de aviación en España en el hipódromo de Can Tunis.
- (13 Noviembre) Inauguración del monumento al Doctor Robert.

1911

- (19 Febrero) Gibert vuela en monoplano desde el Hipódromo hasta el Tibidabo.
- Reorganización del "Institut d'Estudis Catalans", que es ampliado con las dos nuevas secciones de Filología y Ciencias.
- Raquel Meller inicia su carrera artística en el Paralelo.
- Se celebra la Primera Vuelta Ciclista a Cataluña.
- (8-10 Septiembre) Congreso de constitución de la CNT.
- En otoño se fundan las dos compañías eléctricas más importantes: "La Canadiense" ("Barcelona Traction Light and Power") y "Energía Eléctrica de Catalunya".
- Mueren el poeta J. Maragall y el pintor I. Nonell.

1912

- Concluida la construcción del Hospital de San Pablo.
- Se inicia el movimiento escultista en Cataluña.
- En el Talía aparece un nuevo género teatral: el guiñol.

1913

- Adopción oficial y publicación por el IEC de las "Normes ortogràfiques" de Pompeu Fabra.

1914

- (6 Abril) Constitución de la "Mancomunitat de Catalunya" y elección de Prat de la Riba como su primer Presidente.
- Inauguración de la Biblioteca de Cataluña (antes Biblioteca del "Institut d'Estudis Catalans")
- (Mayo) Colocación de la primera piedra del monumento a Jacinto Verdaguer en el cruce de Diagonal - Paseo S.Juan.
- (Octubre-diciembre) Fuerte epidemia de tifus, debida a la contaminación de algunas fuentes de Montcada.

1915

- (14 Julio) Inaugurada la Bolsa oficial de Barcelona.
- Inauguración del "Museu d'Arts Antiques i Modernes" en el antiguo Arsenal del Parque de la Ciudadela.

1917

- (23 Junio) Presentación en la ciudad de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev.
- El "jazz" invade el paralelo.
- (1 Agosto) Muere Prat de la Riba. Le sucede como Presidente de la Mancomunitat Josep Puig i Cadafalch.
- (13-18 Agosto) Huelga General revolucionaria.

1918

- "II Congrés Universitari Català"
- Grave epidemia de gripe que ocasionó más de diez mil defunciones en los últimos meses del año.

1919

- (Febrero-marzo) Huelga de la Canadiense.
- Se inicia la más fuerte oleada de atentados terroristas, que culminará en los dos años siguientes.
- La patronal decide el "lock-out" general a finales del año.

1920

- Aumenta muchísimo el número de atentados y se recrudecen los conflictos laborales.
- Alfonso XIII visita Barcelona y coloca la primera piedra de la Quinta de Salud "La Alianza".
- El Barcelona C.F., campeón de España.
- Primera Feria de Muestras en el Palacio de Bellas Artes y el Salón de San Juan.
- (Diciembre) Suspensión de pagos del Banco de Barcelona.

1921

- Se inaugura la Plaza de Toros Monumental.
- Primer concierto de la Orquesta Sinfónica de Pau Casals.
- Inauguración de la "Escola del Mar".

1922

- (Junio) Visita de Alfonso XIII a la ciudad.
- Se inauguran las obras del Metro en la Plaza de España.
- Inauguración del Grupo Escolar Baixeras en Via Layetana.

1923

- (10 Marzo) Asesinato del líder sindical Salvador Seguí.
- Inauguración de las nuevas escuelas del Parque del Guinardó y ampliación de la "Escola del Bosc".
- (13 Septiembre) Golpe de Estado de Primo de Rivera.

1. 4. 2. EL MUNDO DEL ESPECTACULO

Aun prescindiendo de otras formas de diversión y esparcimiento (como excursionismo, deportes, paseos públicos, cafés, bares, bailes, fiestas populares, etc.) y limitándonos sólo al mundo del espectáculo, nos topamos con graves dificultades a la hora de trazar un resumen válido, que nos permita formar una imagen coherente y sustancialmente completa de este complejo mundo. Y es que el mundo del espectáculo es variadísimo y existen diferencias muy importantes entre sus diversas manifestaciones; piénsese en la distancia que va de la ópera al guiñol, del concierto de cámara al music-hall, del "Teatre Íntim" a las primitivas filmaciones cinematográficas o a los más singulares números de circo. Pero, aparte de la complejidad propia del mundo del espectáculo, se añade para nosotros una dificultad especial, y es ésta la poca atención que historiadores y estudiosos han dedicado a estos temas, especialmente a aquellas manifestaciones que tradicionalmente, y según los cánones de la cultura burguesa, han caído fuera del ámbito de la música o el teatro "cultos". Sobre espectáculos tan importantes y populares como el café-concert, la pantomima, el circo o las variedades sólo nos quedan testimonios muy fragmentarios y dispersos en algunas revistas de la época, libros de memorias, referencias perdidas en otros libros eruditos y artículos o monografías de los escasos historiadores y periodistas actuales que se han preocupado por estas cuestiones; la mayor parte del material -como ha sucedido con el cine primitivo- ha sido ya víctima de operaciones de limpieza casera o acaso duerme un sueño empolvado en carcomidos baúles de aquellas casas, pocas ya, que aún tienen desván. Resultaría, por tanto, ta

rea fuera de mis posibilidades actuales y fuera del propósito de estas páginas pretender un cuadro que, aunque resumido, pudiera resultarnos satisfactorio. Valgan en este caso unas pinceladas sueltas, unos apuntes deshilvanados, que sólo intentan evocar estampas borrosas y vagamente sugerentes.

Antes de escribir sobre diversiones o espectáculos relacionados con el ocio o tiempo libre y con lo que podríamos llamar "dinero libre", quisiera plantear aquí un asunto previo, que se ha de considerar de primera importancia para entender los diferentes espectáculos y su correspondiente público: la cuestión económica. Es sabido que a nivel de la economía general del país la Primera Guerra Mundial supuso una excelente coyuntura; pero conviene insistir en que lo que fue beneficio contante y sonante para la clase empresarial no lo fue de igual manera para la clase trabajadora, la cual, aunque se vio beneficiada por unos años de pleno empleo, no vio aumentar sus ingresos en la medida en que aumentaban los precios, encontrándose al final con que el nivel adquisitivo de sus salarios no sólo no había crecido, sino que había disminuído. Sólo unos datos elementales que nos sirvan para hacernos cargo de la situación: Según el Instituto de Reformas Sociales, el índice general de precios al por menor en Barcelona subió de 100 en 1914 a 191 en 1920, dándose así el caso de que, como dice Vicens Vives, mientras la peseta perdía la mitad de su valor adquisitivo, los salarios sólo aumentaban en el mismo período de un 20 a un 40 %. De manera más directa: según el Instituto de Estadística y Política Social del Ayuntamiento de Barcelona, el presupuesto de gastos de una familia obrera compuesta por el matrimonio y dos hijos serían de unas 5,75 pesetas al día en 1914 y de 9,50 pesetas diarias en 1919, siendo

el sueldo medio de un obrero para los mismos años de 3 a 4 pesetas y de 5 a 7 pesetas diarias respectivamente (133). Sin necesidad de comentarios, pues los datos son de sobra elocuentes, júzguese qué dinero y qué tiempo libre quedaba a una familia obrera de entonces para poder gastarlo en determinados espectáculos. Conviene tener en cuenta estos datos para no caer en falsas representaciones sobre el carácter del público que podía asistir con cierta asiduidad a locales y representaciones de las que a continuación vamos a hablar.

Una primera aproximación al mundo del espectáculo podría consistir en un vuelo rápido sobre la ciudad, marcando en un plano lo que podríamos llamar "topología del ocio" o, más concretamente, del espectáculo. Hagámoslo. Como el período en que nos limitamos comprende los veinte primeros años del siglo, vamos a tomar cuatro años de referencia que nos den una idea de la evolución en el tiempo: los años 1909 y 1916 son significativos dentro de nuestra época (el primero corresponde al despegue de la industria cinematográfica barcelonesa y el segundo a su momento de mayor auge), y los años 1888 y 1929 corresponden a la celebración de las dos magnas Exposiciones Universales, que flanquean los límites más amplios que hemos utilizado hasta aquí para contextualizar.

A continuación presento unos cuadros que resumen la geografía del espectáculo sobre el plano de Barcelona, dividiéndolo en sectores y situando en ellos las salas de teatro, de cine o de ambos usos (tea-

(133) Véase Albert BALCELLS: El sindicalismo en Barcelona (1916-1923). Ed. Nova Terra. Barcelona 1968 (2ª edic.), pp. 11-15.

tro-cine) que había en los cuatro años que tomamos como referencia.
(134).

(134) Los datos sobre nombres de las salas y localización de las mismas están tomados de las siguientes guías de Barcelona: "Nuevo plano y guía de Barcelona" (Librería de Viuda e Hijos de Esteban Pujal, s/f. -1888 ?-), "Douze jours á Barcelone" (escrita por S. OSSORIO Y GALLARDO. La Nectipia. Barcelona s/f. -1909 ?-), "Encyclopedie Artistique. Guide de Barcelone" (Imprimerie Moderne de Guinart et Pujolar, 1909), y "Guías P.I.C.S.: Barcelona" (Librería Catalònia, Barcelona, s/f. -1929 ?-). No obstante, como la información sobre cinematógrafos o no se da o se da sólo de modo incompleto en estas guías -por lo visto, no eran espectáculos recomendables para forasteros-, está la información completada con el excelente "Anuario Cinematográfico de España. 1916", (publicado por la revista "El Mundo Cinematográfico" y escrito por su director, D. José Guardiola) y con revistas y diarios de la época.

	1888	1909	1916	1929
<p>ZONA A: PZA. CATALUÑA (Entre Pza de Cataluña y C. de Las Cortes Ca- talanas).</p>	<ul style="list-style-type: none"> - T. CIRCO ECUESTRE (Pza. de Cataluña) - T. ELDORADO (Pza. de Cataluña) - T. TIVOLI (Paseo de Gracia) - T. NOVEDADES (P. de Gracia/Caspe) - T. ESPAÑOL (Paseo de Gracia) - T. JOVELLANOS (C. Jovellanos) 	<ul style="list-style-type: none"> - T/C. ELDORADO - T. KURSAAL (en cons- trucción sobre el anti- guo T. Tivoli). - T/C. NOVEDADES - C. SALON DORÉ (Rbla. Cataluña, 4) 	<ul style="list-style-type: none"> - T/C. ELDORADO - C.SALON CATALUÑA. - T/C. TIVOLI (C. Caspe, 4) - T/C. NOVEDADES - C. SALON DORÉ 	<ul style="list-style-type: none"> - C. CATALUÑA - T/C. TIVOLI - T/C. NOVEDADES - T. BARCELONA (Rbla. Cataluña 2-4) - C. PARIS (Portal del Angel) - C. PATHÉ PALACE (Pza. Jonqueres).

ZONA B: RAMBLAS	1888	1909	1916	1929
RBLA. SANTA MONICA	- T. PRINCIPAL (Pza. del Teatro)	- T/C. PRINCIPAL	- T/C. PRINCIPAL	- C.PRINCIPAL PALACE
	- T. CIRCO (C. Montserrat)	- T/C.CIRCO BARCELO- NES	- T/C.CIRCO BARCELO- NES	- T/C.CIRCO BARCELO- NES
RBLA. DE CAPUCHI- NOS.	- T. LICEO (Ramblas/S. Pablo)	- T.LICEO	- T. LICEO	- T. LICEO
	- EDEN THEATRE (CAFE CONCERT) (c.Conce de Asalto).	- EDEN CONCERT	- EDEN CONCERT	- EDEN CONCERT
RBLA. DE SAN JOSE O DE LAS FLORES.	- T. ROMEA (c. Hospital)	- T. ROMEA	- T/C. ROMEA	- T. ROMEA
		- C. BELIOGRAPH	- C. PRINCIPE ALONSO (antes BELIOGRAPH) (Rbla.Centro, 34)	- C. SALA AMPURDA- NESA (c. Del Pino).
RBLA. DE LOS ESTU- DIOS		- C. SALA MERCE (Rbla. Estudios, 4)	- C. SALA MERCE	
		- C. POLIORAMA (Rbla. Estudios, 9)	- C. POLIORAMA	
RBLA. CANALETAS		- C. DIORAMA (Pza. Buensuceso).	- C. DIORAMA	- C. CAPITOL - C. DIORAMA

	1888	1909	1916	1929
<p>ZONA C: P A R A L E L O</p>	<ul style="list-style-type: none"> - T. APOLO (Marqués del Duero,57) - T. ESPAÑOL (Marqués del Duero,60) - T. NUEVO (Marqués del Duero,63) - T/C. SORIANO (Marqués del Duero,67) - T/C. COMICO (Marqués del Duero,87) - T/C. CONDAL (Marqués del Duero,91) - C. MARAVILLA (Marqués del Duero,108) - C. PALACIO DE LAS ARENAS (pza.España) 	<ul style="list-style-type: none"> - T/C. APOLO - T/C. ESPAÑOL - T/C. NUEVO - T/C. SORIANO - T/C. COMICO - T/C. CONDAL - C. MARAVILLA - C. ESPAÑA - T/C. LIRICO (Marqués Duero, 100) - T/C. ARNAU (Marqués Duero, 58) - C. DIANA (c. San Pablo) - MOULIN ROUGE (MUSIC-HALL) (Vilà-Vilà, 93) 	<ul style="list-style-type: none"> - T. APOLO - T. ESPAÑOL - T. NUEVO - T. VICTORIA (Marqués del Duero,67) - T. COMICO - T. CONDAL - T. TALIA (Marqués Duero, 100) - MOULIN ROUGE - C. AMERICA (Marqués Duero, 121) - T. OLIMPIA(R.S. Pablo) - SEVILLA CONCERT - ROYAL CONCERT - FOLIES BERGÈRE - C.C. POMPEYA (Conde de Asalto) 	

	1888	1909	1916	192
<p>D ZONA CENTRAL DEL ENSANCHE</p>	<ul style="list-style-type: none"> - T. LIRICO O SALA BEETHOVEN (Mallorca/P.de Gracia) - T. CALVO-VICO (c.Cortes/Lauria) 	<ul style="list-style-type: none"> - T. GRAN VIA (antes CALCO-VICO). - C. SALA BARMES (C.Cortes/Balmes) - C. PALACIO DE LA ILUSION (C. Cortes, 599) - C. METROPOLITÁN CINEMAWAY (C. Cortes, 605) - C. BOHEMIA (C. Floridablan, 133) - T/C. SALA IMPERIO (Diputación, 239) - C. GRAYWINKEL (Diputación, 238) - C. LETAMENDI (Pza. Letamendi) - C. CLAVÉ (Rbla. Cataluña, 55) - C. BELIOGRAPH (Paseo de Gracia) - SALON CUPIDO (Enrique Granados) 	<ul style="list-style-type: none"> - C. SALA BARMES - C. PALACIO DE LA ILUSION - C. IDEAL O PALACE CINE (c. Cortes, 607) - C. BOLONJA (c. Cortes, 543) - T/C. SALA IMPERIO - C. ROYAL (Aribau,6) - C. SALON EXCELSIOR (C. Cortes, 544) - KURSAAL CINEMA (Rbla Cataluña, 55) - C. IRIS PARK (c. Valencia, 179) 	<ul style="list-style-type: none"> - C. COLISEUM (C. Cortes, 599) - C. FEMINA (Paseo de Gracia) - PATHÉ CINEMA (Rbla Cataluña, 37) - KURSAAL CINEMA - T. ESCUELA (Consejo de Ciento,264) - C. IRIS PARK

	1888	1909	1916	1929
<p>D ZONA CENTRAL DEL ENSANCHE</p>			<ul style="list-style-type: none"> - C. GLORIA (Consejo de Ciento, 366) - C. FREGOLI (Consejo de Ciento, 406) - C. BAILEN (C. Bailen, 205) - C. IMPERIAL (Córcega, 363) 	<ul style="list-style-type: none"> - C. RIALTO (Rosellón, 255) - C. MIRIA (Provenza, 260) - T. PARTHENON (Balme, 187)

	1888	1909	1916	1929
<p>E</p> <p>LOCALES DISPERSOS</p> <p>(No se incluyen los de Horta, S. Andrés, S. Martín, Pueblo Nuevo y Sarría)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - T. OLIMPO (Mercaders, 38) 	<ul style="list-style-type: none"> - PALAU DE LA MUSICA CATALANA (Alta de San Pedro) - C. CERVANTES (c.Baja de S.Pedro,82) - T/C. TRIUNFO (C. Rech Condal) - T. MODERNO (Travesera de Gracia, 8) - T. DEL BOSQUE (Rbla.del Prat.Gracia) - C. MUNDIAL (Salmerón,37) - C. SALA TRILLA (Salmerón, 175) - C. LESSEPS (Pza. Lesseps) - C. GAYARRE (Sants, 21) - C. POPULAR (Cera, 51) 	<ul style="list-style-type: none"> - PALAU DE LA MUSICA - T/C. TRIUNFO - T. GOYA (Joaquín Costa, 58) - T. DEL BOSQUE - C. MUNDIAL - C. SALA TRILLA - C. MONTES (Verdi, 30) - C. ROVIRA (Pza. Rovira) - T/C LICEO DE SANTS (Ctera de Sants, 96) - C.SALA COLON (C. Vallespir) - C. MARINA - C. NACIONAL - C. MARITIMO (Barceloneta) - T/C. WALKIRIA (Rda.S. Antonio, 28) 	<ul style="list-style-type: none"> - PALAU DE LA MUSICA - C. PRINCESA (Via Layetana) - T/C. TRIUNFO - T. GOYA - T. DEL BOSQUE - T. ESTUDIO CIRERA (C. Salmerón) - COLISEO POMPEYA (Travessera de Gracia)

De los cuadros anteriores se pueden deducir las siguientes conclusiones sobre la localización de los espectáculos en Barcelona durante las tres primeras décadas del siglo:

-a) Hasta la Primera Guerra Mundial los espectáculos barceloneses estaban concentrados en dos grandes vías: las Ramblas (coronadas por la Plaza de Cataluña) y el Paralelo. Estas dos vías constituyen los lados de un ángulo, cuyo vértice está situado en el Puerto, junto a A-tarazanas.

-b) El eje donde están situados los locales más antiguos -y que, en gran parte, pervivieron durante esta época- es el de las Ramblas, desde la Puerta de la Paz hasta la Plaza de Cataluña.

-c) Los espectáculos del Paralelo comenzaron con el siglo y adquirieron su mayor esplendor con la segunda y tercera década.

-d) De manera general, se puede decir que en Ramblas - Pza. Cataluña predominaba el teatro propiamente dicho, mientras que en la zona del Paralelo se concentraban las variedades y el music-hall.

-e) Curiosamente, el espectáculo no arraigó en la parte más antigua de la ciudad (a la derecha de las Ramblas), donde, sin embargo, abundan los monumentos artísticos y los centros oficiales de la Administración. La primera expansión de la zona del espectáculo fue, por tanto, hacia la izquierda de las Ramblas, esto es, a la zona obrera del Arrabal.

-f) La expansión de los espectáculos hacia el Ensanche y la dispersión por otras zonas de la ciudad corresponde a unos años, los de la Guerra Europea, en que se produjeron dos fenómenos interrelacionados: el crecimiento económico coyuntural y el auge de la cinematografía catalana.

-g) El cine ganó rápidamente terreno en la década de 1910 a 1920, diseminándose por todas partes nuevas salas de proyección e incluso convirtiéndose en locales de cine los que hasta entonces habían sido de teatro. De modo que en el Album-Guía de Barcelona, editado por la casa de América en 1913, se llega a decir: "Merecen párrafo aparte los cinematógrafos. Los hay en Barcelona a centenares, y algunos de ellos tienen la importancia de verdaderos teatros por su suntuosidad y grandes proporciones. En ellos por la exigua cantidad de veinticinco o cincuenta céntimos se exhiben cinco o seis películas y cuatro o cinco números de atracciones, alguna de ellas de notable éxito. La abundancia y baratura con que se presenta este espectáculo explica el poco favor que de algún tiempo a esta parte se dispensa al teatro, del cual el cine es un rival formidable". (135)

En el mundo del espectáculo, donde las obras no tienen como destinatario el individuo aislado sino el público o espectador colectivo, se hace particularmente visible el ámbito social al que se dirige cada uno de los géneros. Es evidente que no se pueden hacer divisiones minu-

(135) Album-Guía de Barcelona, 1913. Editado bajo la protección de la Casa de América. Imprenta de la Librería Religiosa. Barcelona. (p. 84).

ciosas basándose sólo en la relación obra-público (pues ni los géneros en el espectáculo son químicamente puros ni los espectadores constituyen bloques uniformes y aislados entre sí), pero creo que sí se pueden establecer dos grandes apartados: hay espectáculos casi exclusivos de las clases medias y altas, y otros espectáculos que son de raíz y caracteres populares (aunque visitados también por espectadores de otras clases más elevadas). A los primeros corresponde en gran parte lo que se ha etiquetado como "teatro" y a los segundos lo que se ha venido encerrando bajo el epígrafe de "espectáculo ligero" o "variedades". Para entendernos: al primer tipo de espectáculos se suele asistir de etiqueta y en riguroso silencio, mientras que al espectáculo ligero se puede ir en mangas de camisa y se le permiten al público determinados desahogos así como manifestaciones de aprobación o de rechazo.

Limitándonos al ámbito de la ciudad y a lo que se representaba en las salas comerciales consagradas como teatros, sin ánimos de hacer una gradación estricta, podríamos decir que al espectáculo "de etiqueta" pertenecen la ópera, el teatro dramático en sus variadas ramas, el melodrama y hasta la zarzuela y la comedia de costumbres; en el espectáculo "ligero", por otra parte, se pueden incluir muchas "variedades" (que así justamente se llaman en consonancia con su carácter "ligero" -o, diríase hoy "movido"-), como el género chico o zarzuela en un acto, el sainete, la revista, el music-Hall, el café-concert o café cantante, el mimo, el guiñol, el circo e innumerables atracciones (136).

(136) Quede claro que no pretendo una clasificación exhaustiva y, sobre todo, que sólo me limito a las salas comerciales de la ciudad. Si hubiera que incluir los espectáculos que se reprog

En este intento de aproximación a nuestro centro de estudio (el cine; no se crea que lo hemos olvidado) no tenemos más remedio que echar una ojeada muy rápida a esta amplia escala de espectáculos en la Barcelona de las primeras décadas de siglo.

La magna representación del teatro lírico, la ópera, al mismo tiempo que perdía adeptos entre las clases populares, alcanzaba un importante período de auge entre la burguesía y la intelectualidad de la Restauración. Dos de los teatros más antiguos de la ciudad, el Gran Teatro del Liceo y el Teatro Principal, eran la sede habitual de las representaciones operísticas, dándose éstas también, aunque con menor frecuencia, en los teatros Novedades, Tívoli y Lírico.

El auge de la ópera en la Barcelona de cambio de siglo está relacionado directamente con la importancia creciente del wagnerianismo en la misma época. Tal fue esta importancia que el wagnerianismo musical llegó a convertirse en marchamo de catalanismo y de modernismo progresista.

La obra de Wagner llegó a Cataluña con cierto retraso. Precisamente había sido J. Anselmo Clavé, en 1862, quien por primera vez incluyó en el programa de sus conciertos corales un fragmento del "Tannhäuser". Pero ello sólo había sido un hecho aislado y sin especial intencionalidad. Los verdaderos iniciadores de la corriente wagneriana en

sentaban en las plazas públicas, salones parroquiales, locales de asociaciones obreras, etc., ni la división resultaría tan simple ni los públicos tan homogéneos.

Cataluña fueron el Dr. Letamendi y su discípulo Joaquim Marsillach, quien, después de haber asistido al estreno de la Tetralogía en el teatro de Bayreuth en 1876, publicó aquí la obra "Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico" (1878), a la que siguió una polémica frente a los defensores de la ópera italiana. Poco a poco se iría dando a conocer a partir de entonces en Barcelona toda la producción operística de Wagner: "Lohengrin" (1882), "El buque fantasma" (1885), "Tannhäuser" (1887), "La Walkiria" (1899), "Tristán e Isolda" y "Sigfrido" (1900), "El crepúsculo de los dioses" (1901), "Los maestros cantores" (1905), La tetralogía "El anillo de los Nibelungos" (1910-1911), y "Parsifal" (la noche de fin de año de 1913).

Uno de los pilares más sólidos del wagnerianismo fue "L'Associació Wagneriana", fundada en Barcelona en 1901 y presidida por el musicólogo y apóstol de Wagner, Joaquim Pena. Figuraron entre sus primeros miembros Rafael Moragas, Jeroni Zanné, Cebrià i Manel de Montoliu, Francesc Alió, Josep M. Roviralta, Adrià Gual, Joan Maragall, Salvador Vilaregut, etc. La actividad de esta asociación se desarrollaba en dos campos: por una parte, la promoción de conferencias y conciertos en que se programara la música de Wagner; por otra parte, la publicación de partituras y traducción de los libretos de sus óperas (Llevaron a cabo tales traducciones J. Pena, A. Ribera, J. Zanné, X. Viura, S. Vilaregut, J. Maragall, y J. Lleonart). Prueba de la fecunda labor de "L'Associació Wagneriana" son las ciento setenta y cinco sesiones que había celebrado a los cinco años sólo de su fundación. Pasada la primera década del siglo, la asociación, que conseguiría llegar hasta 1936, fue gradualmente perdiendo su primitiva vitalidad.

En el complejo fenómeno del wagnerianismo catalán se pueden distinguir factores estrictamente propios del teatro lírico junto con otros que derivan del campo de la ideología filosófica y política. Es cierto que en el último tercio del siglo XIX se producía un momento bajo en la ópera italiana y que Wagner aportaba una renovación escénica y lírica importante, pero no es menos cierto que la devoción por Wagner vino apoyada desde los ideales del modernismo progresista de "L'Avenç". Los héroes germanos representaban una moral arrolladora, de victoria, frente a la mediocridad timorata de un cristianismo aburguesado y, por otra parte, la exaltación de un pueblo de orígenes remotos, anterior a los artificiales Estados modernos, conectaba con los objetivos de un catalanismo avanzado que no se desprendía del todo del tinte heroico romántico de sus inicios. (137)

No se piense, sin embargo, que Wagner agotaba los horizontes musicales y teatrales de la clase ilustrada de aquella época. Recordemos, aunque sólo sea de paso, que el maestro Morera, a pesar de su wagnerianismo, era conocedor directo y amante de la escuela musical franco-belga (de la que eran especialmente apreciados César Franck y V. d'Indy), que Joan Maragall también era un gran devoto de Mozart, que alcanzaban

(137) Sobre la ópera en Barcelona durante este período puede consultarse el artículo de Roger ALIER, "L'òpera als anys de la Restauració" ("L'Avenç" n.22, diciembre 1979, 2ª época, pp. 36-40), o "La historia del Gran Teatro del Liceo" del mismo autor (actualmente -enero 1983- publicándose en fascículos semanales del diario "La Vanguardia"), así como el segundo volumen de "La ópera en los teatros de Barcelona" de José SUBIRA (Edic. Librería Millà. Barcelona 1946).

representaciones y éxitos obras de la nueva tendencia "verista" italiana (de Puccini, Mascagni, Giordano, etc.), y que la zarzuela madrileña también convocaba un público muy numeroso en nuestra ciudad. Es interesante así mismo constatar que esta etapa favorable para el teatro lírico animó a los compositores catalanes a intentar el género dramático musical; fruto de ello fueron las óperas "I Pirinei" de Pedrell (estrenada en italiano el año 1902), "Empòrium" y "Bruniselda" de Enric Morera (estrenadas ambas el 1906) y "Gala Placidia" (1913) de Jaume Pahissa, así como la puesta en escena de muchas obras líricas menores.

En los comienzos de siglo obtenía grandes éxitos entre el público barcelonés la zarzuela, tanto en su versión de género grande como de género chico. De hecho fue un tipo de espectáculo bastante más difundido que la ópera, pues zarzuelas se hacían en casi todos los teatros de la ciudad (igual en los de Ramblas-Pza. Cataluña como en los del naciente Paralelo) e incluso era frecuente, con motivo de las fiestas populares, contratar grupos de las compañías barcelonesas para desplazarse a otras poblaciones a interpretar alguna obra o fragmentos del género.

La zarzuela como "género grande", en tres actos, había tomado su forma definitiva y un impulso renovador en el Madrid de mediados del siglo XIX -el Teatro de la Zarzuela fue construido el año 1856-, siendo artífices de esta primera revitalización y modernización los maestros Hernando, Arrieta, Barbieri, Oudrid y Gaztambide. Más tarde, allá por los años de la revolución de 1868, llegó la influencia de la opereta francesa de Offenbach a través del empresario Francisco Arderius, y el pueblo empezó entonces a entusiasmarse con un género más ligero (y más

barato), pasándose así al llamado "género chico" o zarzuela en un acto, que tuvo su sede principal en el Teatro Apolo de Madrid y que alcanzó el espaldarazo definitivo con la "Gran Vía" (1886) de Felipe Pérez y música de Chueca y Valverde, y "La verbena de la Paloma" de Ricardo de la Vega. En la última década del siglo pasado y la primera del presente se cultivaron por igual la zarzuela y el género chico, sobresaliendo en ello un gran número de compositores españoles, como Fernández Caballero, Chapí, Bretón, Vives, Serrano, Chueca, etc. Al llegar los años de la Primera Guerra Mundial la zarzuela comenzó a entrar en crisis, a pesar de surgir todavía grandes obras como "Maruxa" y "Doña Francisquita" de Vives o "El caserío" de Guridi, y nuevos cultivadores del género tan destacados como los maestros Luna, Moreno Torroba, Alonso o Guerrero. (138)

Un sector de la concurrencia habitual de "Els Quatre Gats", encabezado por figuras prestigiosas como Miquel Utrillo, Ignasi Iglesias y Enric Morera, quiso intentar la aventura de un teatro lírico en catalán a

(138) Por su especial carácter significativo no me resisto a citar el siguiente párrafo, en que el autor del artículo "zarzuela" de la Enciclopedia Espasa resume las causas de la decadencia de la misma: "Las causas de esa decadencia son a la verdad múltiples, pudiéndose registrar como las principales: la perversión del gusto por la influencia funesta de la dislocada música negra y de la música de cabaret; la escasez de buenos libros de zarzuela; el desdén que sienten por el género nuestros actuales compositores de altura (...); la competencia formidable del cine y de las producciones teatrales a base de decorado suntuoso y de desnudo femenino; y, por último, la agitación e inquietud de la vida contemporánea, que hace preferir a las gentes los espectáculos breves y de mera distracción."

base de obras breves, a las que, rechazando la denominación de zarzuela, se les llamaría "operetas", según el término de uso europeo. Del siguiente modo interpreta J.F. RAFOLS la fundación del "Teatre Líric Català": "El 'Teatre Líric Català' quiso oponer a los cesantes, a las manolas y a los chulos madrileños, los carreteros y 'les mosses d'hostal' de Cataluña, con los cuales quiso inmiscuir rabadanes, marineros y payeses que, a decir verdad, con frecuencia se quedaron muy por debajo, moral y artísticamente, de la buena gente de mar y de montaña que vemos en los cuadros de Dionisio Baixeras." (139)

El "Teatre Líric Català" se inauguró en el Tívoli el 12 de enero de 1901 y vivió sólo aquella temporada, a pesar de que se procuró cuidar la calidad estética y de que se escenificaron obras de autores importantes -como "L'alegria que passa" de Rusiñol, "Les Caramelles" de Iglesias, "L'adoració dels pastors" de Jacinto Verdaguer, o "Picarol" de Apel·les Mestres-, musicadas por compositores tan conocidos como Morera, Granados y Gay. Los críticos de determinada prensa - "La Renaixença", "La Veu de Catalunya", "Joventut"- atacaron duramente a la experiencia del "Teatre Líric", teniendo que salir en su defensa el joven Eduardo Marquina en un largo artículo de la revista "Pel & Ploma".

En cierto modo, continuación de la línea marcada por el "Teatre Líric" fue el importante esfuerzo del pintor Luis Graner convertido en empresario teatral, primero con la apertura de la "Sala Mercè" en 1904 (de cuya adaptación para sala de espectáculos se había encargado na

(139) J.F. RAFOLS: Modernismo y modernistas, o.c. p. 206.

da menos que Gaudí), en la que se representaron las "Visions musicals", y después con los "Espectacles-Audicions Graner" del Teatro Principal (1905-1908). La idea de aquellos que se sumaron con entusiasmo al proyecto de Graner -como Adrià Gual, Modesto Urgell, Francesc Pujol, Enric Morera, Joan B. Lambert, Enric Giménez- era la de hacer el espectáculo modernista por excelencia, aquel en que todas las artes (incluido el cine!) se dieran la mano para integrarse en un espectáculo único. Los "Espectacles-Audicions" alcanzaron vida más larga que las "visions musicals" de la Sala Mercè y significaron el triunfo de un teatro lírico catalán basado, más que en el costumbrismo de la época, en temas de carácter legendario tradicional servidos en la más sabrosa salsa modernista. El examen de la programación de los Espectáculos Graner resulta sumamente interesante como muestra de la aproximación de los autores catalanes a un género a la vez culto y popular, de calidad y atractivo, siempre vinculado a la historia y al presente del país. Pero ahora no podemos detenernos en ello. Probablemente tengamos que volver sobre el tema cuando más adelante tratemos de establecer las difíciles relaciones entre el cine y el mundo de la cultura consagrada como tal. (140)

Si pasamos al terreno de las obras dramáticas propiamente dichas, habría que distinguir de entrada entre el teatro que se hacía en las

(140) Referencia muy completa de la programación del "Teatre Líric" y de "Espectacles-Audicions Graner" se encuentra en el capítulo titulado "Segundo intermedio musical" del libro de J.F. RAFOLS "Modernismo y modernistas" (o.c., pp. 205-218). Especialmente interesantes son también las páginas que a ello dedica Adrià GUAL en sus "Memòries. Mitja vida de teatre" (Edit. Aedos. Barcelona, 1960, pp. 185-197).

salas comerciales de la ciudad y otro tipo de teatro que tenía como sede habitual los locales de los centros parroquiales o centros obreros; este segundo se distinguía del primero por su fuerte carácter propagandístico-doctrinal y, de ordinario, por su escasa calidad. En otro sentido, y dentro ya del teatro culto, habría también que distinguir entre el teatro catalán y/o en catalán y el teatro en castellano. Por lo que se refiere a locales, el teatro catalán, aunque se representaba en todas las salas importantes de la ciudad, estaba especialmente asentado en los locales de Ramblas-Pza. Cataluña, sobre todo, en el Romea o Teatre Català, Principal y Novedades.

Durante el período que estamos estudiando, la figura central y más representativa de nuestro teatro, dentro y fuera del país, era Angel Guimerà. Tanto sus primeros dramas históricos, directamente vinculados al romanticismo de Víctor Hugo ("Gala Placidia", "Judith de Welp", "El fill del rei", "Mar i cel", "Rei i monjo"), como las obras de la última década del siglo, que ya versan sobre la realidad contemporánea ("La Baldirona", "Maria Rosa", "La festa del blat", "Terra baixa", "Mossèn Janot", "La filla del mar") o a las que fueron escritas en los primeros años del siglo presente ("Andrònica", "L'aranya", "La santa espina", "La reina jove", "Jesus que torna") se ponían en escena constantemente no sólo en los teatros barceloneses, sino en los de toda la geografía de Cataluña. Angel Guimerà, dentro y fuera, ha sido y sigue siendo el representante por excelencia del teatro catalán. Buena prueba de ello fue el concurridísimo homenaje que el pueblo de Barcelona le tributó el 23 de mayo de 1909. (141)

(141) Sobre Angel Guimerà y su teatro pueden consultarse de Xavier

Otro escritor de la época, Apel·les Mestres, que se mantuvo siempre en una línea propia y sólo tangencial al Modernismo, tenía una concepción del teatro bastante diferente de la de Guimerà: en detrimento de la trama argumental o narrativa, acentuaba especialmente aquellos momentos fugaces, aquellas escenas sugestivas que despertasen una emoción humana, sin pretender en ningún momento vincular su producción dramática a los problemas sociales de la época.

Pero la renovación de la escena catalana en estos años vino no de Guimerà -que, al fin y al cabo, era un representante epigonal de las corrientes románticas-, sino de los modernistas. Los intelectuales del primer Modernismo, los hombres de "L'Avenç", de la misma manera que buscaron la modernidad para Cataluña en otras ramas del pensamiento y del arte, también en el teatro dirigieron su mirada a aquellos dramaturgos contemporáneos que desde la Europa del norte podían inyectar nuevas ideas para la renovación de la escena y la renovación del pensamiento. Recuérdese aquí la labor pionera que en esto desempeñaron críticos tan destacados como Joan Sardà, Josep Yxart y Jaume Brossa. Llegó a ser tan importante la influencia de Maeterlinck y de Ibsen en esta primera fase del Modernismo catalán que Joan Fuster no duda en considerar a estos autores, junto con Ruskin y Nietzsche, como "mestres fonamentals" y "els quatre punts cardinals del nostre Modernisme" (142). Sin

FABREGAS las obras generales sobre historia del teatro catalán y particularmente su monografía "Angel Guimerà, les dimensions d'un mite" (Edicions 62, Barcelona 1971).

(142) J. FUSTER: Literatura catalana contemporània, o.c. pp. 34-35.

embargo, el interés de los primeros introductores de Ibsen y Maeterlinck estaba dirigido más a los aspectos literario e ideológico que a la renovación práctica del espectáculo teatral.

Las primeras representaciones en catalán de obras completas de aquellos dos dramaturgos extranjeros fueron las siguientes: "Un amigo del pueblo" de Ibsen (14.04.1893), traducido por Carles Costa y Josep M. Jordà e interpretado por la compañía de Antoni Tutau; "La intrusa" de Maeterlinck (10.09.1893), en traducción de Pompeu Fabra, representada en la segunda fiesta modernista de Sitges; "Nora, casa de nines" de Ibsen (25.11.1893), traducida por F. Gomis; "Espectres" de Ibsen, en la traducción de Pompeu Fabra y de Casas Carbó publicada en los últimos números de "L'Avenç", fue representada en el teatro Olimpo de Barcelona el 16 de abril de 1896 por la compañía de "Teatre Independent", vinculada al grupo de signo anarquista "Foc Nou", en la que formaban parte Ignasi Iglesias, Pere Corominas y Jaume Brossa. Siguieron nuevas representaciones y nuevos estrenos de las obras de los mismos autores, sobre todo a través del "Teatre Íntim" y de las "Vetllades Avenir".

Los integrantes del Modernismo catalán no sólo estaban dispuestos a dar acogida a autores renovadores del teatro europeo, sino que también estaban dispuestos a seguir sus huellas. De manera que, en los mismos años en que se introducían las obras de Maeterlinck e Ibsen, daban sus primeros pasos los dramaturgos catalanes que en cierto modo pueden considerarse como sus seguidores, Adrià Gual e Ignasi Iglesias. Se suele considerar a Gual como seguidor del simbolismo más esteticista de Maeterlinck y a Iglesias como "l'Ibsen dels afores", preocupado por la

libertad social y moral del individuo; aunque en uno y otro caso sólo se adoptaron aspectos parciales de las obras de aquellos modelos extranjeros.

El joven Adrià Gual, dibujante e hijo de litógrafo, había quedado muy impresionado por la representación de "La intrusa" que se hizo en la fiesta modernista de Sitges en 1893, y se puede decir que a partir de entonces sus obras reflejan intensamente la estética simbolista. "Nocturn (andante morat)" (1896), "Silenci" (1897), "Misteri de dolor" (1904). Aunque su producción oscila entre argumentos de carácter alegórico y otros de tipo más naturalista, su concepción del teatro siempre estuvo bajo la óptica del "arte por el arte", incluso en obras de una segunda época, como "La fi de Tomàs Reynolds" (1905), "La pobre Berta" (1909), "Donzell qui cerca muller" (1910) o "Les alegres comediantes" (1913).

Pero a nosotros nos interesa aquí la figura de Gual más que como dramaturgo, como director y fundador del "Teatre Íntim". Cuando en 1897, después de la dividida opinión que entre la crítica había despertado la publicación de su "Nocturn", Adrià Gual se decidió a fundar el "Teatre Íntim", el objetivo que se proponía era tan ambicioso como claro: la renovación, la modernización, de la escena catalana. Para ello era necesario volver la espalda decididamente a la influencia del teatro castellano, conseguir buenas traducciones de autores contemporáneos extranjeros que aportasen nuevos aires ideológicos y estéticos, llevar a las tablas obras de jóvenes modernistas catalanes, y todo ello servido en una escenificación de primera calidad con la colaboración de los re

presentantes más cualificados de cada una de las artes que concurren en el espectáculo teatral. Si lo consiguió o no, no nos toca a nosotros dilucidarlo aquí; pero es indiscutible que la huella del "Teatre Íntim" ha sido muy profunda en la historia del teatro catalán contemporáneo y que, especialmente en la primera década del siglo (pues el "Teatre Íntim" resistió, con intermitencias, hasta 1928), aportó calidad, altura y hasta popularidad al género dramático catalán. (143)

Como me es imposible ahora hacer un recorrido lento a través de la labor del "Teatre Íntim" y dado que, no obstante, quiero dejar constancia de su significación en el mundo del espectáculo de Barcelona, me permito introducir aquí el siguiente cuadro, donde he procurado agrupar los diferentes títulos puestos en escena durante los diez primeros años de su existencia. De esta manera espero dar una somera idea de la envergadura de tan importante proyecto.

(143) Sobre la importancia que Adrià Gual y el "Teatre Íntim" tuvieron en la modernización de la escena catalana se puede consultar el artículo de Herman BONNIN: La primera concepción de la 'posada en escena' moderna a Catalunya. ("Serra d'or" any 1981, pp. 356-359).

OBRAS REPRESENTADAS POR EL "TEATRE INTIM" EN SUS PRIMERAS TEMPORADAS

AÑOS	DE AUTORES CATALANES CONTEMPORANEOS	DE AUTORES EXTRANJEROS CONTEMPORANEOS	DE AUTORES CLASICOS
1898-1900	<ul style="list-style-type: none"> - "Silenci" (A. GUAL) - "L'alegria que passa" (RUSIÑOL) - "Blancaflor" (A. GUAL) - "La culpable" (A. GUAL) 	<ul style="list-style-type: none"> - "Interior" (MAETERLINCK) - "Espectres" (IBSEN) 	<ul style="list-style-type: none"> - "Ifigenia a Taurida" (GOETHE)
1903-1904	<ul style="list-style-type: none"> - "Cassius i Helena" (E. GUELL) - "Silenci" (A. GUAL) - "Misteri de dolor" (A. GUAL) - "Mestre Oleguer" (A. GUIMERA) - "La Baldirona" (A. GUIMERA) 	<ul style="list-style-type: none"> - "Joan Gabriel Borkmann" (IBSEN) - "L'Ordinari Henschel" (HAUPTMANN) - "Els teixidors de Silèsia" (") 	<ul style="list-style-type: none"> - "Edip rei" (SOFOCLES) - "Prometeu encadenat" (ESQUILO) - "El casament per força" (MOLIERE) - "El barber de Sevilla" (BEAUMARCHAIS) - "Ifigènia a Taurida" (GOETHE) - "La Margarideta" (GOETHE) - "L'avar" (MOLIERE) - "Eridon i Amina" (GOETHE) - "La festa dels Reis o lo que volqueu" (SHAKESPEARE)
1907-1908		<ul style="list-style-type: none"> - "Barateria" (Delarde-Forestier) - "Pèl de panotxa" (J. Rénard) - "La mà de mico" (W. JACOBS) - "La fiaccola sotto il moggio" (G. D'ANNUNZIO) - "La victòria dels filisteus"(H.A. JONES) - "La campana submergida" (HAUPTMANN) 	

<p>1908-1909</p> <ul style="list-style-type: none"> - "Baldirona" (A. GUIMERA) - "Mossèn Janot" " - "Gala Placídia" " - "El sense cor" (APEL.LES MESTRES) - "Conte de Nadal" " - "Foc nou" (I. IGLESIES) - "Festa dels ocells" " - "Colla d'En Pep Matas" " - "Gira sol" " - "La comedianta" " - "Sogra i nora" (PIN I SOLER) - "La dama enamerada (PUIG I FERRATER) - "Un cop de vent" (J. MORATO) - "El començar de les coses" (J. MORATO) - "L'endemà de bodes" (POUS I PAGES) - "Un cop d'estat" " - "Els visionaris" " - "La mare" (S. RUSIÑOL) - "Pobra Berta" (A. GUAL) - "Misteri de dolor" (A. GUAL) 	<ul style="list-style-type: none"> - "La vida pública" (E. FABRE) - "El poble" (O. FEUILLET) - "Càndida" (BERNARD SHAU) - "Rosa Bernd" (HAUPTMANN) - "Les dides" (BRIEUX) 	<ul style="list-style-type: none"> - "Somni d'una nit d'estiu" (SHAKESPEARE) - "Follies d'amor" (REGNARD) - "El malalt imaginari" (MOLIERE)
---	--	--

(144) Las fuentes para la elaboración de este cuadro han sido J.F. RAFOLS: Modernismo y modernistas (o.c.pp.107-123) y Adrià Gual: Memòries. Mitja vida de teatre. (o.c. pp. 201-248)

Tratándose de obras representadas por el "Teatre Intim" no hemos incluido aquí las obras que A. Gual dirigió en la empresa de L. Graner (Sala Mercè y "Espectacles-Audicions" del Principal) ni las que en estos años llevó a escena con otras compañías que no tuvieron la denominación de "Intim". No obstante como no se trata de una visión completa de la labor de Gual como director de escena, sino de dar una muestra de la significación del "Teatre Intim", creemos que esta visión parcial es suficiente.

Según el cuadro anterior podemos fácilmente observar cómo Gual había planteado su renovación del teatro: representar obras de dramaturgos catalanes contemporáneos sí, pero no dejar en ningún momento de poner en escena obras de autores extranjeros de vanguardia (Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann) y de autores clásicos (desde Esquilo hasta Goethe). Esta actitud de apertura hacia el teatro universal le acarreó no pocas incomprendiones y sinsabores... Pero dejémoslo ya aquí, porque habrá oportunidad de encontrarnos de nuevo con Adrià Gual más adelante, cuando tengamos que examinar su obra como director de cine.

Ignasi Iglesias, que fue el otro pilar del teatro modernista en Cataluña, emprendió un camino diferente. Iglesias fue menos esteticista y menos cultista que Gual, y trató de sumergirse en las aguas que provenían del naturalismo, adoptando un lenguaje dramático próximo a los intereses y situaciones del mundo obrero. Su modelo, como ya hemos dicho, fue Ibsen; pero un Ibsen resumido y adaptado a la problemática social de la Cataluña de entonces, un Ibsen que, según decía Yxart, lo que aportaba era "el propósito de enaltecer la más absoluta autonomía moral en el individuo, como única base de regeneración de la caduca sociedad presente". (145). "Autonomía moral del individuo": éste era el principio clave que Ignasi Iglesias transmitiría en su teatro como un mensaje de liberación dirigido al pueblo. Por eso, aunque fue un autor prolífico que cultivó también el cuadro de costumbres y la comedia, sus obras más significativas son aquellas que se pueden calificar como "dramas sociales" y que con frecuencia rondan las lindes del melodrama:

(145) Citado por Joan Fuster, o.c. p. 106.

"Fructidor" (1897), "La mare eterna" (1900), "El cor del poble" (1902), "Els vells" (1903), "Les garses" (1905), "Foc nou" (1909). El teatro de Iglesias, que en la primera década del siglo había sido conocido y estimado por el público en general, inició su declive en la segunda década: los "noucentistas" lo marginarían por realista y obrerista, mientras la clase obrera, por su parte, lo tachaba de paternalista y sentimentalista.

No hay que pensar, sin embargo, que el panorama del género dramático en las salas barcelonesas se reducía durante esta época a la producción de Adrià Gual, Ignasi Iglesias o de los simbolistas extranjeros. En primer lugar, se ha de tener en cuenta que en la última fase del Modernismo catalán se desencadenó un verdadero afán por las obras dramáticas y que muchos autores intentaron el género, aunque no fuera ésta su dedicación principal, como Santiago Rusiñol, Apel·les Mestres, Jaume Brossa, Pere Corominas, A. Maseras, F. Pujols, J. Ruyra, J. Massó i Torrents, Juli Vallmitjana, Pous i Pagès y Prudenci Bertrana. En segundo lugar, así como en el género lírico destacábamos la zarzuela y el género chico, en el género dramático propiamente dicho también eran muchas las obras de autores españoles no catalanes que se ponían en escena en los teatros barceloneses; los autores más representados, aparte de los clásicos (Cervantes, Lope, Calderón, Tirso de Molina, etc.), eran por entonces Echegaray, Jacinto Benavente y Benito Pérez Galdós (la obra dramática de Eduardo Marquina llegaría también en castellano a su Barcelona natal a partir de 1910), y la compañía de mayor prestigio fue la de María Guerrero y F. Díaz de Mendoza. Por último, tampoco se puede olvidar la existencia de otro tipo de teatro que respondía a intereses de divulgación doctrinal: por una parte, el teatro de ideología anarquista, en

el que hay que destacar la figura de Felip Cortiella; y en el extremo opuesto, el teatro católico, defensor del tradicionalismo más inmovilista, del que pueden ser representados las colecciones "La Talia catalana" y "Lo teatre catòlic" y autores como J.I. Gatell o Joaquim Albanell (146).

Para tocar -o apenas rozar en el presente caso- el ancho mundo del espectáculo ligero y popular en Barcelona, hemos de tomar como eje de nuestras referencias y guía de nuestros pasos el Paralelo. Es verdad que en ocasiones pasaron por allí los "grandes" del teatro, tanto autores como actores; pero lo específico de esta vía, medio casera y medio cosmopolita, fueron los llamados géneros menores o chicos o ligeros. También es verdad que con frecuencia el sainete, el género chico y hasta la revista hicieron ocasionales escarceos por los carteles de teatros del centro de la ciudad: pero su sede, su patria natal o adoptiva fue siempre el Paralelo. Cumplida constancia de ello nos da el abigarrado y sabroso libro de Luis Cabañas Guevara, "Biografía del Paralelo, 1894-1934", vaivén constante entre la melancolía y el desgarrón grotesco, del que tomamos las siguientes líneas:

"De 1894 a 1904 el Paralelo vivió de la pantomima, del flamenquismo, del barracón y de las tabernas. De

(146) Sobre este último tipo de obras, aunque quizás esté por hacer un estudio completo, puede consultarse el libro de X. FABREGAS "Teatre català d'agitació política" (Edicions 62. Barcelona 1969) y los artículos del mismo autor, "El teatre anarquista a Catalunya", y de Joaquim VILA I FOLCH, "El teatre catòlic", publicados ambos en la revista "L'Avenç" n.22, desembre 1979.

1904 a 1914, del género chico, de la zarzuela, de la opereta y del guiñol, de la revista con pocas luces y de los cafés con muchas. De 1914 a 1923 el Paralelo se moderniza y transforma, señoreándose, por lo menos en la intención, y apareciendo los "dancings", el tango, las orquestinas tangueras, a las que en 1917 seguirán las explosiones del jazz y los acordes del banjo de las operetas arrevistadas, los cabarets y super-tango, imitados de los de las Ramblas y de los "meublées" colindantes. (...) Un Paralelo se extingue. Por un cochero, veinte chofers. Por una pizarra, doce anuncios luminosos. Pero el Paralelo sigue manteniendo su aire gracioso, popular y perdonalotodo, que pone en él un no sé qué de inimitable." (147).

La comedia costumbrista y el sainete ya se habían dado en la escena barcelonesa de la segunda mitad del pasado siglo. Entre los cultivadores de este teatro de costumbres se puede destacar a Josep M. Arnau, los hermanos Busquets o Carles Altadill y, en la generación que ya alcanzó la raya del siglo, Albert Llanas y Eduard Altés. Sobresale entre todos ellos la figura de Emili Vilanova, extraordinario sainetero catalán, recopilador y plasmador en estilo ágil de innumerables anécdotas y giros populares de aquella época.

Otro pilar, aparte de los géneros cómicos, en que se asentaría la vida inicial del Paralelo y el espectáculo ligero finisecular fue el circo. El pueblo barcelonés era por entonces muy amante del circo. Por

(147) Luis CABAÑAS GUEVARA: Biografía del Paralelo, 1894-1934. Ed. Memphis. Barcelona, 1945. pp. 172-173.

las afueras y placetas se instalaban carpas y barracones, de manera que periódicamente, se producía una pacífica siembra de ilusión y de extrañeza. Mas el circo estable de Barcelona fue el "Circo Alegría", regentado por Gil Vicente Alegría y Arturo Chiesi, e instalado en plena plaza de Cataluña en 1879. Allí estuvo, presidiendo lo que entonces era un espacio abierto a las atracciones más que una plaza, hasta que las reformas municipales dieron con sus huesos en 1895. A partir de esta fecha, el circo Alegría se acogió al viejo y próximo local del Tívoli, a la entrada de la calle Caspe, donde sobrevivió algunas temporadas durante los primeros años del siglo, mientras que los restos más humildes de aquel naufragio iban a parar al recién nacido Paralelo. Hacia 1895 llegaban al marginal Paralelo la luz de los "arcos voltaicos" y un ilustre y pobre cortejo de contorsionistas, mimos, transformistas, titiriteros y "fenómenos" de todo tipo. (148)

Ya lo hemos dicho: el Ayuntamiento abrió el Paralelo y lo iluminó con profusión absurda a finales de siglo. A la tácita o explícita invitación municipal responderían de inmediato los "artistas" exiliados de la Plaza de Cataluña, quienes instalaron sus precarias casetas junto a la avenida terrosa que bajaba de la Cruz Cubierta hasta cerrar y apretar todavía más el hacinamiento humano del Barrio Chino.

El primer gran albergue de la farándula que se estableció en el Paralelo con carácter estable fue el Teatro Circo Español en 1895.

(148) Sobre este punto puede consultarse la obra de Antonio R. DALMAU: El circo en la vida barcelonesa. Ed. Librería Millà. Barcelona 1947.

Aquel enorme local parecía un gigante perdido entre las huertas próximas y alineado con humildes tabernas, aguaduchos, buñolerías, barracas y "roulottes" que albergaban payasos, saltimbanquis, figuras de cera, héroes y extraordinarios "fenómenos". Al Teatro Circo Español -denominado también "els cacahuets" por motivos fáciles de adivinar-, después de sesiones de circo y zarzuelas, llegaron los Onofri y con ellos la pantomima. Constituían los Onofri una numerosa familia de mimos -el padre, cinco hijos y dos hijas; todos ellos con sonoros nombres griegos- que, aunque oriunda de Marsella, llevaba varios años establecida con éxito constante en Barcelona. El Paralelo los elevaría a mito popular. De los asuntos más sencillos, como dar vida a las aventuras de Pierrot, pasaron a las grandes representaciones, donde en el más expresivo silencio ponían en escena folletines, tragedias populares y enrevesados asuntos históricos ("Episodios de la guerra francoprusiana", "Nuestra Señora de París", "Don Juan de Serrallonga", "Los dos sargentos franceses", "María, la hija de un jornalero", "Juan José o expósito y enamorado", etc...) junto a temas religiosos como "La tragedia del Gólgota". Tanto fue el éxito de los Onofri que, dejando el Español, inauguraron en el mismo Paralelo su propio teatro, en 1903, llamado primeramente Teatro Onofri y después Condal. Al mismo tiempo que los Onofri, pero sin rayar a la misma altura, destacó el mimo barcelonés Enric Adams que, asociado con Ibáñez, trabajaba en el teatro Maravillas e hizo después importantes giras por el extranjero.

Aunque para ello tengamos que salirnos momentáneamente del Paralelo, debemos hacer mención ahora de un tipo de espectáculo, el transformismo, que en nuestra ciudad adquirió por aquellas fechas altura extraordinaria debido a la magistral figura de Leopoldo Fregoli. La rapi

dez de sus cambios de indumentaria, así como la variedad de gestos y de registros de voz, le permitieron representar él solo obras complicadas en las que aparecían sucesivamente diversos personajes. Grande fue la fama popular de este artista italiano que actuó con regularidad en Barcelona durante el primer cuarto de siglo.

Muy pronto el Paralelo fue creando las condiciones para convertirse en zona libre, espacio intersocial y sede nocturna de gentes del espectáculo, parásitos y buscones, artistas y esnobs, tahures, chicas de vida alegre, estafalarios y toda especie de bohemios de cortos o largos vuelos. De la taberna, sólo surtida con aguardiente, ron, caña de Cuba, menta, vino y alguna lata de sardinas en escabeche, se daría el salto a los cafés. Iban apareciendo nuevos locales de teatro -el Olimpia, Pabellón Soriano (1900), Nuevo (1901), Apolo (1903), Condal (1903), Cómico (1905), Victoria (1915), Talía- y a la sombra del teatro, los cafés: el primero y más importante de los cuales fue siempre el Gran Café del Español. Los cafés erradicaron paulatinamente los barracones, conquistaron las aceras con sus terrazas abiertas o encristaladas, acogieron tertulias y peñas, y sus salones amplios y acogedores invitaban a tales tertulias a adentrarse en los reinos de la noche, asomándose a las mesas de juego clandestinas o al espectáculo de café-concert o cabaret. Aunque los dominios del café-concert estaban desde antiguo repartidos cerca de las Ramblas -Eden Concert, Alcázar, La Buena Sombra o La Gran Peña-, también hicieron su presencia en versión propia del Paralelo. Dos destacaron aquí particularmente: el Café Sevilla en los años finales de siglo y el Trianón en los iniciales. El primero se dedicó al flamenco y por él desfilaron los mejores cantaores y bailaoras de la época: el Trianón, edi-

ficado junto al Teatro Nuevo, se lanzó a espectáculos más atrevidos, de corte francés, a los que se bautizó con la palabra consagrada por entonces de "psicalípticos".

De esta manera el Paralelo había completado ya su fisonomía característica en los primeros años del siglo. He aquí el cuadro -un poco extenso, pero lleno de sabor- que hacía en 1905 "La Ilustració Catalana":

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

Es altament pintoresca en aquestes vetlles de istiu la barriada del Paralel. Orgues y pianos axordan l'espai ab llurs sons estridents, que suran per demunt de mil y mil burgits. Veus d'home y de dòna fent la propaganda dels més originals espectacles, se topan pels ayres ab la remor d'innombrables converses, ab els crits dels venedors de lleminedures, ab els timbres qu'anuncian el final de les sessions cinematogràfiques, ab el rodar de cotxes de lloguer y ab els truchs seguits y esveradors de les campanes dels tramvies elèctrics que s'obren pas ab grans fatigues dels motoristes per entre la multitud que s'axama arreu, anant d'un local al altre, prenent en cada un d'ells una mica de diversió, tastantlos tots y no saciantse may, com si's sentís atacada d'una mena d'estranya hidrooesia.

Y al costat dels fenòmens de la naturalesa que s'exhibeixen en barraques de mala mort, y al costat dels cinematògrafs y teatrets de pantomima, y al costat dels cafés y cafetins hont els consumidors troban espectacles de cant y ball, s'hi aixecan edificis d'aspecte interí que, entre l'esclat dels archs voltaychs y dels aüers qu'omplen l'espay de milions de reflexos, prenen per ayre de grandiositat que s'imposa. Y dintre aquells edificis, temples de l'art menut ab ribets aristofanescos, la multitud hi bull, y crida, y aplaudeix lo més rebregat del repertori que'ns ve dels teatres per hores madrilenys y algunes obres escadusseres produhides per autoretts d'aquí." (149)

Evidentemente, el melodrama en nuestra ciudad no vio su primera luz en el Paralelo, sino que, fruto tardío del romanticismo francés, había conseguido ya muchos adeptos en los teatros barceloneses durante la segunda mitad del siglo pasado y alcanzó notable auge a finales de aquel siglo con la compañía de Antoni Tutau en el Novedades ("La portera de la fábrica", "El registro de la policía", "El correo de Lyon", "María Menotti o la loca de los Alpes", "El jorobado", y otros títulos como éstos, dignos de feliz olvido). Aunque la cantera inicial de tales obras era francesa, poco tardaron en surgir "ingenios" del Paralelo que, sin grandes escrúpulos literarios, confeccionaron melodramas a la medida de su público y llenaron los teatros de espectadores y de lágrimas. Entre estos autores de pluma fácil podemos señalar a Emilio Graells, apuntador del Español, Ayné Rabell, empleado del Ayuntamiento y poeta en

(149) M. y G.: Teatres. "La Ilustració Catalana", n. 111. Barcelona 16 juliol 1905, p. 460.

las horas libres, el periodista bohemio Gonzalo Jover, autor de la famosa "Pulga" que inmortalizara la Chelito, y la fuente de toda lacrimogenia, el ínclito Fola Iguibide, matemático, guitarrista y melodramaturgo.

Y de la mano del melodrama, allá por el año 1910, la comedia policíaca o detectivesca. De las emociones enternecedoras provocadas por niños huérfanos y padres borrachos y perversos a la excitante aventura de los "apaches" -que así se llamaban entonces "los malos"- perseguidos tras haber robado las joyas de la condesa. Al fin y al cabo, el efecto era el mismo: meter el corazón en un puño. Uno de los iniciadores del género fue Lluís Millà, el fundador del archivo teatral y de la casa editorial que lleva su nombre, quien introdujo en escena los personajes de Raffles y Sherlock Holmes. Lo mismo hizo el traductor y adaptador Salvador Vilaregut con Arsenio Lupin.

El autor Fola Iguibide y el actor Federico G. Parreño habían agotado ya todos los registros del melodrama en versión paralelera cuando en vísperas de la primera Guerra llegó al Talía el guiñol. Lo introdujo Cecilio Rodríguez de la Vega con "En cà la Lunares", guiñolada de J. E. Morant y R. Moragas, que poco después fue seguida por "El mundo de las libertinas", adaptación por los mismos autores de una novela de Balzac; ni que decir tiene que ambas obras hubieron de topar con la censura. Por otra parte, también en la esfera del teatro culto había tenido eco el guiñol de André de Lorde: Salvador Vilaregut adaptó las obras guiñolescas "Barateria" y "La pata del mico" para el Teatro Intimo de Adrià Gual.

Si todos los géneros se cultivaron en el Paralelo, no cabe la menor duda de que entre todos ellos la revista fue el género rey. La revista fue el espectáculo por excelencia en la etapa más excelente del Paralelo, la que va de la Primera Guerra Mundial a la Segunda República Española. En 1913 regresaba a Barcelona el actor cómico Joaquín Montero, después de trece años de éxitos por los teatros hispanoamericanos. No traía mucho dinero, pero sí mucha ilusión, y el empresario Senén Vergés puso en él su único ojo -pues era tuerto- y lo contrató junto con su esposa, la actriz Matilde Xatart, para el Teatro Nuevo. El éxito y el dinero llegaron inmediatamente, cuando el público se entusiasmó con la revista "Arriba el telón", que Montero había escrito a la carrera y como complemento para el estreno de "Eva", opereta de Franz Lehar. Era la consagración de la revista, de Joaquín Montero, de su esposa, Matilde Xatart, y de su amante, la tiple Purita Montoro. El año siguiente, 1914, Montero en el Pabellón Soriano cosechaba nuevos éxitos con las revistas tituladas "Monterograf" que, salpicadas de chistes, aludían siempre con agudeza a la realidad política.

A las revistas de Montero sucedieron, en los años 1915-1918, las de Alexandre Soler i Rovisosa, quien estrenó el 1915 en el Novedades la obra que había escrito con Josep M. Jordà y que había musicado el maestro Amadeo Vives, titulada "Plastic-Film", en la que se dio a conocer la popular actriz Encarna Fuentes, "la Meneios". Finalmente, acabada la Guerra Mundial, conoció su auge la gran revista al estilo de París, importada por Fernando Bayés y llevada al esplendor por Sugrañes a partir de 1923, con aquellos títulos siempre de seis letras, por superstición, como "Ric-Rac", "Oui-Oui", "Yes-Yes", "Not-Yet", "Lo

ve-Me", "Joi-Joi" o "Roxana", en las que actuaron figuras tan famosas como Lily Damita, Miss Dolly, Joséphine Baker, Maurice Chevalier y Raquel Meller.

Compañero de la revista, fue el vodevil un género todavía más bajo o más pequeño, puesto que se le solía llamar género "ínfimo". Cosa curiosa: El vodevil entró en el Paralelo el año 1910 nada menos que de la mano de la gran Margarita Xirgu, según afirma L. Cabañas: "Margarita Xirgu se dejó contratar por Gisbert, trasladándose al Nuevo, donde, primero, impuso "Salomé", y después de pasar por 'Zazá', 'Magda' y 'La dama de las camelias', se entró por el vodevil. ¡Sorprendentes paradojas del Paralelo! La Xirgu fue la que llevó al Paralelo el vodevil, interpretando a teatro lleno, con Santpere, 'Porteu res de pago?', 'Los alojados' de Jacinto Capella y 'Las píldoras de Hércules', uno de los vodevils de más enredo y gracia que se han escrito". (150)

La Xirgu salió enseguida del vodevil; pero no así su compañero José Santpere, el cual, aunque provenía del teatro culto de Gual, se quedó definitivamente en el Paralelo anclado en el vodevil. Prefirió ser cabeza de ratón y no cola de león; de manera que, acabada la Guerra Mundial, era Pepe Santpere en el Paralelo el rey de este género, constantemente balanceándose entre lo cómico y lo desvergonzado. Algunos títulos sugieren por sí solos sus contenidos: "Las píldoras de Hércules", "Maniobra de noche", "Cuídate de la Amelia", (traducción de la obra del mismo título de Georges Feydeau - 1908), etc...

(150) Luis CABAÑAS GUEVARA: Biografía del Paralelo, p.c. p.110

Junto a Santpere hay que destacar por aquellos años a un escritor de comedias prolífico y bien dotado, José Amich Bert "Amichatis", que había empezado a triunfar con "Los arlequines de seda y oro". También Amichatis se quedó en y para el Paralelo; pero, aunque cultivó el vodevil y la revista y nunca se apartó de la línea populista, sobrepasó los límites del "género ínfimo" e hizo comedias costumbristas catalanas como "La borda" y "Baixant de la Font del Gat o Marieta de l'ull viu".

Con la guerra de 1914 el Paralelo vivió una nueva época de triunfo para las variedades y el music-hall. Ya hemos dicho en la primera década del siglo habían gozado de fama -buena o mala, depende de dónde venga el calificativo- el "Edén Concert" de la calle Conde de Asalto, "La Buena Sombra" de la calle Ginjol, "La Gran Peña" de la calle Unión o el "Pay-Pay" de la de San Pablo. Pero aquellos eran propiamente espectáculos de café-concert. Las "varietés" y el "music-hall" se asentarían en el Paralelo algo más tarde, durante los tantas veces aludidos años de la guerra. Don Copérnico Oliver, alias "el Gordito", abrió en 1915 un local para las variedades en el Paralelo al que llamó "Madrid Concert", mientras el Arnau -donde antes había saltado a la fama Raquel Meller- se metamorfoseaba bajo el nombre de "Folies Bergère" y aparecía el entonces "Moulin Rouge" (después "El Molino"), que ha llegado hasta hoy como quizás la única reliquia del auténtico music-hall.

Si a esta larga serie de géneros, que iniciábamos con la ópera y ha llegado hasta el music-hall y las variedades, le añadiéramos

los salones de baile o "dancings", los cabarets, los cuplés, tangos, jazz o charleston interpretados desde tantas tarimas y modestos escenarios de café, los números de contorsionismo, acrobacia y magia, los músicos y cantantes ambulantes cuyo escenario está siempre y en todas partes a ras de suelo, etc., habremos recorrido la variopinta y fantástica escala del espectáculo y estaremos a punto para entrar en aquel mundo mágico de la pantalla, que a duras penas hemos conseguido mantener bajo la sombra del silencio a lo largo de las páginas precedentes: el CINEMA-TOGRAFO.

1. 5. ... Y E L C I N E

Hemos llegado, por fin, al cine. Sí; el cine al final, detrás del "music-hall", porque es invención más reciente y porque de los talleres de los fotógrafos saltó a las barracas de feria y se colocó entre los últimos de la escala del espectáculo (por más que bien pronto iba a asombrar a todos con su escalada fulgurante). El cine, efectivamente, al final de este capítulo introductorio, porque es la meta hacia la que nos habíamos encaminado y el ámbito donde situaremos nuestros trabajos de búsqueda y desde donde también miraremos a nuestro alrededor.

Dos objetivos nos proponemos en estas páginas que cierran capítulo: primero, recoger sumariamente los pasos iniciales del cine entre nosotros hasta llegar a las puertas de la época que será directa y propiamente nuestro campo de investigación; segundo, anticipar algunas ideas generales que nos ayuden a situar al cine barcelonés de esta época en sus fundamentales dimensiones económicas, sociales y culturales. No pretendemos agotar aquí este segundo objetivo, sino tan sólo esbozarlo, puesto que a lo largo de todo el trabajo tendremos que recurrir constantemente y en detalle a la condición del cine como industria, como espectáculo, como arte y como medio de comunicación.

1. 5. 1. EL INVENTO DEL CINE

Empezar la historia del cine por el día 28 de diciembre de 1895, fecha en que los hermanos August y Louis Lumière hicieron la primera proyección pública con su "Cinematógrafo" en el Salón Indio del Gran Café situado en el Boulevard des Capucines de París, es una costumbre perfectamente legítima porque, en efecto, se cerraba aquel día una larga etapa de investigaciones, presentándose un aparato sencillo, capaz de impresionar objetos en movimiento y de proyectar después su imagen fiel en una pantalla. El cine, esencialmente tal como ha llegado hasta hoy, hizo su primera aparición pública aquel día de los Inocentes de 1895.

Pero, reconociendo la importancia de tal evento, no podemos exagerar su carácter extraordinario, pues la verdad es que precisar con exactitud el nacimiento de los "inventos" humanos puede resultar no tan sencillo si tenemos en cuenta el proceso de larga gestación previa y si renunciamos a mitificar el "genio" inventor o a convertir el invento en puro fruto del azar o "creatura ex nihilo". En el fondo, todo arranca de una única raíz, la esencial creatividad humana, que en nuestro caso se había aplicado a afrontar el reto de cómo plasmar y comunicar la imagen en movimiento tal como la captan nuestros órganos de percepción. Obedeciendo a este deseo o impulso originario, el hombre ha venido acumulando una larga escala de invenciones, unas acertadas y muchas fallidas, que progresivamente llevaron hasta el cine (el cual, dicho sea de paso, tampoco debe ser considerado como el último peldaño que coronará la

escala).

Teniendo en cuenta lo que acabamos de decir, se puede afirmar que el cine nació el año 1895 como fruto de un parto múltiple: Los hermanos Lumière dieron a conocer su "Cinematógrafo" en Francia; Alberini, en Italia; William Paul, desarrollando los logros de Friesse-Greene, presentó el "Animatógrafo" en Inglaterra; Skladanovski hizo lo mismo con su "Bioscopio" en Alemania; y, finalmente, Latham y Th. Armat en Estados Unidos hicieron proyecciones con sus respectivos aparatos, el "Panoptikon" y el "Fantáscopo" (que, perfeccionados en 1896 por Edison y Dickson respectivamente, se transformaron en "Vitascopio" y "Biógrafo", las dos cámaras que compitieron con la de los Lumière y entre sí para hacerse en los primeros años con el siempre codiciado mercado americano).

Si volvemos la vista atrás, al largo período de gestación del cine, comprobaremos que este invento fue el resultado donde confluyeron varios campos de investigaciones previas: la visión inmediata de imágenes de objetos en movimiento (sombras chinescas, cámara oscura, etc.), la proyección de imágenes fijas o móviles (de la "linterna mágica" del P. Kircher S.J. en el siglo XVII hasta el "teatro óptico" de Reynaud en 1892), la impresión visual de movimiento a partir de series de dibujos (todos los juguetes ópticos, como el "Thaumatrope" de John Herschel, el "Fantascopio" de Ferdinand Plateau, el "Zootropo" de W.P. Horner o el "Praxinoscopio" de Reynaud; todos ellos de la primera mitad del siglo XIX) y, de modo definitivo, el descubrimiento y perfeccionamiento de la fotografía.

Si hiciéramos un cuadro cronológico de los antecedentes del cine, observaríamos cómo durante el siglo XIX -y, muy particularmente, en la segunda mitad de este siglo- se produjo una acumulación de inventos, es decir, se dio una aceleración en el ritmo de la investigación. Recordemos sólo algunos hitos destacados: El Dr. Roget verificó y precisó la teoría sobre la permanencia de las imágenes en la retina durante fracciones de segundo (1824). J.N. Niepce, buscando perfeccionar el sistema de grabado, consiguió la impresión directa de placas mediante "heliografía" (1826). Daguerre inicia la fotografía con su "Daguerrotipo" (1839), que pronto sería perfeccionado con otros descubrimientos, como el del celuloide para soporte de impresión (A. Parkes, 1854), la película (Hyatt, 1869), la emulsión de bromuro de plata para conseguir instantáneas (Ferrán i Clúa, 1879) y la cámara "Kodak" (Eastman, 1888). Con el perfeccionamiento de la fotografía vino la posibilidad de análisis del movimiento mediante aparatos como el "revólver astronómico" de Jansen (1874), el "cronofotógrafo" y "fusil fotográfico" de E.J. Marey (1880) o el "Cinetógrafo" de Th. A. Edison (1891). Y del análisis se pasó a la síntesis o recomposición del movimiento a través de la imagen fotográfica: el "Fonoscopio" y "Bioscopio" de Démeny (1891) y el "Cinetoscopio" de Edison (1893). El último paso no se hizo esperar: de la visión unipersonal que permitía el Cinetoscopio a la proyección de la película en la pantalla, es decir, al "Cinematógrafo".

Observando el largo proceso que desembocó en la invención del cine en 1895, podríamos establecer, a modo de conclusión, que se evidenciaron en ello tres fuentes de interés: el técnico y científico (de físicos, astrónomos, biólogos, químicos y fotógrafos), el de simple dis-

tracción o entretenimiento individual (los juguetes ópticos) y el del espectáculo (la linterna mágica y los diversos aparatos de proyección). Estos tres intereses básicos adquirieron un impulso importante en la segunda mitad del siglo pasado, de manera que en cierto modo se puede decir que el cine es una de las múltiples invenciones que fueron fruto y fuente del desarrollo técnico desencadenado en la segunda mitad del siglo XIX por la dinámica de la revolución industrial. El cine nació casi simultáneamente en los países con más desarrollo técnico de Occidente, pudiendo ser considerado como uno de los signos característicos de la edad contemporánea. Ahora bien, si el cine surge bajo el impulso tecnológico de la burguesía industrial y si es signo de modernidad, resulta bien explicable que se estableciera y desarrollara en Barcelona, ciudad que entonces vivía una expansión industrial y una urgente apertura modernizadora.

1. 5. 2. ORÍGENES Y PRIMEROS PASOS DEL CINE EN BARCELONA
(1896-1905)

A España el cine, evidentemente, vino de fuera, pero no tardó en llegar. En medio de una gran confusión y falta de datos sobre el particular (es éste un punto que reclama una revisión concienzuda), podemos establecer las siguientes fechas como punto de partida: En Madrid se presentó el Cinematógrafo Lumière en sesión pública el día 15 de mayo de 1896, en un salón de la planta baja del Hotel de Rusia, situado en la Carrera de S. Jerónimo esquina a Ventura de la Vega; poco después, el 9 de junio, se presentaría el "Vitascopio" de Edison, al que siguieron otras variantes de aparatos proyectores y la entrada del cine en teatros como el Romea y el Apolo o en locales específicos, como el Salón de Actualidades y el Palacio de Proyecciones. En Barcelona el "Cinematógrafo" fue presentado en sesión realizada por los mismos hermanos Lumière el 10 de diciembre de 1896 en el taller que los prestigiosos fotógrafos Antonio y Emilio Fernández, "Napoleón", tenían en la Rambla de Santa Mónica; con anterioridad se había hecho la presentación del "Cinetoscopio" de Edison (el 5 de mayo de 1895) y del "Animatógrafo" de William Paul (24 de mayo de 1896). Siguieron, como en todas partes, exhibiciones de nuevos modelos de cámaras con más o menos fortuna. Pero el hecho importante es que el cine había llegado a nuestra ciudad y que fue buena la acogida que encontró entre los barceloneses.

La apertura de las primeras salas de proyección en Barcelona es un hecho del que nos ha quedado poca información precisa y, por

tanto, constituye hoy por hoy una laguna más para el estudioso de estos temas. Téngase en cuenta que la consideración del cine como simple invento curioso y la escasez de películas aconsejaban una explotación itinerante para poder contar con público; en consecuencia, los primeros locales tuvieron carácter muy provisional (talleres, salones de hoteles, antecorredores de teatros, barracones de madera, etc.) y a veces se trataba de teatros o cafés cantantes que ocasionalmente incluían en programa alguna sesión de cine. Por otra parte, para la prensa de aquellos años sólo fue noticia la primera presentación pública del invento, pero no tenía ningún relieve la aparición ocasional de alguna sala de proyección en uno u otro punto de la ciudad. Según los pocos datos de que disponemos, los locales públicos que acogieron al cine durante sus tres primeros años entre nosotros, es decir, de 1897 a 1900, serían los siguientes:

- Salas de cine de mayor duración o de las que tenemos información más completa: El taller de los fotógrafos Napoleón en la Rambla de Santa Mónica, donde se había presentado el Cinematógrafo Lumière en diciembre de 1896; funcionó por lo menos hasta 1905, al precio de una peseta por sesión (ocho o diez películas de unos veinte metros cada una; es decir, una media hora de proyección). El "Beliograf" de la familia Belio (feriantes dedicados a las figuras de cera), instalado en una barraca hasta su incendio en junio de 1898 y después en un local estable en la parte baja de las Ramblas, junto a la Puerta de la Paz: aquí el precio por sesión era de cincuenta céntimos. Siguiendo Ramblas arriba, al menos otros dos locales de cine: uno en la Rambla del Centro, en los sótanos del edificio donde estaba situada la redacción del "Diario Mercantil", y otro en los estudios del fotógrafo Baró, donde está situado el

teatro Poliorama. (En la Plaza de Buensuceso el Diorama se convirtió en cine un poco más tarde: a finales de 1902). El museo de armas Casa Estruch, situado en plena Plaza de Cataluña, se dedicó a la proyección de cine hasta que hubo de desaparecer a causa de las proyectadas reformas de la plaza. El electricista Josep Ubach levantó un barracón para cine en la plaza de Antonio López. Y el cine -¿cómo no?- llegó también muy pronto al Paralelo, y lógicamente a unos precios todavía más módicos: de quince a veinticinco céntimos la entrada; en el Paralelo se instaló el llamado "Cinematógrafo Lumière" en septiembre de 1898 y también por entonces apareció una barraca, instalada por Estanislao Bravo y Enrique Farrús, que proporcionó buenas ganancias a sus propietarios.

- Otras salas sirvieron sólo ocasionalmente para proyectar cine, como los teatros Principal, Romea, Novedades, Eldorado y Triunfo o el Hotel Martín de la Rambla del Centro, el café Colón y el café-concert "El Alcázar Español" de la calle de la Unión. Hay, finalmente, salas de las que sólo tenemos vaga referencia, como la situada en la calle Puertaferri n. 8, donde en 1897 daba sus sesiones el llamado "Nuevo Cinematógrafo del Salón de Ventas". (151)

(151) Los datos sobre estos primeros locales están espigados de las siguientes obras generales sobre historia del cine: Juan Antonio CABERO, Historia de la cinematografía española, 1896-1949 (Madrid, 1949); Carlos FERNANDEZ CUENCA, Historia del cine (tomo I, Madrid, 1948); Fernando MENDEZ LEITE, Historia del cine español (t. I, Madrid, 1965); y Miquel PORTER-MOIX, Història del cinema català, 1895-1968 (Barcelona 1969). Tendremos que referirnos con mucha frecuencia a estas obras por ser prácticamente las únicas -y a-

Si atendemos a la ubicación de las salas de cine en la Barcelona de finales de siglo, podemos concluir que las primeras proyecciones se situaron allí donde desde antiguo estaba situada la vida del espectáculo barcelonés, en las Ramblas y la Plaza de Cataluña. Pero, significativamente, el cine también hizo su aparición -triumfal, por cierto- en el Paralelo justo en el momento en que el Paralelo iniciaba su bulliciosa existencia como sede del espectáculo popular. Entre las barracas de atracciones aquel sorprendente invento, el cinematógrafo, se sentía como en su propia casa; y el pueblo, por entonces aún capaz de maravillarse, veía y comentaba con pasión aquellas oscilantes imágenes.

No cabe duda de que el cine arraigó fuertemente en Barcelona debido a la particular situación económica y social que se daba en aquella época. Por una parte, el desarrollo industrial experimentado durante todo aquel siglo hizo que surgiera una burguesía emprendedora que, superando los estrechos horizontes de una menestralía tradicional, estuviera abierta a las innovaciones científicas y técnicas, así como a las nuevas corrientes artísticas e ideológicas. Un buen sector de la burguesía de entonces, que había sentido el aguijón del "modernismo" (en el sentido estricto que antes hemos definido), estaba bien dispuesta para acoger aquel maravilloso invento que venía nada menos que de París y Nue-

gotadas en librerías- que tratan de modo general la historia de nuestro cine en el período que nos interesa.

Si se quiere comparar con las salas de cine que existían en Barcelona los años 1909 y 1916, véase el cuadro que hemos incluido más arriba (páginas 204-209).

va York; al principio acudieron en tropel a verlo, después la mayoría tomó distancias respecto al cine y sólo algunos se atrevieron a apoyarlo con decisión. Por otra parte, el desarrollo industrial estaba haciendo de Barcelona una ciudad que crecía a gran ritmo; los barrios obreros se ensanchaban con los inmigrantes que afluían ininterrumpidamente a buscar los nuevos puestos de trabajo. Este sector social, la clase obrera industrial, con su asistencia masiva y fiel al cine, fue en verdad el que sustentó los primeros y esforzados años del cine catalán. Si la clase burguesa, pasado el primer interés inmediato por el cine, abandonó pronto aquellas salas oscuras, incómodas, y aquellas imágenes oscilantes, el pueblo trabajador las aceptó como un espectáculo a su alcance. Para el obrero asalariado en la industria de aquella época la diversión a la que le permitía llegar su bolsillo era, aparte del sano y gratuito pasear, la feria, la taberna, el boxeo o el frontón, alguna que otra visita al año a revistas y variedades, y ... la película semanal.

Cuando empezamos a entrar a fondo en los inicios de nuestra cinematografía, chocamos con un primer obstáculo: la escasez de información y la dificultad para encontrarla. A pesar de que el cine todavía no ha cumplido su primer centenario, los datos que nos quedan sobre su infancia son bastante incompletos y, con frecuencia, poco precisos. De la misma manera que las imágenes de aquella época oscilaban en la pantalla y había que acostumbrar la visión a su danzar trepidante, también oscilan los datos en las historias de nuestro cine y hemos de acostumbrarnos, por más que nos pese, al baile de fechas, de metrajes y hasta de títulos. Hasta cierto punto tal imprecisión es explicable, pues en los primeros diez años de nuestro cine todavía no habían aparecido las re

vistas especializadas y la prensa periódica prestaba poquísima atención a las noticias cinematográficas; de manera que, para reconstruir aquellos primeros pasos, sólo contamos con los testimonios directos de los pioneros y el material que de ellos ha podido llegar a nuestras manos (películas, fotografías, contratos, guiones, propaganda, etc...). En cualquier caso, la información sigue siendo fragmentaria y de difícil acceso: las memorias -por más que reconozcamos su enorme valor documental- ni son completas ni suelen ser fieles en los detalles: los legados de material relacionado con el cine son pocos y, por diferentes motivos, no suelen estar al alcance del investigador. Por mi parte y por lo que se refiere a estos primeros años (1896-1905), he recurrido a los historiadores de nuestro cine que han estado más en contacto con los artífices de esta primera época (J. A. Cabero, C. Fernández Cuenca, M. Porter i Moix, M. Rottellar, J. F. de Lasa, F. Méndez Leite...), he complementado sus datos cuando me ha sido posible o, en caso de datos no coincidentes, he seleccionado aquellos que me han parecido más probables, los he cotejado con los documentos originales de que he podido disponer (memorias y otras informaciones directas) y en algún caso he tenido en cuenta estudios monográficos inéditos que recientemente se han venido haciendo en la Sección de Cine de la Facultad de Geografía e Historia de esta Universidad.

El primer cineasta catalán fue FRUCTUÓS GELABERT I BADIELLA (Gràcia 15.01.1874 - Barcelona, 27.02.1955). A partir del 20 de octubre del año 1940 Gelabert fue publicando en números sucesivos del semanario "Primer Plano" lo que él tituló "Aportación a la historia de la cinematografía española" y que no es otra cosa que las memorias de su larga experiencia como hombre de cine, desde la primera película

filmada en Barcelona (verano de 1897) hasta los años de la República (152). Y fueron, sin duda, estas memorias una importantísima "aportación" a la historia de nuestro cine, ya que constituyen el punto de arranque de la actual historiografía cinematográfica española (153); de ellas se han servido los autores que más noticias nos suministran sobre el cine primitivo, como Juan Antonio Cabero, Carlos Fernández Cuenca y Miguel Porter i Moix. (154) (No obstante -y dicho sea aquí entre paréntesis y de paso-, en mi opinión, bien se merece la figura de Fructuós Gelabert un estudio monográfico mucho más completo que los realizados hasta ahora).

(152) Se conserva en el Museo del Cine del Instituto del Teatro de Barcelona el original manuscrito de estas memorias y, curiosamente, se puede constatar cómo determinados párrafos no fueron incluidos en el texto publicado, debido sin duda a la auto/hetero-censura. Hay también en este Museo otros interesantes documentos que fueron expuestos al público en una Exposición-Homenaje con motivo del centenario del nacimiento de Fructuós Gelabert, celebrada los días 18 abril-20 mayo de 1974.

(153) Antes de la guerra civil se publicaron sobre todo obras de técnica cinematográfica o de consideraciones morales en torno al cine como espectáculo. Hubo también algunas aportaciones de carácter histórico, como números extraordinarios de algunas revistas ("Arte y Cinematografía", 1926, "Nuestro Cinema" de 1932) y el libro de Alfredo SERRANO: "Las películas españolas" (Barcelona, 1925), pero quedaron enterradas en la terrible zanja de la guerra y no han sido después reeditadas.

(154) Pueden consultarse las obras de Miguel PORTER I MOIX: Histò-

Nacido en la villa de Gracia -antes colindante y hoy integrada en la ciudad de Barcelona-, Gelabert se trasladó a los pocos días con sus padres al pueblo -hoy barrio- de Sants. Pertenecía a una familia obrera artesanal y en el taller de ebanistería de su padre se forjó su afición y habilidad por la mecánica de precisión, cualidad que le distinguiría durante toda su vida. Hizo también en su primera juventud algunos estudios de dibujo, mecánica y talla. A los veintitres años empezó su dedicación al cine y desde entonces su actividad se extendió a casi todos los campos de éste. Difícil resultaría decir en cuál de ellos destacó más. Fue fotógrafo, mecánico, inventor, instalador, empresario, director artístico y técnico de reportajes de actualidad, documentales, películas cómicas y dramáticas. El mejor y más fiel testimonio que podamos hacer de su memoria es afirmar que lo que destacó en él fue su voluntad y su entrega al cine contra viento y marea, su entusiasmo radical, que le llevó a experimentarlo todo, a embarcarse hasta el límite de la aventura, aun cuando hombres con más dinero y más medios que él no se arriesgaban más allá de breves escaramuzas de cabotaje.

Cómo se construyó él su primera cámara y empezó su dedicación al cine es un hecho que muestra la habilidad y el espíritu de iniciativa de Fructuós Gelabert. Nos lo cuenta él mismo en sus memorias del siguiente modo: "... a primeros de junio de 1897 fui invitado por el señor Ubach a visitar su instalación cinematográfica y las grandes refor-

ria del Cinema Català (o.c., pp. 40-54, y de Carlos FERNANDEZ CUENCA: Fructuoso Gelabert, fundador de la cinematografía española (Cuadernos de la Filmoteca Nacional, 2. Madrid 1957)

mas realizadas en ella. En esta visita me di cuenta detalladamente de las grandes posibilidades del cine, y desde allí en adelante mi vocación por el nuevo arte se acrecentó. Mis conocimientos en fotografía y mecánica me impulsaron a construir un sencillo aparato tomavistas y de proyección, compuesto de una rueda dentada, un piñón con una excéntrica combinada con un pequeño rodillo dentado, que servía de arrastre a la película, haciendo la excéntrica los intervalos. El objetivo de dicho aparato me lo prestó un familiar. Procedía de un 'Veroscop' y me dio muy buena fotografía. Entonces quise impresionar las primeras películas. Al efecto adquirí en la casa Lumière el material necesario y probé mi máquina con el resultado apetecido".

La primera película de Fructuós Gelabert se tituló "Riña en un café" y, según él mismo nos cuenta, la filmó a primeros de agosto de 1897 detrás del Casino de Sants, con la colaboración como fotógrafo de Santiago Biosca. En los veinte metros de cinta quedó impresionada la primera película argumental del cine catalán y del cine español: dos jóvenes reñían a la puerta de un café por una cuestión de celos, la disputa se extendía a otros allí presentes y finalmente eran separados y reconciliados. Entre los improvisados actores actuaron Antonio Fina (el protagonista), Josep Amigó, Joan Mañé y Antoni Masia. Poco después, y a imitación de los primeros films de Lumière que Gelabert había visto en casa de los fotógrafos Napoleón, impresionó dos reportajes de actualidad: "Salida de los trabajadores de la fábrica España Industrial" y "Salida del público de la Iglesia parroquial de Santa María de Sants". de 20 metros cada una. Con estas tres primeras películas y algunas más del repertorio de los Lumière organizó sus primeras sesiones como empresario de cine,

instalando una barraca en la fiesta mayor de Sants los últimos días del mes de agosto de aquel año. El éxito fue notable: gran asistencia y admiración del público y una recaudación total en seis días de trescientos duros en calderilla (a veinte o treinta céntimos la entrada).

La labor más destacada de Gelabert en estos primeros años fue la de filmación de reportajes y documentales, en los que destacó siempre por la calidad de su fotografía. Los reportajes de actualidades -más o menos importantes, según su asunto- filmados por él en estos años fueron los siguientes: "Visita a Barcelona de la Reina Regente Doña María Cristina y Don Alfonso XIII" (1898), "Llegada de un tren a la estación del Norte de Barcelona" (1898), "Llegada del vapor 'Bellver' a Mallorca" (1899), "El rompeolas y visita a la escuadra inglesa" (1901), "El Carnaval en las Ramblas" (1902), "Carreras de caballos en el hipódromo de Barcelona" (1902), "Escenas de familia en una torre de Sarrià" (1902), "Pista de bicicletas para niños" (1902), "Procesión de las Hijas de María de la Parroquia de Sants" (1902), "Carreras de bicicletas en el Parque" (1903) y "El puerto de Barcelona" (1903). Todos ellos tienen un metraje que oscila entre los 20 y 180 metros cada uno. Otras películas ofrecían un carácter más elaborado y finalidades de tipo artístico o de documental turístico, como fueron: "Panoramas de Barcelona, monumentos y fiestas" (1900) y "Alhama de Aragón y el Monasterio de Piedra" (1903), de 120 metros. Dentro de este mismo capítulo de cine documental, Gelabert intentó también el tipo de documental reconstruido con maquetas, y así hizo el "Choque de dos transatlánticos" (1899); pero parece que en este caso no obtuvo los resultados y el éxito que esperaba.

Además de "Riña en un café", Gelabert filmó en esta etapa otras dos películas de carácter argumental. La primera de ellas nos muestra su interés por pasar al cine un tipo de espectáculo que entonces era muy popular en Barcelona: la pantomima. Se trata de "La Dorotea", película que él comenta en sus memorias del siguiente modo: "Animado por el resultado feliz de mis experimentos, en el año 1903 realicé el primer intento de película seria. Se tituló 'Dorotea' y el asunto se basaba en un cuento popular que por aquel entonces había representado el conocido transformista Frégoli. Intervinieron en el rodaje algunos de los componentes de la compañía mímica de los hermanos Onofri..." De la pantomima y de la popularidad tanto del extraordinario transformista Leopoldo Fregoli como de la familia de mimos Onofri ya hemos hablado en páginas anteriores (pp. 231-232) (155). La otra película argumental que Gelabert realizó en estos años fue una cinta cómica que obtuvo gran éxito y que se tituló "Els guapos de la Vaqueria del Parc" (1905). Cedemos de nuevo la palabra a su autor para que él nos la explique: "Se trataba de un asunto que produjo en Barcelona verdadera expectación. He aquí el hecho: por aquel entonces explotaba el local llamado Vaquería del Parque, situado en los jardines de la Ciudadela, el conocido exconcejal señor Montaner. La gente no acudía como él deseaba y, dotado de una gran ca-

(155) Miquel PORTER (o.c. p. 54), siguiendo a J. A. Cabero (o.c., p. 54), sitúa esta película en 1898. Yo opto por la fecha que da Gelabert en sus Memorias, no sólo porque lo afirma el mismo autor del film, sino también porque es una película de cierta envergadura, que no es fácil se produjese en fecha tan temprana, y porque Gelabert hace mención de los Onofri como "fundadores del teatro Condal", que efectivamente fue construido por ellos en el Paralelo el año 1903.

pacidad para la propaganda, publicó en la prensa de Barcelona un anuncio concebido de esta forma: 'Señorita agraciada, con una dote de un millón de pesetas, desea casarse con un joven guapo y elegante. Sitio de la cita: en la Vaquería del Parque, de once a doce de la mañana. Las señas serán: llevar una gardenia en el ojal de la americana. Yo llevaré un abanico blanco.' ... Naturalmente, la Vaquería del Parque se llenó de jóvenes más o menos guapos y elegantes, y no es necesario decir que la señorita del abanico blanco no apareció. La prensa dió acogida al asunto, publicando un reportaje sobre el número de guapos que acudieron a la cita, cosa que aumentó la broma. Conocidos estos preliminares, no fue nada extraño el éxito que obtuvo la cinta, a la que, como es natural, puse por título **'Los guapos de la Vaquería del Parque'**... El éxito que alcanzó se debió tanto al asunto, de palpitante interés en aquellos tiempos, como a la buena impresión de la cinta, la cual se exhibió a los tres días siguientes a su impresión, y durante más de un mes continuamente, siempre con llenos completos... En la cinta se habían intercalado algunas vistas de los bellos jardines y edificios del Parque de la Ciudadela. En dicha película tomaron parte la señorita Carmen Vital y los jóvenes Juan Morales, ya renombrado escenógrafo, Juan Alarma, hermano del también conocido escenógrafo, Antonio Riba, José Vico, hijo del genial actor del mismo nombre, Juan Solsona, José Parera, José Pineda, mas numerosa comparsaría. La película tenía un total de 250 metros, que era entonces el metraje máximo que tenían las mejores cintas."

Pero no se reducía la actividad del joven Gelabert por aquellas fechas a la filmación de películas dentro de los géneros que en los primeros años de nuestro cine tuvieron más desarrollo, el documental y el

cómico, sino que sobresalió también como investigador y como técnico. Ya hemos transcrito el párrafo en que nos cuenta cómo él mismo construyó su primera máquina, tomavistas y proyector a la vez. Muy pronto (él sitúa sus primeras búsquedas en la primavera de 1898) hizo tentativas para conseguir el cine en relieve, cuestión que le seguiría interesando hasta el final de su vida; en su primer intento sólo consiguió una máquina de proyección con doble arco voltaico que, aunque le dio una imagen en pantalla mucho más nítida que lo que era habitual, no le proporcionó el relieve deseado. En mayo de 1898 le fue encargada por la casa Rosell de Barcelona la instalación en Mallorca de un aparato de proyección Gaumont y, con la colaboración de los técnicos Escuder y Guillemillot, tuvo que encargarse también de montar una pequeña fábrica de energía eléctrica para el suministro de aquel cine. Hacia 1902, Gelabert fue contratado por la empresa Diorama de la Plaza de Buensuceso, como director técnico de un taller y laboratorio especializado en material cinematográfico. En esta empresa, interesado en conseguir para el cine una luz que no fuera eléctrica, pues el fluido eléctrico faltaba en muchos locales y pueblos, inventó un tipo de lámpara que llamó "oxi-aérea-acetilénica" y que funcionaba a base de la combinación de oxígeno y acetileno contra un pequeño bloque de cal pura. (A punto estuvo de costarles la vida a él y a su hermana uno de los ensayos con un pellejo cargado de oxígeno, según explica en sus Memorias). Curioso fue también el sistema que ideó para proyectar en lugares donde no estaba instalada la corriente eléctrica y no menos curioso el destino y difusión de su invento: "La casa Diorama, de la que yo era director, adquirió el primer automóvil que salió de la Hispano-Suiza, todo de construcción nacional, incluso el motor. Dicho coche nos servía para dirigirnos a todas las villas y pueblos donde e

ra reclamada nuestra presencia con motivo de la instalación de cines; pero como en muchos de ellos no existía la electricidad, adapté una dinamo de 15 amperes (sic) al eje de las ruedas, y a la media hora de llegar ya estábamos en condiciones de hacer una demostración de cinematógrafo. Era una buena solución para salir del paso; pero así y todo, pronto vinieron a ver mi instalación en dicho coche algunos americanos, que la copiaron en otros tantos coches que circularon por toda la América del Norte, Centro y Sur..." (No sería ésta la única vez que los americanos se acercarían a nuestro buen Gelabert para proponerle colaboración en el cine USA... Pero ese ya es otro cantar, que ahora no nos toca).

Dejemos aquí y por ahora la historia del primero de nuestros pioneros, Fructuós Gelabert. Desde estos primeros años se ve muy claro que su papel iba a ser fundamental tanto en la fotografía y dirección del film como en otros aspectos básicos del desarrollo de la técnica cinematográfica. La puerta quede sólo entreabierta porque, afortunadamente, tendremos que reencontrar la figura de Gelabert en las siguientes etapas de nuestro estudio.

El segundo de nuestros grandes pioneros en la producción cinematográfica fue el aragonés SEGUNDO DE CHOMON Y RUIZ (Teruel 17.10.1871 - Paris 2.05.1929). Durante mucho -demasiado- tiempo olvidado o considerado como operador francés, es hoy reconocido como una de las figuras más destacadas del primitivo cine en Cataluña. Su principal biógrafo, Carlos FERNANDEZ CUENCA, que ya había reivindicado la significación de Chomón dentro del primer cine español en su excelente "Historia del Cine" (t. I, M. 1948), ha publicado recientemente, con oca-

sión del centenario del nacimiento de Chomón, una monografía titulada "Segundo de Chomón (maestro de la fantasía y de la técnica)", en la que detalla los olvidos y errores de los historiadores tanto extranjeros como españoles sobre su biografía y traza un recorrido bastante completo y preciso sobre su vida y su obra. Utiliza Fernández Cuenca un material directo, suministrado particularmente por Joaquín Carrasco (1881-1953), actor y colaborador de Chomón en sus primeros films barceloneses, y Roberto de Chomón (Paris 1897 - Turín 1957), hijo del cineasta español y también operador de cine en Italia. Seguiremos, pues, como guía para las siguientes notas la obra de Fernández Cuenca, y nos permitiremos añadir algunos datos, que consideramos importantes, sobre la participación de Segundo de Chomón en los "Espectacles-Audicions Graner" de la Sala Mercè en la temporada de 1904-1905. (156)

Descendiente remoto de antigua nobleza francesa, afincada en España desde mediados del siglo XVI, Segundo de Chomón nació en Te-

(156) Para la obra de Segundo de Chomón es bibliografía básica: C. FERNANDEZ CUENCA: Historia del Cine, tomo I: La edad heroica (Ed. Afrodiseo Aguado, Madrid, 1948, pp. 345-355); Manuel ROTELLAR: Cine aragonés (Cineclub Saracosta. Zaragoza, 1970) y Aragoneses en el cine español (Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1971); C. FERNANDEZ CUENCA: Segundo de Chomón (maestro de la fantasía y de la técnica) (Editora Nacional. Madrid, 1972). En este último libro se incluye una bibliografía amplia tanto de obras generales como de artículos sobre el tema. Teníamos también noticia de que en Francia se estaba haciendo un estudio muy completo sobre la obra de Chomón, pero no sabemos si se ha publicado todavía.

ruel el 17 de octubre de 1871, hijo del médico Isaac Chomón y de doña Luisa Ruiz. Nada se sabe de sus años de infancia. Empezó estudios de ingeniero (en Barcelona?) y probablemente consiguió el título. Durante su servicio militar estuvo en Cuba, alcanzando el grado de oficial, y regresó de allí en 1896. En los años finales de siglo parece que estuvo en París y que allí se inició su entusiasmo por el naciente cinematógrafo.

Las primeras noticias ciertas que tenemos de la dedicación de Segundo de Chomón al cine se remontan a 1901 en Barcelona. Instaló en su propia casa (c. Poniente, 2) un taller para poner títulos en castellano a películas extranjeras y colorear a mano cintas de carácter fantástico, de la misma manera que se hacía en París -en el taller de Madame Thuillier- con algunas películas de Georges Méliès. Y a pelo viene aquí la referencia al mago del cine francés porque ya es costumbre apellidar a Chomón como "el Méliès español". Efectivamente, como Méliès sobresalió en concebir el cine como arte e instrumento al servicio de la fantasía. La originalidad constante, la búsqueda de lo insólito distinguirá siempre a Segundo de Chomón al margen o a pesar de las imposiciones de las casas productoras.

En estos primeros años entró en contacto con la casa Pathé de París, quizás a raíz de una visita que Ferdinand Zecca hiciera a Barcelona en el otoño de 1902, en la que éste pudo ver el reportaje de Chomón sobre Montserrat y le confió para colorear una copia del **"Samson et Dalile"** (de 140 metros); a la vista del buen resultado de este trabajo, la casa Pathé le seguiría enviando nuevas cintas para que les diera color. Por entonces Chomón se relacionó también con el que ya era representante de