

---

## COMUNICACIONS

### Presentació

Enric Cassany i Cels, Universitat Autònoma de Barcelona

---

Les comunicacions de Jordi Artigas i Lluïsa Suárez s'ocupen de dues formes ben distingibles d'espectacle als darrers anys de segle: les representacions d'ombres xineses a *Els Quatre Gats* i la implantació del cinematògraf a Barcelona, respectivament. S'analitzen, però, dins d'un context comú: el de les formes de diversió i el consum d'espectacles a la ciutat. Les altres tres comunicacions, degudes a Miquel-Àngel Codes, Carmen Riu de Martín i Xavier Soler, s'ocupen de tres fenòmens relacionats amb les arts plàstiques, encara que de naturalesa diferent. El terreny comú d'aquestes aportacions és, si l'hem de buscar, l'intent d'acotació de les estètiques dominants en les arts plàstiques, és a dir, realisme, simbolisme, impressionisme... Una acotació que utilitza de manera important, si més no en el cas de Codes i de Soler, la comparació amb la literatura.

Jordi Artigas sembla tenir principalment com a objectiu historiar l'episodi de les representacions d'ombres xineses a *Els Quatre Gats* el 1897 i 1898, i dintre d'aquest quadre, hi trobem un argument particular que gairebé és presentat de manera detectivesca. Es tracta de desvelar el misteri de les onze figures de cartolina úniques que es conserven de les suposadament utilitzades en les ombres d'*Els Quatre Gats* que Artigas va veure dins de dos quadres de l'exposició «Picasso» de 1981. Aquestes cartolines eren còpies de les que posseïa Carolina Meifrén i ara són propietat del seu fill. Sembla que de moment no hi ha desenllaç per a aquest falcó maltès, és a dir, per a aquesta història intrigant, perquè cap dels personatges, identificables o desconeguts, d'aquestes cartolines encaixa amb les obres representades al famós local. Altrament, podríem preguntar-nos on rau el modernisme d'aquestes ombres. No és un modernisme mans i de públic burgès en un cert sentit tot i les declaracions antiburgeses de Rusiñol? Com és que hi ha tanta temàtica religiosa en els espectacles d'ombres? Són coses que queden en l'aire i que algun dia potser s'hauran de contestar.

En la seva comunicació, Lluïsa Suárez dibuixa el mapa físic dels espectacles i les diversions, i la seva distribució en una Barcelona que ja és una societat, diguem-ho així, estratificada. Dins una visió panoràmica de les diverses ofertes d'oci presents a la ciutat a finals de segle, s'estableix un contrast entre el gust popular –el consum popular, i hi podríem incloure també el consum burgès– per determinats espectacles com la sarsuela i els toros i, d'altra banda, la condemna que en fan els artistes-intel·lectuals-catalanistes-modernistes-regeneracionistes. Aquesta panoràmica suggereix també altres coses importants, com ara la distinció entre les formes velles i les formes noves de cultura popular, de les quals el

cinematògraf en serà una, i parlo en futur. Però l'interès de la prehistòria que se'ns ofereix aquí és el de bandejar tòpics, com ara els d'un inherent caràcter popular i un consum uniforme i sostingut del cinema per les classes més baixes. La ubicació dels locals d'exhibició entre 1895 i 1901 no confirma aquesta idea d'uniformitat que acabo d'esmentar. En canvi, el mapa fet per la comunicant amb cura i detall d'aquesta distribució (plaça de Catalunya, passeig de Gràcia, Rambla, Paral·lel) i sobretot les migracions o implantacions en les noves zones d'esbarjo popular, aparegudes per la demanda massiva d'espectacles i de diversions, parlen d'una diferenciació i una estratificació del públic que consumeix i aprecia, preua diferentment, els espectacles cinematogràfics en la ciutat moderna.

La comunicació de Codes defineix la posició del novel·lista Oller davant les belles arts: arquitectura, escultura i pintura. Ho fa a partir de textos d'Oller que exposen explícitament les seves opinions i, per tant, inevitablement les referències a l'arquitectura, a l'urbanisme, a l'escultura –que es redueix a l'escultura monumental en ocasió de l'Exposició Universal– són molt més lleugeres en comparació amb la passada per la pintura, amb la qual, per la mena de novel·lista que és Oller, hi té una relació especial. La terminologia de taller dels seus títols n'és un indicatiu evident (*Croquis del natural*, *Figura i paisatge*, etc.) i és que, en la tradició de la novel·la realista, la descripció, dita sovint pintura, hi té un paper central. No hi ha realisme sense el pes, fins i tot abassegador, de la descripció. Al costat de les opinions en matèria artística es tracten en aquesta comunicació els condicionants de l'activitat artística, la condició de l'artista dins la societat burgesa, la necessitat que la burgesia s'eduqui en el gust artístic o la creació d'un mercat per a l'art, preocupacions que s'esmenten també en la comunicació de Riu, atribuïdes a la secció de belles arts de l'Ateneu Barcelonès, i específicament als crítics convidats a parlar-hi, com ara Francesc Miquel i Badia o Fontanals del Castillo que no són pas sants de la devoció de Narcís Oller. Oller i Miquel i Badia no lliguen; són com l'aigua i l'oli.

Jo diria que qualsevol lector d'Oller pot assentir davant la descripció que aquí es fa del gust realista de l'escriptor en matèria de pintura. La definició d'aquest gust, d'aquesta preferència estètica es va fent –vull dir el comunicant la va fent– per passos. Realisme és el contrari d'historicisme, és el contrari de convencionalisme. Realisme és matèria viva, presència, objecte a la vista, però sobretot realisme és veritat. Aquest concepte eticoestètic és naturalment esmunyedís i Codes intenta atrapar-lo amb una comparació enginyosa amb Torres Garcia, és a dir el compara de fet amb un noucentista. Però aquest concepte és utilitzat per gent contemporània d'Oller d'una manera molt expressiva, diguem-ho així. És utilitzat per Yxart, que en un moment determinat declara com a mig emprenyat que està tip de flors de drap i de fruites de cera, és a dir, del falsejament sistemàtic sota forma realista de la realitat. I és un concepte també elaborat per Casellas que l'aplica a la pintura i a la literatura com a sortida dels estrets marges del realisme tal com l'entén Oller. Una limitació d'Oller davant la pintura moderna és, segons Codes, la necessitat de trobar en el quadre “el asunto”; l'obsessió d'Oller davant d'una pintura és trobar-hi l'assumpte i el que exigeix la pintura, pel que sembla, és això. Aquí s'obre un camp d'infinites possibilitats per als qui tenim tafaneria literària, perquè la temptació davant d'aquesta observació, molt encertada, és dir que en la literatura de

Narcís Oller hi ha la mateixa obsessió: “el asunto”, que és gairebé confós amb una cosa que no diem mai de Narcís Oller, que és la tesi.

La comunicació de Carmen Riu ofereix una anàlisi de l'activitat de la secció de belles arts de l'Ateneu Barcelonès entre mitjan dècada dels setanta i els primers anys noranta. La conclusió a què s'arriba és que no és negligible, encara que no és la funció que l'Ateneu Barcelonès considera principal, el paper d'aquesta institució en el foment de les belles arts, que les seves activitats reflecteixen els gustos i les orientacions generals del moment, que en l'àmbit de la plàstica es nota especialment el seu eclecticisme, l'admissió de tot: paisatgisme, costumisme, simbolisme, modernisme (que no sé si vol dir impressionisme a la francesa). En les mostres artístiques, la pintura i el dibuix hi tenen –anota– més presència que l'escultura; després s'hi guanyen un lloc la fotografia i les tècniques de l'esmalt, la ceràmica i el vidre, pròpies de les arts sumptuàries, que es recorda que reivindiquen els modernistes, alguns dels quals són membres de la secció. Va acollir tradicionals i conservadors; es va obrir a les noves propostes que venien de fora, o no s'hi va tancar almenys; no va prohibir l'exhibició de la pintura que seguia la moda parisenca, encara que no agradés a tots els socis.

Es podria comparar i, per tant, sospesar el que passa dins de l'Ateneu i el que passa fora. És a dir, posar a prova la conclusió que les activitats de l'Ateneu reflecteixen les orientacions generals del moment. És allò de sempre: hi ha molts moments en aquest dilatat arc cronològic, i es tractaria de veure què entenem per orientacions generals. Un exemple d'aquestes complicacions, que ens permet enllaçar amb les altres dues comunicacions d'aquest grup, són les conferències que s'esmenten pronunciades per Miquel i Badia, Fontanals del Castillo, Pellicer i Sanpere i Miquel. Es diu que contribueixen totes a crear una mentalitat o una sensibilitat entorn de l'art, però ens podríem preguntar: què deixen entreveure o expliciten sobre l'art que defensen aquests senyors? Almenys de Miquel i Badia es pot desitjar, després de llegir aquesta comunicació, una consideració sobre el seu paper com a crític d'art oficial, un paper que s'allarga durant moltes dècades i que entra de ple en el moment modernista. Recordem que Miquel i Badia és un tipus implicat en una revista aparentment modernista com és *Hispania*, però que és llegida pels experts en modernisme com el cavall de Troia del modernisme, és a dir, que tota l'aparença vol ser modernista i el seu contingut no ho és en absolut. De Miquel i Badia hi ha algun primer estudi, tot i que falta un llibre sobre ell com a crític literari, però faltaria evidentment que algú es dediqués a la crítica artística d'aquest senyor perquè és, insisteixo, crític oficial. I quan dic crític “oficial” vull dir oficial de la burgesia i, per tant, des d'aquest centre que representa Miquel i Badia podríem sospesar una mica quins són els gustos corrents, els gustos autoritzats, si més no. Bé, en qualsevol cas aquesta no era la intenció de la comunicant.

Xavier Soler, finalment, s'ocupa en la seva comunicació dels pintors catalans anomenats postmodernistes, etiqueta que justifica generacionalment. Es tracta dels artistes nascuts als anys setanta del segle XIX i que es donen a conèixer a principis dels noranta. En el període 1891-1906 fan les seves propostes plàstiques davant la crisi del modernisme artístic i es desmarquen, tant del modernisme pictòric –es diu que el seu l'impressionisme va més enllà de la inspiració

parisenca- com del noucentisme. Soler troba, però, que no es pot parlar amb propietat d'un moviment pictòric homogeni, sinó d'una fase polièdrica de superació de la pintura modernista. Per tant, tot el seu discurs es mou entre dos pols. D'una banda, es tracta de fer justícia als trets o l'evolució particular de cada artista pintor resseguint-la fins al segle xx, més enllà de la data límit de 1906. D'una altra banda, es tracta de fer aflorar els trets comuns que ens parlen d'una voluntat compartida de superar el modernisme pictòric.

Soler destaca el paper de Raimon Casellas, que, com a novel·lista i com a crític d'art, busca l'alternativa al naturalisme, sense negar-lo. No s'esmenta aquella fórmula del realisme paradoxal que s'inventa Casellas i que aplica, si més no, a la narrativa, però vull recordar que existeix una bibliografia específica que ajuda a fer les connexions entre crítica d'art, crítica de literatura, pintura i literatura. Soler parla del fonament impressionista dels pintors postmodernistes, demostrat a partir de l'anàlisi d'algunes pintures de Nonell i de Mir i d'altres en les quals s'adverteix –diu l'autor– un nou impressionisme. Es ressegueix la *Colla del Safrà* (Nonell, Mir, Canals, Vallmitjana, Pichot, Sunyer) i es mostra com aquests pintors s'obren pas davant d'una crítica no sempre comprensiva –i aquí reapareix Miquel i Badia, després més matisat– i s'exposa com es donen a conèixer públicament en els certàmens oficials promoguts per l'Ajuntament de Barcelona i, en especial, en el certamen de 1896, la III Exposición General de Bellas Artes, en ocasió de la qual Casellas –se'ns diu– ja no té cap dubte sobre la importància d'aquests joves en la història de l'art català. S'ocupa també Soler del grup del *Rovell de l'Ou*, Marià Pidelaserra i Pere Ysern, dels quals s'esmenten els nous motius paisatgístics parisencs i un impressionisme notòriament diferent del dels modernistes precedents. Aquest grup compartiria amb “els safrans” la recerca d'una nova expressivitat, en termes genèrics, sense dubte. En aquesta recerca, també hi trobaríem altres pintors més o menys excèntrics al postmodernisme, i l'encaix dels quals potser caldria explicar més. La nova modernitat que representen els joves pintors es justifica amb la seva més gran inquietud vital –se'ns diu–, amb la seva més gran implicació en la dura realitat social i política en els agitats anys noranta, amb clímax en el desastre del noranta-vuit. Aquesta nova modernitat es detecta en el seu més punyent sentiment d'alienació, de l'alienació i de la brutalitat dels temps moderns. Tot això es tradueix en les insanes atmosferes de la seva pintura i en tota una iconografia que captura la sensació de crisi. L'equivalent d'aquest postmodernisme pictòric, diu, el trobem en una certa literatura. Bertrana i Vallmitjana van de la pintura a la literatura i practiquen una cosa i l'altra, i aquí hi ha la diferència amb Oller. L'afinitat estètica, entenent el terme en el sentit més general, és innegable. Però demostrar-la exigiria fer un viatge que el comunicant evidentment no pretenia fer aquí.

---

## COMUNICACIONS

### Resums

---

#### **La contribució de l'Ateneu Barcelonès al desenvolupament de les arts plàstiques durant la Restauració**

M. Carmen Riu de Martín

La present comunicació és un estudi que completa el treball realitzat per un equip de recerca dirigit per Jordi Casassas amb el títol *L'Ateneu i Barcelona. Un segle i mig d'acció cultural*, publicat l'any 2006. Es refereix a la Secció de Belles Arts de l'Ateneu, en destaca els aspectes vinculats a les arts plàstiques i es basa en el Llibre de les Actes, alguns números del *Boletín del Ateneo barcelonés* i articles publicats a la premsa. El primer apartat es dedica a l'estructura i funcionament de la Secció (incloïa també a músics, arquitectes, etc.), els estatuts (articles 24, 35 i 48) lligats al seu funcionament i alguns acords (articles 67 i 68) en els quals es concretava com s'havien de realitzar les exposicions. També s'esmenta la sessió del 6 de febrer de 1878 en què es tractaren aspectes vinculats a la millora pedagògica de l'ensenyament de dibuix, música, gravat etc., la integració de nous mitjans com la fotografia dins de les arts del llibre i la premsa, l'aplicació de mesures higièniques als edificis o la manera de presentar les mostres d'artesanía de blondes i puntes. Hi havia un debat orientat a l'assessorament i a solucionar temes socioculturals. Un segon apartat es refereix als premis (articles 69 i 71), les exposicions i les conferències. Es destaquen els aspectes que afavoriren una sèrie de canvis en el muntatge d'exhibicions, catàlegs, difusió, que varen permetre unes transformacions en el gust i l'estil. Si bé durant el període només hi va haver quatre convocatòries dins de la seu (1876, 1881, 1883 i 1893), la complexitat que anaren tenint i el desig de ressò social en altres centres culturals, a la premsa i entre el públic foren una constant. La voluntat de fomentar un col·leccionisme d'art per mitjà de la creació d'un sorteig d'obres entre els artistes participants, o d'iniciar una col·lecció pròpia són alguns dels aspectes que es tracten. L'edició de catàlegs amb il·lustracions i comentaris fou cada vegada més acurada. Pel que fa a les conferències, s'ha seleccionat aquelles que fan referència al mercat de l'art, la creació d'una crítica especialitzada, el creixent interès vers les arts plàstiques: la visita d'exposicions, la compra d'obres o bé la lectura d'articles de premsa. Es revisen els comentaris de F. Miquel Badia (1881), J. Fontanals del Castillo (1883), o bé algunes de les conferències pronunciades arran de l'Exposició Universal de 1888 per Josep Lluís Pellicer o Salvador Sanpere i Miquel.

## Narcís Oller i les belles arts: el dilema entre el realisme i el simbolisme a finals de segle a Barcelona

Miquel-Àngel Codes Luna, doctor en Història de l'Art

A part de les qüestions que afectaven a la seva feina d'escriptor, Narcís Oller va demostrar un gran interès per les denominades "belles arts". Tot i que en el camp de l'arquitectura va apostar per la modernitat i el progrés que implicava la ciutat nova que s'anava construint, en la resta el seu posicionament va ser més aviat conservador. Si bé és cert que en el seu primer viatge a París, a l'Exposició Universal de 1878, Oller clamà per una renovació de les belles arts basada en el corrent realista, no és menys cert que el seu ideari estètic no anà molt més enllà, com demostra el seu refús del simbolisme literari i artístic, quan aquest entrà a Barcelona a la dècada dels noranta. En aquest sentit, la present comunicació analitza el particular sentit que li donà Oller al realisme en l'art, i com aquest va estar ben present en la seva producció literària i en el seu corpus intel·lectual: la correspondència mantinguda amb el seu cosí Josep Yxart, els itineraris dels seus viatges, la seva amistat amb pintors o els seus articles periodístics, així ho demostren. Per Oller –cal insistir-hi–, l'art i el seu context va ser un fenomen de gran interès literari que es va reflectir tant en passatges de novel·la (*La febre d'or*, la seva obra més coneguda, n'és un cas paradigmàtic) com en nombrosos contes, els quals va utilitzar sovint per desplegar les seves idees sobre l'artista en la societat burgesa. Per fer aquesta anàlisi, es recorre a totes aquestes fonts, les quals serviran per explicar el gust realista d'Oller en les belles arts, però també per sistematitzar la seva visió sobre el nou fenomen sociològic que li tocà viure: el de l'utilització de l'art com a eina de millora de la imatge personal per part de la nova i potent burgesia, cosa que va propiciar l'aparició de les galeries d'art i, per extensió, del propi mercat de l'art. Cronològicament parlant, l'article s'ubica al voltant de l'Exposició Universal de 1888, quan la fama d'Oller i les seves conviccions estètiques tenen una sòlida base, fins al gir simbolista del seu amic –després saludat– Santiago Rusiñol (1894).

## Els pintors postmodernistes i la Barcelona de final del segle XIX

Xavier Soler Àvila, historiador de l'art

Els emergents pintors catalans postmodernistes de la *Colla del Safrà* (Mir, Pichot, Nonell, Canals, Vallmitjana, Gual, Sunyer), oferiren una nova visió on la ciutat de Barcelona era la protagonista. El seu camp d'acció com a *plenairistes* abastà la gran Barcelona, des de Sant Martí de Provençals a Montjuïc, passant per Hostafrancs, la França Xica, etc. Tant iconogràficament com temàtica, la seva obra suposà un trencament en el panorama artístic d'aquella darrera dècada del segle XIX, tot partint d'un enfocament polaritzat entre ruralia / urbs i impressionisme / realisme, i podent-se parlar també del sorgiment d'una nova figura d'artista a contracorrent. La culminació d'aquest 'col·lectiu' es produí el mes d'abril de 1896, a la III

Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, on alguns presentaren obra, provocant els elogis del crític Raimon Casellas. Cercaren motius d'inspiració en llocs com ara descampats, barraques, fàbriques, etc., de la Barcelona en expansió, síntesi de paisatge rural i industrialitzat. La perifèria, tamisada per la boira, el fum i la llum del capvespre o l'albada, fou plasmada des d'un nou naturalisme, més cru, fill i alhora negació del de Casas o Rusiñol. Prudenci Bertrana –a qui s'ha relacionat amb la *Colla*–, en alguns pasatges de la seva trilogia *Entre la terra i els núvols*, descriu el paisatge industrial degradat de la Barcelona que es transformava en gran urbs. El paralelisme entre el treball pictòric de la *Colla* i la mirada crua de Bertrana és, si més no, simptomàtic. A més de la relació amb la literatura –encara per descobrir: l'obra literària del mateix Vallmitjana, per exemple, ens en pot donar algunes claus– no podem obviar el caràcter de crònica d'aquelles obres pictòriques. El trasbals social, polític i econòmic que els va tocar viure –els desastres de Cuba i Filipines, un panorama polític i social convulsionat per l'anarquisme, l'agitació rabassaire al camp català, etc.– propicià la seva opció formal i temàtica. Aquells pintors esdevingueren la branca més innovadora de la generació postmodernista. Ens queden algunes obres d'aquells primers anys –amb la dificultat afegida de no poder sempre relacionar-les amb els títols dels catàlegs de l'època– que ens permeten establir similituds i coincidència d'objectius. Si bé és poc probable que actuessin amb plena consciència de grup –essent el nom amb què són coneguts una convenció de la crítica–, les seves confluències formals i iconogràfiques són un fet en el que cal aprofundir.

### **Les ombres xineses d'*Els Quatre Gats* (1897-1898) i l'ambient de l'espectacle a la Barcelona de la fi de segle**

Jordi Artigas, Societat Catalana de Comunicació, Institut d'Estudis Catalans.  
Entitat Cinema Rescat

El 29 de desembre de 1897, ara fa 110 anys, el pintoresc local de la cerveseria i restaurant *Els Quatre Gats*, inaugurat el 12 de juny d'aquell mateix any, tenia lloc l'assaig general de les “ombres artístiques”. El programa era format per quatre peces: “L'éléphant” (que s'havia representat a *Le Chat Noir* de París), “Montserrat”, “Nadala” i “Quatre Gats i un vestit negre i en Pere Romeu pel món o el romiatge d'una altra ànima”, que tingueren un gran èxit de públic i força ressò a la premsa. Els dos promotors d'aquell primer espectacle d'ombres xineses, quan la llarga tradició de les ombres a Barcelona s'havia estroncat feia temps, foren Pere Romeu, l'empresari del local, i el pintor Miquel Utrillo, que cap al 1889 havien format, amb poca fortuna, una companyia d'ombres i titelles als EUA. El 1893, juntament amb Santiago Rusiñol, col.laboraren al *Théâtre des ombres parisiennes* i conegueren en profunditat l'espectacle d'ombres del famós establiment parisenc *Le Chat Noir* (1881-1897), que Rusiñol va descriure en una de les seves cròniques «Desde el Molino» per al diari *La Vanguardia*. Deixant a part els titelles, la comunicació versa sobre les ombres, perquè, a banda de que potser per la seva breu existència han estat menys estudiades, són un dels espectacles precursors del



cinema i de la imatge animada. La bibliografia palesa importants buits de coneixement: la coneguda monografia sobre *Els Quatre Gats* d'Enric Jardí no cita ni el llistat complet de les obres per a ombres, ni el seu contingut, ni els dibuixants de cada silueta o peça, ni qui són els personatges representats. La comunicació aporta noves dades sobre les 11 figures articulades d'ombres de cartulina negra que són a l'actual MNAC (abans Museu d'Art Modern), procedeixen de la col·lecció de Carolina Meifrén i són les úniques que es conserven de les de *Els Quatre Gats*. Es tracta de reproduccions fetes a partir de les originals (en mal estat) fetes per Cecília Vidal, qui me n'ha facilitat dades. Altrament, la comunicació abasta també tots els espectacles anunciats o reflectits a la premsa de Barcelona dins el context cronològic 1897-1898: des de les figures de cera fins a la lluita de ferres, els fenòmens de barraca de fira i un espectacle acabat de nèixer, el cinematògraf.

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

Lluïsa Suárez Carmona

Abans de consolidar-se com a espectacle de masses a la segona dècada del segle XX, el cinematògraf va aprofitar els espais preexistents, especialment els teatres i el circuit de fires, però també els cafès i els cafès concert. A Barcelona, els primers espectacles que podem considerar com a cinematogràfics es van instal·lar a partir de l'any 1895 a la plaça de Catalunya, les Rambles i el passeig de Gràcia, on hi havia els principals teatres i locals d'oci de la ciutat, i ben a prop de les diversions predilectes de la burgesia. En un primer moment, el cinema fou acollit per les classes més benestants com una curiositat tecnològica, igual que altres invents contemporanis, com ara els raigs X o el fonògraf, però de seguida es va integrar plenament dins el territori de la diversió, va anar baixant des de les Rambles fins al port, i es va establir en locals menys elegants i a un preu força més econòmic. Des d'allà, el cinema s'endinsà al carrer del Paral·lel, convertit ja en la zona de diversió predilecta de les classes baixes barcelonines, i pujà després fins a l'Eixample, des d'on s'estengué ràpidament per tota la ciutat. La ubicació dels locals d'exhibició entre 1895 i 1901 demostra que, al contrari del que manté la historiografia cinematogràfica més tradicional, el cinema no era únicament un espectacle per a les classes populars. La creació de la Barcelona moderna a finals del segle XIX va significar l'aparició de nous espais urbans socialment diferenciats, també pel que respecta al món de l'oci. Amb la urbanització de l'Eixample, els espectacles ambulants i la bullícia popular es traslladaren del passeig de Gràcia, destinat a convertir-se en la via més aristocràtica de la ciutat, al nou carrer del Paral·lel, un indret dedicat gairebé en exclusiva a l'espectacle, en el qual el cinema trobarà un terreny molt favorable per a la seva expansió. La ràpida i sorprenent evolució del Paral·lel, intuïda ja en aquests darrers anys del segle XIX, serà la prova més evident de les transformacions que s'anaven produint en la Barcelona del canvi del segle com a conseqüència de la irrupció sobtada en la vida pública d'amplis sectors socials que reclamaven, juntament amb unes vies polítiques per expressar les seves demandes, uns llocs d'oci adaptats a unes noves necessitats.



---

## COMUNICACIONS

### Observacions

---

#### **Jordi Artigas**

A última hora Josep Jiménez Meifrén m'ha facilitat una petita nota que rectifica puntualment la comunicació publicada electrònicament, que llegiré i és molt breu, sobre la possibilitat de qui pot haver fet les ombres, que encara no s'han aclarit aquests misteris de què parlava. Diu així: «He tornat a recordar el tema amb Cecília Vidal, ara jubilada, malgrat haver-se publicat diverses autories de les ombres de les quals estem parlant, Miquel Utrillo, Eliseu Meifrén, etc. La propietària de les ombres, Carolina Meifrén, que va morir l'any passat als cent tres anys tenia molt clar que el seu hàbil tiet, Josep Meifrén, un germà del pintor, les va retallar i mecanitzar partint d'uns dibuixos del seu entranyable amic Ramon Casas». I una altra dada a rectificar és que de moment les ombres les té dipositades ell, Jiménez Meifrén, si bé pertanyen a tots els germans. A banda d'aquestes precisions, volia destacar que Barcelona formava part d'un circuit de grans espectacles internacionals, molt populars i alguns força menys pacífics que la projecció de les ombres. Anys abans del temps que m'ha ocupat havia vingut el famós Buffalo Bill, s'exhibien fenòmens del tipus de l'home-elefant o la dona barbuda, i suposo que sobtarà més saber que se celebraven combats de feres semblants a les del circ romà, molt populars.

#### **Lluïsa Suárez**

Un dels temes principals a considerar és, efectivament, el contrast entre els gustos populars i el discurs regenerador del modernisme. Precisament quan he fet el recorregut per les activitats d'oci més extenses de la Barcelona de final de segle, he obviat deliberadament aquelles manifestacions que historiogràficament han estat més tractades, perquè considero que el cinema té més punts en contacte amb aquestes formes de cultura popular (sarsuela o espectacles òptics, fins i tot toros) que no amb el teatre burgès o altres formes d'alta cultura. Tot i que, com he dit a la comunicació, el cinema no era només un espectacle popular, sinó que també hi havia locals específicament per al públic burgès, com ara la sala Napoleó, que no tenia uns preus populars i on es projectaven pel·lícules de temàtica religiosa –en alguna d'elles hi sortia el papa Lleó XIII– i sobre la reialesa europea. Es pot dir que la tècnica de la cinematografia era nova però els continguts dels espectacles estaven molt vinculats a formes anteriors.

**Miquel-Àngel Codes**

En efecte, Narcís Oller sempre tenia clara la tesi, i en aquest punt la coordenada moral és potser la més important. Els passatges de *La febre d'or* relatius al contacte del personatge de la Delfineta amb l'art, des d'una ignorància absoluta malgrat les seves bones intencions, estableixen que una cosa és visitar la Sala Parés i una altra de molt diferent és anar a l'estudi d'un escultor i trobar-se amb una persona nua que fa de model.

**Enric Cassany**

Aquí Oller fa de novel·lista "sociòleg", no fa de comentarista, no expressa directament les seves preferències artístiques, sinó que retrata la posició de l'art en una societat que no l'acaba d'entendre, i d'aquí, que s'inventi, entenc jo, la visita al taller.