

Una talaia sobre el music-hall: anàlisi de la crítica teatral del periodista Joan Tomàs a *Mirador*

Maria Moreno i Domènech (Barcelona)

Summary: Joan Tomàs (Igualada, 1892 – Mexico City, 1962) is one of the most pre-eminent Catalan theatre critics and cultural journalists during the 20th century. He was a contributor for a wide range of publications, including *El Diluvió*, *La Publicitat*, *El Poble Català*, *El be negre*, *L'Opinió* and *Mirador*. As a result of the Civil War, he went into exile in France and then in Mexico, where he continued to work as a journalist until his death in 1962. This paper analyses articles on the music-hall subject which Tomàs published between 1929 and 1936 in *Mirador*.

Keywords: Joan Tomàs, music-hall, *Mirador*, cultural journalism, Paral·lel ■

Received: 05-09-2022 · Accepted: 01-02-2023

■ 1 Introducció¹

El maig de 2022 es va estrenar a la Sala Laia de la Filmoteca de Catalunya el documental de David Roma intitulat *La ven de Thais*, dedicat a la polifacètica actriu, empresària i cineasta Elena Jordi,² i el 2021 Xavier Albertí presentava *L'emperadriu del Paral·lel* a la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya. Però una dècada enrere, entre 2012 i 2013, el CCCB ja havia acollit

-
- 1 Aquest article s'adscriu al projecte europeu «Pleasurescapes. Fuerzas transnacionales de integración en las ciudades portuarias (PCI2019-103743)» (<<http://skhi.se/forskning/pleasurescapes.2265.html>>).
 - 2 Elena Jordi és el nom artístic de Montserrat Casals i Baqué (Cercs, 1882 – Barcelona, 1945), una actriu, directora i empresària de teatre. Va formar part de la Companyia de Teatre Íntim d'Adrià Gual (1909) i posteriorment de la d'Enric Giménez al Teatre Principal Companyia i, més tard, al Tívoli, de la de Margarita Xirgu. Finalment, va entrar a la Companyia de Josep Santpere i va esdevenir-ne l'actriu principal. Va triomfar tant al Teatre Nou com al Gran Teatre Espanyol i va formar la seva pròpia companyia. Va fer també alguna incursió al món del cinema i va dirigir les pel·lícules *La loca del monasterio* (1916) i *Thais* (1918) (Albertí & Molner, 2012: 114).



Licensed under Creative Commons Licence
CC BY-NC-ND

Zeitschrift für Katalanistik 37 (2024), 373–400
<https://doi.org/10.46586/ZfK.2024.373-400>
ISSN 0932-2221 · eISSN 2199-7276

l'exposició «El Paral·lel 1894–1939», organitzada per Eduard Molner i el mateix Albertí. Així mateix, cal tenir present que, més enllà d'aquesta efervescència de la darrera dècada, al llarg dels segles XX i XXI s'han dedicat diversos llibres i investigacions a un estudi minuciós de l'escena popular barcelonina.

A més de la investigació de caire més especialitzat, llibres com les *Memòries* de Josep Maria de Sagarra (Barcelona, 1894–1961),³ *Nits a Barcelona*, del seu amic Josep Maria Planes,⁴ o *Aquella entremaliada Barcelona*, de Sempronio,⁵ evoquen la vida nocturna al Paral·lel. Als antípodes, trobem que Josep Pla considerava Barcelona «una ciutat matinera» (Pla, 2017: 311) en què «les nits hi són insignificants» (Pla, 2017: 312), «Gairebé tot el que hi passa d'important s'hi produeix de nou a una» (Pla, 2017: 311) sentència al llibre *Barcelona, una discussió entranyable*. Tanmateix, en aquesta obra Pla fa diverses referències a la vida nocturna barcelonina, tant a La Rambla com al Paral·lel:⁶

-
- 3 En la part titulada «Entre Ariel i Caliban», corresponent al segon volum de les *Memòries*, Josep Maria de Sagarra dedica força pàgines al Paral·lel; així, en el següent fragment en comenta la descoberta: «Nosaltres, el Paral·lel, el descobrírem amb tota la voracitat dels quinze, dels setze i dels disset anys. La primera topada ens va fer certa impressió. Les gorres proletàries ens semblaven objectes satànics, i una copeta de rom, beguda en qualsevol taulell o en qualsevol local on es practiqués la més depauperada pornografia, ens l'acostàvem als llavis, amb un vergonyós respecte, amb por d'encomanar-nos la lepra.» (Sagarra, 2004: 247)
 - 4 Josep Maria Planes (Manresa, 1908 – Barcelona, 1936) fou un periodista autodidacte que va col·laborar en mitjans com ara *La Rambla*, *L'Opinió*, *Mirador*, *La Publicitat* i va dirigir la revista *Imatges* (Casasús, 1996: 344–345). En el seu únic llibre, *Les nits a Barcelona*, retrata l'ambient nocturn barceloní a partir de retrats de diversos locals i cafès. En fa una descripció vivaç i té l'habilitat de retratar la col·lectivitat a partir dels espais comparatits. Endemés, tal com mostra el fragment següent, assenyalava l'evolució de la vida nocturna barcelonina: «El music-hall del Paral·lel ha tingut una època escandalosament famosa. Eren aquells temps en què era conegut a tot el món. Eren aquells temps en què la pornografia més espectacular s'obria i es tancava des de les aixetes del Govern Civil. Quan les aixetes estaven obertes, el públic tenia dret a contemplar un espectacle d'una bestialitat única.» (Planes, 2001: 132)
 - 5 Avel·lí Artús i Tomàs (Barcelona, 1908 – Sitges, 2006), més conegut per Sempronio, el seu pseudònim, fou un periodista que va cultivar l'article de costums. Va col·laborar amb *Revista de Catalunya*, *Mirador*, *L'Opinió*, *Diario de Barcelona* o *La Vanguardia* (Casasús, 1996: 398–399). A l'inici de la seva obra *Aquella entremaliada Barcelona* recalca: «Bullia el Paral·lel, la “Rambla dels pobres” com va anomenar-lo Maragall en la seva “Oda nova a Barcelona”. Entre cafès cantants i teatres, abundaven els cafès acollidors de penyes anarquistes.» (Sempronio, 1978: 11)
 - 6 Pel que fa a la vida nocturna barcelonina de l'època, en el seu llibre *Cien años de Canción y Music Hall*, Vázquez Montalbán comenta: «Sí el Paralelo es “lo más popular”, la vida

El Paral·lel imprimia caràcter –i això era molt curiós. A la Universitat, els estudiants que freqüentaven l'indret es conceixien d'una hora lluny. Es conceixien per l'obsessió que portaven pintada a la cara. Eren uns estudiants tristos, malenconiosos, incapaços d'articular una frase, absolutament muts, amb un aire de preocupació insondable, d'ulls generalment passats. Suposar que pensaven més que els altres hauria estat una il·lusió. Tenien simplement l'obsessió de la lligacama –que en el meu temps fou una obsessió tràgica i fenomenal. (Pla, 2017: 290)

Amb la seva habitual distància irònica, Josep Pla descriu els resultats de la incessant activitat nocturna en els seus companys d'universitat, així com en altres fragments fa referència també a l'impacte que el Paral·lel causava als visitants.⁷ El més interessant és com dibuixa una convivència entre les vetllades refinades i l'espectacle de cafè concert o music-hall; d'aquesta manera, en el capítol «El Liceu» comenta: «Acabades les funcions de nit, els importants propietaris de les llotges de prosceni, de frac i amb la gardènia al trauc, solien anar, amb les seves amigues, a sopar a l'Edèn Concert.» (Pla, 2017: 419)

A banda de la reprovació puritana que els vessants sexuals dels espectacles de varietats poguessin generar entre la burgesia i les classes mitjanes,⁸ també és detectable un certa aversió d'una determinada elit cultural catalana respecte als espectacles que s'oferien al Paral·lel (Molner, 2017: 23). Més enllà del rebuig de Jacint Verdaguer o Joan Maragall, que cal entendre també des d'unes coordenades morals i religioses determinades (Badenas, 1993: 7–8), a les pàgines de *Mirador: setmanari de literatura, art i política* s'oferix una perspectiva modernitzadora –almenys en alguns aspectes⁹– de les arts escèniques que reivindica que les d'entreteniment popular són també formes artístiques legítimes. En aquest sentit, la crítica teatral del setmanari

nocturna barcelonesa se desparrama por la Rambla e incluso llega a los límites del Paseo de Gracia con los teatros Tívoli y Novedades.» (Vázquez Montalbán, 2014: 104)

7 Així, fa referència a la Rambla a finals de la Gran Guerra en els termes següents: «Els carrers adjacents eren l'admiració dels estrangers. Si hi volien violí, hi trobaven violí; si hi volien cacauets, els servien amb gran abundància. Llavors fou creat el barri *xino* i foren els estrangers d'aquella època els qui l'impulsaren». (Pla, 2017: 355)

8 En referència a aquest fet, Pla comenta: «En aquella època el Paral·lel tenia mala fama, i quan la paraula saltava en la conversació de les persones serioses, sempre hi havia algú que feia una rialleta de conill d'una estolidesa estrictament pornogràfica.» (Pla, 2017: 355)

En el mateix sentit trobem el fragment següent: «A les llars burgeses, quan algú anomenava l'Edèn, les dones es persignaven. Probablement la mala fama era excessiva, puix que en els cabarets barcelonins imperava un cert casolanisme.» (Sempronio, 1978: 15)

9 En aquest sentit, Francesc Foguet (2010) ha indicat certes contradiccions en aquesta idea de modernitat.

malda perquè els espectacles compleixin els estàndards de qualitat que els allunyin de l'entreteniment rude i groller. Entre els col·laboradors de la secció teatral de la revista, hi trobem Carles Capdevila,¹⁰ Joan Cortès,¹¹ Sebastià Gasch,¹² Domènec Guansé,¹³ Jaume Passarell,¹⁴ Rafael Tasis¹⁵ o Joan Tomàs, l'aportació del qual serà l'objecte d'aquest estudi.

-
- 10 Carles Capdevila i Recasens (Barcelona, 1879–1937) va ser actor, director, dramaturg i periodista. Director del Teatre Novetats i autor de les comèdies *El quart de la sort* (1922) i *La veritat sense contemplacions* (1922). El 1922 va ser redactor en cap de *La Publicitat*, que va dirigir a partir de 1929. A més, va col·laborar puntualment al setmanari *Mirador*. Va traduir obres de teatre d'autors com Beaumarchais, Hauptmann, Shakespeare o Shaw. També va publicar els assaigs *Santiago Rusiñol* (1925) i *Àngel Guimerà* (1938) (Coll-Vinent, 2022).
 - 11 Joan Cortès (Barcelona, 1898 – Santander, 1969), periodista i professor, va ser un dels fundadors de l'agrupació artística Els Evolucionistes (1917). Va ser col·laborador de les publicacions *Mirador*, *La Veu de Catalunya*, *L'Opinió*, *Gasetta de les Arts*, *El Be Negre*, *La Rambla*, entre d'altres. Utilitzà diversos pseudònims, i firmà alguns dels seus articles com a Cordorniu o Freixenet. Després de la victòria de Franco, va col·laborar a *Destino*, *La Vanguardia* i *ABC*. El 1965 va ser nomenat membre de la Reial Acadèmia de les Belles Arts de Sant Jordi i també va ser Cavaller de l'Orde de les Arts i les Lletres de França (Fontbona, 2015).
 - 12 Sebastià Gasch i Carreras (Barcelona, 1897–1980) va ser periodista i crític d'art. De formació autodidacta, el març de 1928 va publicar, juntament amb Salvador Dalí i el crític literari Lluís Montanyà, el *Manifest Antiartístic Català*, actualment conegut per *Manifest Groc*, una proclama que sintetitza les bases d'un nou ordre cultural basat en els conceptes d'antiart, maquinisme, etc. El manifest va tenir un impacte que es va propagar més enllà de l'àmbit avantgardista i va ser també difós entre els cercles culturals conservadors (Minguet Batllori, 2004: 18–21). Amb Lluís Montanyà edità també el primer i únic número de la revista *Fulls grocs*. Gasch és un dels cronistes més rellevants de la vida nocturna barcelonina, juntament amb Joan Tomàs, que va ser el seu mestre d'ofici. Així, va col·laborar a *L'Amic de les Arts*, *Hèlix*, *La Publicitat*, *Mirador*, *L'Opinió*, *La Gaceta Literària* o *Cahiers de Belgique*, entre d'altres. També va escriure diversos llibres com *La danza* (1946), *El circo y sus figuras* (1946), *Barcelona de nit* (1957) o *El Molino* (1972) (Casasús, 1996: 236–238).
 - 13 Domènec Guansé i Salesas (Tarragona, 1894 – Barcelona, 1978) va ser un periodista, traductor i escriptor català. Dedicat al periodisme cultural i d'actualitat, va col·laborar a mitjans com *Revista de Catalunya*, *La Rambla*, *La Nau*, *L'Esquella de la Torratxa*, *La Publicitat* i *Mirador*. Guansé també va ser traductor de l'Abbé Prévost, Voltaire, Pierre Louÿs, Guy de Maupassant i també va fer una petita adaptació de la epopeia sàncrita *Mahābhārata*. Va publicar les novel·les *Les cadenes d'Eva* (1932), *Una nit* (1935), *La pluja de l'or* (1950), *Laberint* (1952) i les obres de teatre *El fill de la Ninon* (1934), *Volia ser feliç...!* (1936) i *Una noia és per a un rei* (1937) (Isarch, 2018).
 - 14 Jaume Passarell i Ribó (Badalona, 1890 – Barcelona, 1975) va ser dibuixant, periodista, crític i tractadista d'art. Va exercir de crític cultural a *La Publicitat*, *Mirador* i *L'Esquella de la Torratxa*. També va col·laborar com a dibuixant a *Papitu* o *La Campana de Gràcia*, entre d'altres. Després de la derrota de la República, s'exilià a França i tornà a mitjan de la

El propòsit del present article és, doncs, analitzar els escrits del periodista Joan Tomàs i Rossich (Igualada, 1892 – Mèxic D. F., 1968) a les pàgines del setmanari. Certament, si bé les pàgines teatrals de *Mirador* han estat ja objecte d'estudi,¹⁶ la finalitat d'aquest article és analitzar les crítiques de music-hall que Tomàs va publicar a les planes d'aquesta revista entre els anys 1929 i 1936 i contribuir així a les investigacions de l'escena popular barcelonina que, malgrat ser un àmbit d'estudi en expansió, encara té parcel·les per explorar.

L'objectiu d'aquest estudi és doble: d'una banda, donar a conèixer el treball i les idees d'un periodista i agent cultural que va ser tant un gran coneixedor d'espectacles de music-hall i circ com un lector voraç, atent a l'actualitat literària catalana. Com veurem, la seva aportació crítica es basa en uns fonaments estètics que guien una determinada concepció dels diversos tipus d'espectacle. D'altra banda, l'anàlisi de les aportacions que Tomàs fa a *Mirador* permet confeccionar una panoràmica d'aquells espectacles de caire popular que es van dur a terme des de l'any 1929 fins a l'esclat de la Guerra Civil.

El segon objectiu és apropar-se a la naturalesa dels espectacles de music-hall que ofería Barcelona entre el 1929 i el 1936 i fer també una breu incursió en la recepció d'alguns autors de teatre de text. En aquest sentit, l'anàlisi de la crítica de Tomàs permetrà entreveure la relació que la intel·lectualitat va mantenir amb la revista i el music-hall i entendre com comprenia les relacions de Barcelona amb l'escena europea.

Els profunds canvis urbanístics de les capitals europees efectuats a finals del segle XIX marquen el sorgiment d'una societat de l'espectacle que es desenvolupa a principis del segle XX (Charle, 2008: 30). Barcelona no

dècada de 1940. Posteriorment publicà la monografia *Padró, Planas, Pellicer* (Cabañas Guevara, 1945) i *Llibre dels llibreters de vell i de bibliòfils* (1949) (Cadena, 2015).

15 Rafael Tasis (Barcelona, 1906 – París, 1966) va ser periodista, escriptor, traductor i divulgador cultural. Molt atent al panorama literari internacional, va col·laborar amb els mitjans *La Publicitat*, *Mirador*, *Revista de Catalunya*, *Serra d'Or* i *Pont Blau* i també va formar part de l'editorial Proa (Coll-Vinent, 2022). En els seus articles examinà el panorama literari internacional, tot fent especial atenció a la literatura anglosaxona. També va adaptar algunes obres teatrals com ara *Volpone*, de Ben Jonson (Coll-Vinent, 2007).

16 Sobre les pàgines teatrals de *Mirador* trobem l'estudi «*Mirador* teatral: Una modernitat europea», de Francesc Foguet (2010) o també el tercer capítol «La mirada de *Mirador* sobre el Paral·lel. Historiar un rebuig» de la tesi *El Paral·lel fent país. Impacte i percepció de l'oferta escènica del Paral·lel* (Molner, 2017). A més, també és de consulta imprescindible la monografia *Mirador, la Catalunya impossible*, a càrrec de Carles Geli i Josep Maria Huertas (Huertas & Geli, 2000).

n'és una excepció i el sorgiment del Paral·lel suposa l'eclosió de l'espectacle de masses.¹⁷ Endemés, tal com ha assenyalat Salaün (2011: 134–135), el fet que la ciutat sigui un port no gaire allunyat de la frontera francesa permet que adquireixi una major rellevància econòmica després de la pèrdua de l'imperi colonial el 1898, i aquesta importància es consolidarà durant la Primera Guerra Mundial (1914–1918).

En contraposició a l'idealisme noucentista, el Paral·lel es va adaptar a l'exigència d'un públic popular, tot oferint espectacles que hibridaven estils i gèneres (Anastasio, 2007: 198–199).

Si bé a l'inici l'oferta era exclusivament en castellà, a partir de 1910 empresaris i autors es van adonar de la necessitat que el català entrés al gènere frívol del Paral·lel. Així, Santiago Rusiñol, Lluís Capdevila¹⁸ i Manuel Fontdevila¹⁹ van cultivar el gènere del cuplet i, tal com destaca Molas, Rossend Llorba reclamava «la constitució d'un music-hall català» (Molas, 1980: 326).²⁰ Així doncs, a partir de la Primera Guerra Mundial es començà a catalanitzar l'escena popular: el 1917 Santiago Rusiñol estrenà en un teatre

17 Tal com ha indicat Christophe Charle, la transformació elitista del teatre tradicional s'ha de posar en relació amb una determinada reconfiguració geogràfica de les ciutats, el centre de les quals és ocupat per la burgesia, mentre que creix una perifèria on s'instal·la la classe treballadora. D'aquesta manera els teatres de prestigi i l'òpera ocupen el centre de les ciutats, mentre que a la perifèria apareixen espais dedicats a noves formes de divertiment com ara circs, music-halls, fires, etc. (Charle, 2008: 29–34).

18 Lluís Capdevila (Barcelona, 1893 – Andorra la Vella, 1980) va ser periodista i escriptor. Va freqüentar ambients bohemis i, fins i tot, hi passà una temporada. Va cultivar el drama realista i va escriure, juntament amb Manuel Fontdevila, *L'auca de la cupletista* (1919) i *Les dones del music-hall* (1920). També va escriure llibrets d'òpera i sarsuela com *Cançó d'amor i de guerra* (1926) i *La legió d'honor* (1930), textos escrits amb Víctor Mora (Albertí & Molner, 2012: 65).

19 Manuel Fontdevila (Granollers, 1887 – Buenos Aires, 1957) va ser periodista i escriptor. Va freqüentar la bohèmia barcelonina i es va relacionar amb Francesc Madrid, Joaquim Montero i Manuel Sagrañes. Fou director de la revista *Papitu* i va col·laborar amb *El Día Gráfico*, *La Publicidad* i *L'Esquella de la Torratxa*. Va dirigir el diari *El Heraldo de Madrid* (1927). És l'autor, juntament amb Lluís Capdevila, de *L'auca de la cupletista* (1919) i de *Les dones del music-hall* (1920). També és l'autor de *La dona verge* (1927) (Albertí & Molner, 2012).

20 Així, el 20 d'agost de 1912 feia les reflexions següents a *De tots colors*: «Jo crec que aquest gènere d'art alegre i deliciosament captivador faria un gran bé dintre els nostres costums un xic massa austers i donats al transcendentalisme. És cert que el nostre caràcter no s'és gaire donat a n'aquestes menes de frivolitats, però jo us ben asseguro que el dia que sapiguem desprendre'ns de certs convencionalismes que forçosament ens fan apàtics davant la manera de sentir d'altres pobles tan cosmopolites i un xic més galants del nostre la causa santa de la nostra pàtria haurà donat un gran pas.» (Llorba, 2017: 201)

situat al Paral·lel, el Teatre Victòria, *L'auca del senyor Esteve* i a partir dels anys vint les obres d'Amichatis, Lluís Capdevila, Alfons Roure, Enric Luelles, Miquel Poal-Aragall i Gastó A. Màntua consolidaren un repertori dramàtic català de tall popular (Salaü, 2011: 146).

La caiguda de la Dictadura de Primo de Rivera va intensificar la vida al Paral·lel i teatres, music-halls i cafès treballaven a tot rendiment (Badenas i Rico, 1998: 311–312);²¹ tanmateix, malgrat l'èxit de públic, aquest període coincideix amb una decadència artística dels gèneres populars (Albertí & Molner, 2012: 121), un declivi que, com veurem, serà apuntat per diversos col·laboradors de *Mirador*, i molt especialment per Joan Tomàs. L'estudi de les seves crítiques ens permetrà, doncs, exposar l'estat de l'oferta escènica barcelonina d'un període que va des d'un any abans de la caiguda del Directori militar fins a l'abril de 1936.

El dijous 31 de gener de 1929 va aparèixer el primer número de *Mirador*,²² un setmanari vinculat al diari *La Publicitat*,²³ que s'erigeix com a tribuna de la intel·lectualitat catalana. *Mirador* dedicà bona part de les seves pàgines a la reflexió cultural, reservà una pàgina sencera a les arts escèniques i feu especial atenció a les anomenades arts parateatral, com la revista, el music-hall o el circ, que ressenyaven Joan Tomàs i el seu deixeble Sebastià Gasch (Molner, 2017: 375). Els seus col·laboradors, molt atents al panorama escènic i cultural de l'estranger (Huertas & Geli, 2000: 73), entenien que gèneres com el circ o el music-hall no eren gèneres menors; tanmateix, tenien una visió força crítica dels espectacles que s'oferien al Paral·lel.

21 A més, la proclamació de la República comportarà l'obertura del Paral·lel a un públic més ampli. En aquest sentit Eduard Molner comenta: «El Paral·lel va saludar la proclamació de la República el 14 d'abril de 1931 amb un esclat de joia que acompanyà l'entusiasme de la ciutat i del país. L'avinguda deixava de ser un territori vedat al públic més jove, perquè fins i tot es programaren sessions de cinema per a escolars, tal com mostren algunes fotografies sorprenents d'infants amb bata fent cua a les seves voravies, al costat de cartells anunciadors dels seus típics espectacles "picants", de revista o music-hall.» (Molner, 2012: 121)

22 *Mirador* era un setmanari que sortia dijous i costava vint cèntims. Tenia 20 pàgines a cinc columnes i mesurava 38,5 x 54 centímetres (Huertas & Geli, 2000: 23).

23 Molner ha indicat de manera més específica els termes d'aquesta col·laboració: «De fet el setmanari, tot i mantenir sempre les formes, serà una publicació lligada inequívocament a Acció Catalana: en un manifest del partit publicat al diari germà de la revista, *La Publicitat*, el 1930 hi trobem noms habituals de col·laboradors de *Mirador* com Carles Capdevila, Ferran Soldevila, Josep Maria de Sagarra, Vicenç Bernades, Rosend Llates, Manuel Brunet, Feliu Elías, Àngel Ferran, Joaquim Ventalló, Domènec de Bellmunt i Josep Maria Planes.» (Molner, 2017: 369)

Lamentablement, la figura de Joan Tomàs, un periodista cultural dedicat a la crítica de circ, music-hall, però també de teatre de text, cinema i que, puntualment, també escriví algun article sobre el món polític²⁴ i sobre esport,²⁵ ha quedat força oblidada. A *Mirador*, hi va escriure noranta-nou articles a partir dels quals és possible percebre les coordenades de l'escena barcelonina i europea del moment.

Parlant de Tomàs, Sempronio comenta que era «el periodista que coneixia més a fons la vida i els miracles del món de l'espectacle barceloní» (Sempronio, 1978: 141) i Sebastià Gasch el va definir com «el hombre más enterado de circo y de music-hall del país» (Gasch, 1972: 111). Intentarem, doncs, conèixer més bé la seva aportació.

■ 2 La possibilitat d'un music-hall català

La naturalesa eclèctica i canviant del music-hall n'ha dificultat una definició unívoca i precisa (Feschotte, 1965: 5–6; Gasch, 1972: 174). Tanmateix, podem definir el music-hall com un artifici en què convergeixen formes diverses d'espectacularitat en un entramat caòtic en què, tal com ha indicat Fréjaville (1923: 17), es pot descobrir un fil conductor. Es tracta d'un espectacle que materialitza l'essència de la vida urbana (Maloney, 2016: 3) —de fet, la denominació està formada per la paraula música i «hall», 'sala', en anglès— i que es basa en l'efecte produït a partir de la il·lusió. És l'espectacle d'una poètica excessiva que barreja números de cançó, números de circ i de fira, a la recerca d'una varietat sorprenent. En el volum de l'*Enciclopedia del Espectáculo*, intítulat *Teatro, circo y music-hall*, Gasch comenta:

¿Qué es el *music-hall*? El *music-hall*, en su inagotable variedad, se nos presenta como el punto de atracción donde convergen casi todas las formas de espectáculo. Espejo de la vida moderna, el *music-hall* se apodera de todas las imágenes, las deforma, las ilumina con su luz extraña, las transporta a los dominios de la fantasía y de la irrealidad. El *music-hall* no elige. Lo acepta todo, lo mejor y lo peor. Sufre todas las influencias, adopta todas las novedades, principalmente las más extravagantes y las más inesperadas. (Gasch, 1967: 304)

Barry J. Faulk ha assenyalat que els empresaris, autors i crítics que articulen el discurs sobre el music-hall no són mers admiradors d'aquest tipus

24 El 4 de desembre dedica un article al president de Mèxic Emilio Portes Gil, intítulat «Portes Gil a Barcelona» (Tomàs, 1930f: 3).

25 El 2 d'agost de 1934 publica «Un profeta a la Volta Ciclista de França» (Tomàs, 1934j: 2).

d'espectacle, sinó que també hi estan involucrats des d'un punt de vista comercial (Faulk, 2004: 38). Aquest és també el cas de Joan Tomàs, que va ser director artístic del Principal Palace entre 1919 i principis del anys vint i es va encarregar de contractar quadres i números per a les seves revistes (Jané i Romeu, 2021). Ferran Bayés, que s'havia proposat convertir el Teatre Principal en un music-hall internacional (Gallén, 2007: 88), hi havia estrenat grans revistes com ara *Chófer al Palace*, el 1920, *¡Ooooooh!, la revue* i *La revue en Zig-Zag* el 1921. Tal com ha assenyalat Emili Casademont, segurament parafrasejant un article de Tomàs intítulat «A raig fet. Barcelona, capital de província» (Tomàs, 1935b: 5):

La Ciutat Comtal, llavors, era la porta de l'estranger. Les primeres novetats, les darreres audàcies de París i de Londres, hi repercutien tot seguit. I Bayés obrà el miracle de convertir Barcelona en un dels grans centres del music-hall europeu. (Casademont, 2007: 34)

Tomàs, doncs, comenta i critica les programacions de music-hall i fa esment del paper que juguen els empresaris en la programació de teatre perquè coneix des de dins com es constitueixen els circuits de contractació dels quadres de les revistes. A més, enyora els estàndards estètics que marcaven la programació de les revistes de Ferran Bayés, a qui reivindica força sovint en els seus articles. Fins i tot, en un article en què contesta un escrit de Sebastià Gasch, intítulat «Una al·lusió injusta. Recordant en Bayés», comenta: «Si En Bayés visqués avui és segur que, guiats pel seu instint meravellós, s'adaptaria als nous corrents, tal com anava ja fent, i ens donaria espectacles que superarien *Wake up and Dream*.» (Tomàs, 1930h: 5)

Al llarg dels seus escrits a *Mirador* és palpable un enyor de l'esplendor del music-hall de la dècada anterior. A banda de la seva implicació en la programació de revistes, Joan Tomàs és un periodista culte que, sense caure en l'erudició gratuïta, fonamenta els seus apunts en una reflexió prèvia sobre què és i, sobretot, què ha de ser el music-hall. D'aquesta manera, tal com veurem, la seva crítica es basa en quatre eixos: 1) exposició clara d'uns determinats paràmetres estètics; 2) un gran coneixement dels circuits locals i europeus, que li permet comparar la programació barcelonina amb la d'altres capitals d'Europa; 3) comentari de la història, de la crítica del music-hall, així com dels llibres dedicats al gènere; 4) consideració de la reacció del públic davant de qualsevol espectacle.

Així doncs, Tomàs traça uns paràmetres estètics i de bon gust, que, si bé inamovibles, permeten orientar el lector amb facilitat en el seu discurs, sempre àgil i accessible i amb algun toc puntual d'ironia. És una crítica

honestament que, tal com ha indicat Molner (2017), té voluntat intervencionista. En altres paraules, Tomàs acara els programes de music-hall del moment no només amb l'etapa d'esplendor passada, sinó amb una possibilitat futura.

■ 2.1 Cap a una definició de music-hall

L'agilitat i la ploma mordaç de Tomàs fan que el lector sovint rebi instrucció estètica gairebé sense adonar-se'n. Com que la saviesa és introduïda en forma de dards crítics, moltes vegades és fàcil passar per alt la carcassa teòrica dels articles. Mai no cau en l'erudició buida o el comentari saberut, sinó que les seves consideracions s'orienten a exposar els paràmetres d'un gènere que entre alguns sectors encara és entès com un espectacle menor:

El music-hall admet i resumeix tots els espectacles, i ofereix, per a les arts escèniques, les màximes possibilitats. Els més reputats «metteurs en scène» se'n serveixen. Tots el gèneres teatrals, des del melodrama (*Broadway*) a l'òpera (*Jonny condueix el ball*) passant per la comèdia (*Burlesque*) i fins per l'opereta vienesa (*L'Orloff*), li corren darrera [sic] i li lleven les fórmules. Per què no concedir-li a casa nostra la importància deguda? (Tomàs, 1929c: 5)

S'ha definit el music-hall com la coalició de totes aquelles formes d'espectacle que no són part del teatre, és a dir, una barreja d'arts escèniques parateatrals provinents del món de la música, el circ, la fira, etc. (Feschotte, 1965: 6–9). El music-hall té l'origen en els espectacles populars de carrer que van derivar en el circ i el cafè concert; en altres paraules, en aquelles manifestacions populars que s'escapaven de l'àmbit solemne de la teatralitat religiosa i cortesana (Gasch, 1968: 1248).

Tomàs entén que el music-hall és el gènere teatral propi de la modernitat i considera que la manca de coneixement de l'escena internacional per part dels empresaris i artistes del moment provoca que la seva programació sigui mediocre, en part, perquè no hi ha una concepció clara dels seus fonaments. És a dir, considera que l'entreteniment veritable està estretament lligat a una disposició artística de l'espectacle. El fet que el music-hall no sigui entès com a art és un dels elements que identifica com un problema a l'hora de constituir un music-hall català a l'alçada de l'escena europea. Tomàs creu en la possibilitat real de crear una escena de primer ordre a la

ciutat²⁶ i per això escriu un seguit de quatre articles titulats «Possibilitat d'un music-hall» en què apunta el que ell considera que és la matriu de la decadència del gènere: l'oblit del bon gust. En aquest sentit, afirma:

La xavacanada, quan no la pornografia, i el mal gust han envaït els nostres escenaris de revista. A Barcelona, el music-hall té ara com a últim refugi, per a les seves aparicions esporàdiques, el circ i el cafè-concert. El circ pot molt bé presentar un número com el de les tres Dorvils. El cafè-concert ens ofereix, de tant en tant, una Nati Morales o una Eloísa Albéniz. (Tomàs, 1934e: 5)

Malgrat que Tomàs se situa als antípodes de l'exquisidesa propugnada pels ideals noucentistes, marca uns estàndards de bon gust que també han de tenir els espectacles de music-hall i varietats. En aquests articles, a banda de la crítica feroç als empresaris teatrals, aprofita per comentar que la confusió terminològica entre el music-hall i altres formes d'espectacle ha desvirtuat tant l'escena del music-hall com la del cafè-concert :

La manca d'un music-hall veritable ha estat, potser, una de les causes que, confonent els termes, fos ací aplicada també la denominació de music-hall, per extensió al cafè-concert, i que aquest, en els seus programes, doni sovint atraccions que escaurien millor a una escena de music-hall. (Tomàs, 1934e: 5)

Si bé és cert que el music-hall té en el cafè-concert un dels seus orígens i que la coexistència de cafè-concert, cabaret, fires i circ amb el music-hall permet molts intercanvis artístics (Fréjaville, 1923: 18), Tomàs subratlla que no totes les atraccions són intercanviables. A més, critica la pompositat de les posades en escena que fa prevaldre la quantitat de noies, en comptes de la seva qualitat artística.²⁷ Cal recordar que el cafè-concert és un local teatral en què s'ofereixen serveis d'hostaleria i es programen concerts i altres espectacles (Gómez García, 2003: 130–131), que no han de ser forçosament de music-hall.

Tomàs, en un article titulat «Un programa de varietats al Tívoli», també marca una diferència entre les varietats i el music-hall:

26 En aquest sentit comenta: «L'èxit de Florelle a l'Excelsior ha estat una demostració evident del que diverses vegades s'ha dit sobre les possibilitats d'un music-hall de primer ordre a Barcelona.» (Tomàs, 1934g: 5)

27 «A l'escenari, en lloc de trenta dones sense pena ni glòria, vuit o deu artistes de talent, amb un número final, naturalment, que completés el programa. Aleshores, la paraula music-hall, tot i tractant-se d'un cafè-concert, seria tolerada.» (Tomàs, 1934a: 5)

Les varietats són una cosa i el music-hall una altra. Parlo, naturalment, de les varietats a la manera espanyola i del music-hall en el sentit internacional d'aquesta paraula. Tot i ésser el music-hall un espectacle divers, es diferencia de les varietats per una unitat de to i de moviment del conjunt, a part de la modernitat de cada un dels números. Les varietats estan molt lligades a la tradició, i gairebé mai no haurien d'apartar-se'n per conservar llur sabor. En canvi, el music-hall pot fàcilment prescindir-ne. (Tomàs, 1935e: 5)

En aquest paràgraf Tomàs fa referència a la coherència interna de l'espectacle, malgrat la seva aparent diversitat. Gènere de la modernitat per excel·lència, el music-hall és l'art de l'artifici i la ficció, que pretén sorprendre l'espectador. La font d'inspiració és la imaginació i l'atzar i juga amb la fantasia i la paradoxa (Gasch, 1967: 1248), però amb un fil conductor que implica que l'intel·lecte de l'espectador frueixi amb la coherència que es pot trobar en una mescla tan extravagant com captivadora.

La ploma de Tomàs sempre comenta de manera precisa i ponderada espectacles concrets i a partir d'aquí fa una reflexió sobre què hauria de ser el music-hall, tot reclamant sempre que compleixi els paràmetres següents:

- 1) Bon gust. Per a Tomàs, el bon gust és el fonament de tot espectacle. El periodista es mostra preocupat perquè l'escena barcelonina no esdevingui un mer mercat de carn. Molt significativament, Tomàs critica que «La llotja és més important que l'escena» (Tomàs, 1934e: 5). També crítica certes tendències de l'humor d'astracanada: «El *muñozsequisme* no en tenia prou amb haver-se apoderat del teatre. Envaeix també el circ i el music-hall.» (Tomàs, 1935g: 5)
- 2) Esperit de renovació. Tomàs recorda justament Bayés per les seves ganes de superació i per intentar trobar números nous: «Mireu les cartelleres dels nostres music-halls: durant mesos i mesos, els mateixos números van passant de l'una a l'altra.» (Tomàs, 1934h: 5)
- 3) Ritme àgil i lleuger de l'espectacle. Tomàs no és amic de les produccions embafadores. Així, parlant de l'espectacle *Venus Genetrix* comenta: «És un espectacle feixuc. La sumptuositat ofega el moviment i el luxe triomfa sobre l'agilitat.» (Tomàs, 1930g: 5) Aquesta agilitat és tan física com mental; en altres paraules, tant la reclama a ballarins²⁸ com a

28 En un article dedicat a Salvador Font, a qui considera «un artista excepcional», fa aquest comentari de la parella formada per Font i Tové Kroll: «Per la forma elegant d'enllaçar ell la ballarina i conduir-la, per la flexibilitat d'aquesta a deixar-se portar, pels moviments dels braços d'ambdós i per la seguretat i estil dels passos que dibuixen les cames, la parella Tové & Salvador s'ha imposat en primer terme.» (Tomàs, 1933c: 5)

humoristes.²⁹ En definitiva, Tomàs recorda que: «El music-hall és una il·lusió i ha d'ésser, per tant, una cosa ràpida» (Tomàs, 1929f).

- 4) Simplicitat. Tomàs avorreix qualsevol enfarfigament que desllueixi la simplicitat dels números. Si en la citació anterior ja podíem llegir aquesta preocupació perquè la presentació del music-hall no caigués en l'ostentació, en un article intítulat «Music-Hall. Dos números de patinadors» fa aquest elogi a la parella Brown i Harte:

Brown i Harte són remarcables per damunt de la dificultat i perill de llur treball, per la gràcia i ritme dels moviments i llur simplicitat. Més que d'angúnia, l'emoció que produeixen és de joia. Als ulls de l'espectador, l'encant personal d'aqueixa parella, la senzillesa amb què porta a terme els més arriscats exercicis i l'harmonia que constantment hi ha entre ells ofega tot perill. (Tomàs, 1929e: 5)

- 5) Personalitat. Tomàs entén que l'essència del music-hall rau també en una originalitat que té a veure amb el caràcter propi tant d'artistes com de muntatges. D'aquesta manera, parlant de Luisita Esteso,³⁰ comenta: «Luisita Esteso val més or que no pesa. És, dintre de les varietats espanyoles, l'artista més personal. Comença, potser, a amanerar-se, tot i així, la millor de les seves qualitats és, encara, la de no assemblar-se a ningú. Sempre és ella.» (Tomàs, 1935f: 5) En aquest sentit, a l'hora de fer referència a la revista negra «Luisiana», tot i destacar-ne algunes virtuts, es queixa que: «Massa adaptada als nostres gustos, li manca a la revista «Luisiana» el caràcter que algunes escenes, mal copiades, com la de la invocació del primer quadro i la de la partida de poker, no arriben a donar-li prou bé» (Tomàs, 1929g: 5). Tomàs avorreix tot rastre d'elements mecànics o excessivament acadèmics que manllevin al music-hall el seu caràcter captivador.³¹

29 Tot criticant els humoristes Pepe Medina i Poussinet, que actuaven al Principal Palace i al Circ Barcelonès, comenta: «Suposo sempre una elegància en les paraules i els gestes [sic] i una agilitat de pensament que no constitueixen pas llur patrimoni.» (Tomàs, 1929h: 5)

30 Luisita Esteso (València, 1908 – Madrid, 1986) va debutar a l'escenari als 12 anys. Entre finals dels anys vint i principis dels trenta arribà al zenit de la seva popularitat. Per a ella, Muñoz Seca va escriure l'obra *La oca* (1931) i Jardiel de Poncela, *Usted tiene ojos de mujer fatal* (1932) (“Luisita Esteso, actriu”, 1986).

31 Així, en referència a Paul Chevalier comenta: «El seu ballar també calculat i mecànic, sense impuls interior, amb una pobresa de ritme que fa pena.» (Tomàs, 1930e: 5) També parlant de Florence Miller afirma que «és una ballarina freda i acadèmica» (Tomàs, 1929f: 5).

- 6) Gràcia. Molt preocupat per l'elegància i el bon gust, la gracilitat dels artistes és un element fonamental per crear el caràcter de fantasia propi del music-hall. Així, a l'hora de fer referència al ball entén que és un art que no rau exclusivament en la perfecció tècnica, sinó justament en la gràcia del ballari; la gràcia és entesa, doncs, com una barreja d'elegància i de personalitat; en aquest sentit, la gràcia està directament lligada a la personalitat. A més, aquesta gràcia està unida a la vitalitat alegre que reclama qualsevol espectacle de music-hall. En aquests termes parla, doncs, de la gràcia de Jenny Golder³² i comenta que tenia:

Un *chic* personalíssim, unes cames que brincaven com l'acer, uns ulls immensos, unes dents de nacre que brillaven més que els ulls, un gestos de deliciosa picardia, una alegria comunicativa, una dalla d'infant, una impetuositat que s'ho emportava tot, una gràcia parisenca, una vivacitat inexplicable, un optimisme encoratjador, una vibració constant... (Tomàs, 1933b)

Tomàs també lamenta la manca de gracilitat en una ballarina com Florence Miller que «vol harmonitzar el ball modern amb els passos de ball clàssic. Ho aconsegueix, però no dona a les seves danses cap gràcia» (Tomàs, 1929f). Aquest encant, sense el qual la resta de virtuts no tenen sentit (Borges, 2007: 64), també el posa a la base de l'il·lusionisme:

Un il·lusionista que deixi la gent barrinant-se el cervell per descobrir-li el secret d'un truc, no farà, en els temps actuals, gaire fortuna.

En canvi, tingueu la seguretat que farà bona carrera l'il·lusionista el públic del qual surti del teatre exclamant:

—Té gràcia aquest home.

És el cas de Fu-Manxú, l'il·lusionista que actua aquests dies al Novetats. (Tomàs, 1934c)

En definitiva, en la seva crítica Tomàs defineix el music-hall tot destacant quins han de ser els seus paràmetres estètics. Conscient que és un gènere menystingut encara per una part de la crítica, reivindica la importància que el music-hall no sigui un mercat de carn, sinó que tingui en compte criteris artístics. Com qualsevol art, es tracta del desig de veritat, de

32 Jenny Golder és el nom artístic de Rosie Sloman (Kineton, 1896 – París, 1928). Artista australiana de music-hall que actuà als escenaris de París i Brussel·les com a cantant i ballarina. Actuà en revistes com *Alors je lui fais d'œil* o *L'appel de la forêt* (Charles, 1932: 59–63).

trobar aquell mirall polièdric del music-hall que és capaç de projectar imatges de la vida moderna.³³

■ 2.2 Coneixement dels circuits empresarials catalans i europeus

Un dels elements més interessants de les crítiques de Joan Tomàs és la seva exposició precisa del funcionament de tots els agents del mercat teatral, des d'artistes fins a empresaris. Tomàs coneix des de Federico García Lorca, a qui entrevistà el setembre de 1934 (Tomàs, 1934d), fins a Florelle,³⁴ que havia actuat a Barcelona, al Còmic, a la revista *Love-me* (Tomàs, 1933d). Tomàs té clar que, a part de ser un art, el teatre és sobretot una indústria.³⁵ El fet que tingui present la dimensió mercantil del fet teatral fa que les seves crítiques puguin assenyalar amb exactitud les mancances del music-hall i indicar-ne les possibles causes.

Cosa poc habitual en la crònica d'espectacle, dedica alguns articles a criticar l'actuació empresarial del moment i és conscient que les decisions empresarials són claus a l'hora de constituir l'escena catalana de music-hall. Els anys de treball amb Ferran Bayés li permeten entendre el negoci des de dins i això fa que subratlli la importància d'empresaris i productors teatrals. És significatiu que dediqui un article al productor britànic Charles B. Cochran, del qual comenta que, malgrat la diversitat dels seus afers, té una especial preferència pel music-hall (Tomàs, 1930a). Sobre la comparació amb l'empresari rus Serguei Diàguilev,³⁶ comenta:

33 Així, parlant de la comparació entre l'obra de Paul Colin i Toulouse-Lautrec comenta: «Toulouse-Lautrec! / Paul Colin hi ha estat sovint comparat. Ha abordat els mateixos temes, pel mateix desig de veritat, amb el mateix sentiment. Ha anat a cercar la síntesi de la vida moderna en el music-hall, d'igual manera que Toulouse-Lautrec va treure del cafè-concert la de la seva època.» (Tomàs, 1929j: 5)

34 Florelle és el nom artístic d'Odette Rousseau (Les Sables-d'Olonne, 1898 – La Rochesur-Yon, 1974). Actriu i cantant francesa. Cèlebre per la sensibilitat de la seva veu, va debutar als onze anys a l'escenari d'una revista. També va participar en diverses pel·lícules com *L'Opéra de quat'sous*, de Pabst o *Liliom*, de Fritz Lang. A més, va protagonitzar el musical *Marie Galante* (Charles, 1932: 213–128; Feschotte, 1965: 38).

35 En aquest sentit, Tomàs comenta: «El teatre és un art. D'acord. / Però oblidem molt sovint –els artistes en primer lloc– que també és una indústria.» (Tomàs, 1935a: 5)

36 Serguei Diàguilev (Selischi, 1872 – Venècia, 1929) va ser un coreògraf, crític i empresari rus. Va ser productor d'exposicions d'art, concerts, òperes i, sobretot, ballets. El 1909 va crear la companyia *Ballets russos*. Aquesta companyia va comptar amb els millors ballarins i coreògrafs (Balanchine, Fokine, Nijinska, Nijinsky), pintors (Bakst, Benois, Braque, Derain, Matisse, Picasso) i compositors (Debussy, Falla, Prokofiev, Ravel, Satie, Strauss) del moment (López, 2017).

No seria potser prou encertat comparar Cochran a Diaghilev. Però, durant els vint darrers anys, ell ha estat també com el famós animador dels balls russos, un símbol de totes les novetats escèniques. El mateix esperit de recerca, el mateix desig d'innovació, la mateixa atracció vers l'exòtic, el mateix bon gust que empenyeren en vida Sergi Diaghilev, han mogut sempre Charles B. Cochran. No ha subjectat aquest mai la dansa, element importantíssim dels espectacles de music-hall, als faustes dels decoradors ni a les fantasies dels músics, ha procurat més aviat el domini del moviment per damunt de tota altra cosa, de tal manera que ha pogut dir-se de les revistes de Cochran que es desenrotllen com una alegre faràndula, d'ininterromputs i vius esclats. (Tomàs, 1930a: 5)

La semblança de Cochran assenyala totes aquelles qualitats que manquen als empresaris barcelonins: esperit d'innovació i recerca, projecció del moviment per sobre la fastuositat de l'espectacle i capacitat de crear la jovialitat pròpia del music-hall. Tomàs es queixa que alguns empresaris tenen una concepció massa antiga del music-hall, cosa que es contraposa al seu caràcter de renovació constant (Tomàs, 1929d: 5).

En els seus articles Tomàs expressa el seu enyor per la figura de Ferran Bayés, tot afirmant que, gràcies a ell, Barcelona va viure la seva etapa esplendorosa de music-hall. Així, arran de la pel·lícula *El carrer 42*, el compara amb el productor nord-americà Florenz Ziegfeld:

El carrer 42 m'ha recordat En Bayés. Sembla que, en planejar-lo, el director, Lloyd Bacon, recordà un altre home que, com Ferran Bayés, ho sacrificà també tot al music-hall. Parlo de Florenz Ziegfeld. La mateixa dèria que tingué sempre En Bayés de satisfer el públic a base de dones boniques, de luxe i de bon gust; el mateix desig de novetat i el mateix afany de superar-se; el mateix menyspreu del diner i la mateixa preocupació per als petits detalls; la mateixa brutalitat exterior i la mateixa bondat íntima, foren les característiques de Florenz Ziegfeld. (Tomàs, 1933a: 4)

Tomàs és molt crític amb els productors de music-hall del moment i recorda que durant la direcció de Bayés al Principal Palace: «La nostra ciutat era, aleshores, la porta a l'estranger. Les primeres novetats, els darrers atreviments de París i Londres, repercutien tot seguit a Barcelona» (Tomàs, 1935b: 5). Segons el crític, els productors teatrals s'havien quedat estancats un quart de segle enrere i no tenien en compte les nocions de fantasia, modernitat i ritme inherents a l'espectacle de music-hall (Tomàs, 1935b: 5).

En els esmentats articles, intitulats «Possibilitat d'un music-hall», es queixa que, a diferència d'en Bayés, els empresaris catalans no viatgen per Europa i, consegüentment, ni estan assabentats de les últimes novetats artístiques ni organitzen eficientment la seva empresa comercial:

Si correguessin món —només que de tant en tant arribessin fins a París! Se'ls obririen els ulls i sentirien també, potser, l'enveja de fer aplaudir ací el que admirarien a fora. Se'ls desvetllaria el bon gust, cosa, en alguns, extremadament necessària. Entaularien relacions d'ordre artístic i comercial que mai no els farien nosa. Aprendrien d'organitzar d'una manera racional un espectacle. S'adonarien dels corrents que dominen, en matèria d'espectacles, fronteres enllà. Mil suggestions diverses, mil idees noves, els farien rodar aleshores el cap, en benefici del públic. Però els nostres empresaris de music-hall sembla que tinguin, no sé per què, horror al tren. (Tomàs, 1934f: 5)

En aquest sentit, es palpa la voluntat de Tomàs de canviar el rumb de l'empresa comercial de l'època. *Mirador* és una revista amb una clara voluntat d'orientació cultural (Singla, 2007: 94) i és evident que, més enllà de recomanar o no un espectacle de cara al gran públic, la crítica de Tomàs s'adreça als empresaris i la seva experiència com a director artístic d'espectacles de revista fa que sigui especialment crític amb algunes decisions artístiques. Convençut que la gran època d'esplendor de la revista va ser entre els anys vint i trenta, proposa un canvi de rumb en l'empresa teatral de music-hall.

D'aquesta manera, Tomàs es queixa que el music-hall català es limita a importar produccions madrilenyes i no està prou al dia del panorama europeu i americà. De fet, és summament crític amb els escenaris madrilenys, que considera que estan regits per un interès comercial i no artístic.³⁷ En definitiva, pensa que hi manca originalitat. En aquest sentit, comenta que un dels problemes del music-hall espanyol és justament que està format per un reguitzell d'imitadors d'estrelles de fora,³⁸ però que no té la singularitat pròpia del music-hall. Tomàs titlla d'alarmant la invasió de revistes madrilenyes a Barcelona³⁹ i subratlla que és una problemàtica que tan sols *Mirador* ha abordat:

37 Fins i tot es queixa de la influència que el pas pels escenaris madrilenys ha tingut en alguns artistes, com ara Alady: «Un home de la facilitat de paraula, de la rapidesa de mímica, de la lleugeresa de cames de l'Alady, de la seva impertorbabilitat còmica, podia i havia d'ésser el que són un Nelson Keys a Anglaterra o un Pasqual a França, el tipus de l'actor-ballarí, l'artista únic per a les modernes operetes americanes. No ha estat així. Madrid ens el va prendre i ens el ha [sic] tornat malmès per l'exemple de l'Esteso de les revistes del carrer de Carretas. El treball de l'Alady és ara més segur, més variat, més brillant, però la qualitat no és la mateixa d'abans; hauria de tenir sabor de gin o de whisky i té gust de cafè amb llet o de xocolata espessa amb "churritos".» (Tomàs, 1929c: 5)

38 «Una de les grosses tares del music-hall espanyol és aqueix reguitzell d'imitadors d'estrelles que es diuen Derkas, Bertini, Edmond de Bries i Vianor, per no esmentar més que els de primer rengle. Dubto que, fora potser d'Itàlia, cap altre país hagi donat a l'escena un tan gran nombre d'artistes d'aqueix treball.» (Tomàs, 1929b)

39 «Una altra, la constitueix l'alarmant invasió de revistes madrilenyes, sempre grolleres,

Correspon a MIRADOR l'honor d'ésser el periòdic barceloní on més durament han estat combatudes aqueixes mal anomenades revistes importades de Madrid que dominen encara avui, la nostra ciutat, en dos escenaris. L'amic Just Cabot va escriure ací una vegada, a propòsit d'aquest especialíssim gènere teatral, unes línies definitives, que jo subscriuria sempre. (Tomàs, 1935d: 5)

A banda de ser una veu crítica amb els programes de revistes del moment, Tomàs evoca també la cara personal d'artistes: així, a l'article intítulat «Els pianistes de jazz. Una tarda amb Wiener i Doucet», ens explica la seva conversa amb els músics Jean Wiener⁴⁰ i Clément Doucet⁴¹ i la visita que fan al local «La Criolla». També evoca Jenny Golder en un article que escriu arran del seu suïcidi (Tomàs, 1933b: 5), Yvonne George, traspassada el 1930 (Tomàs, 1934i: 5),⁴² o bé el ballarí Ernst Van Duren,⁴³ que també el 1930 s'havia tret la vida. Tomàs, hàbil narrador, instrueix el lector, a través d'un relat fascinant sobre els principals artistes del panorama de music-hall. Un exemple paradigmàtic: explica com l'actor de la Comédie Française, Eugène Silvain, després que el ministre d'Instrucció Pública n'hagués decretat la jubilació,⁴⁴ va triomfar a l'escenari del teatre de varietats l'Empire encarnant el personatge de Tartuf:

insubstancials, descolorides i antiartístiques, sota l'allau de les quals ha desaparegut tota la gràcia i tota l'esplendor de les que aplaudírem de 1920 a 1930 al Principal Palace i al Paral·lel.» (Tomàs, 1934h: 5)

- 40 Jean Wiener (París, 1896–1982) va ser un pianista i compositor francès. Durant els anys vint va estudiar al Conservatori de París i es va convertir en un entusiasta del jazz. Amb Clément Doucet va formar un duo de jazz. Va promocionar músics com Schönberg, Berg o Webern. Entre les seves composicions destaquen les peces *Chicken Reel – Histoire sans paroles*, *Sonatine syncopée* i *Touchez pas au grisbi* (Naxos, 2022b).
- 41 Clément Doucet (Brussel·les, 1895–1950) va ser un pianista belga. Va estudiar amb Arthur De Greef, deixeble de Franz Liszt. Treballant de pianista en un vaixell, Jean Wiener el va descobrir i entre 1924 i 1939 van fer més de 2.000 concerts junts. Doucet era un virtuós capaç d'interpretar tant jazz com repertori clàssic i va compondre arranjaments d'obres clàssiques *Chopinata*, *Isoldina*, *Wagneria*, *Griegiana* (Naxos, 2022a).
- 42 Yvonne George és el nom artístic d'Yvonne de Knops (Liège, 1896 – Gènova, 1930), actriu i cantant belga. Va actuar al Moulin Rouge i destacava per la capacitat d'evocació de la seva interpretació musical (Charles, 1932: 85–87).
- 43 Ernst van Duren (París, ? – 1930) va ser un ballarí i actor francès. Va actuar a les pel·lícules *La garçonne* (1923), *Klownen* (1926), *Princesse Mandane* (1928), *Figaro* (1929) (“Ernst Van Duren”, 2022).
- 44 Eugène Silvain (Bourg-en-Bresse, 1851 – Marsella, 1930), actor francès, pensionari de la *Comédie Française*. També va participar en la pel·lícula *La passion de Jeanne d'Arc* (1928), de Theodor Dreyer (“Eugène Silvain”, 2022).

Silvain va debutar a l'Empire el mes de febrer de 1926. Darrera una atracció de dressatge de cavalls, sortí el vell actor de setanta cinc anys a donar vida al Tartuf de Molière. Mai no havia trobat un públic més addicte. (Tomàs, 1930d: 5)

Aquest encant narratiu, el trobem també en un dels seus articles més famosos: el que narra la visita a «La Criolla» que fa amb el conegut actor Douglas Fairbanks i el seu fill pel barri xinès. Aquest reportatge, que ha estat destacat com un dels més originals del periodisme català de l'època, projecta un relat àgil que empra el·lipsis i elements del guió cinematogràfic i teatral que li confereixen un aire espontani (Casasús, 1996: 292). D'aquesta manera, Douglas Fairbanks pare declara: «—No he vist mai en la vida —afegeix Douglas pare— una cosa semblant; ni a Saigon, ni a Xanghai, ni a Port-Said... enlloc!» (Tomàs, 1934b: 5). Tomàs condensa així la mirada del món sobre el barri *xino*.

Tomàs va ser un home amb una gran projecció internacional: corresponal de grans agències de notícies (Efe, Reuters o Associated Press), s'encarregava d'ensenyar Barcelona a personalitats del món de l'espectacle o del periodisme que visitaven la ciutat; així, a més dels esmentats, també va ser cicerone de Joseph Kessel, Paul Morand o Henry de Montherlant per la Barcelona noctàmbula (Casasús, 1996: 292). Observem, doncs, que els seus lligams internacionals li van permetre tenir una perspectiva de conjunt que, sense la veneració dogmàtica de totes les manifestacions artístiques que es duïen a terme més enllà dels Pirineus —és crític amb artistes com Harry Fleming o Paul Chevalier, per exemple—, és capaç d'oferir una panoràmica de l'escena internacional.

■ 2.3 Història i crítica del music-hall

Tomàs, «capdavanter de l'escola barcelonina de cronistes noctàmbuls» (Casasús, 1996: 292), és capaç d'oferir un mirador precís sobre la realitat del music-hall no només pels seus vincles internacionals i els seus viatges per Europa, sinó també perquè els seus escrits es fonamenten en una consciència històrica del panorama teatral. Tomàs no és únicament un home amb una gran cultura literària —en les escasses crítiques dedicades al teatre de text mostra un gran coneixement sobre el teatre de Noël Coward o Eugène Brieux i, fins i tot, el de John Gay—, sinó que, a més a més, és un gran conixedor de les aportacions teòriques i crítiques que es fan sobre circ o sobre music-hall.

Un dels elements que crida l'atenció de les cròniques de Joan Tomàs és el seu rigor. No només observa una gran precisió terminològica, sinó que les seves cròniques també van acompanyades de notes a peu de pàgina i aclariments. El cronista de la Barcelona noctàmbula és especialment acurat amb les fonts d'uns articles escrits amb un estil vivaç i ple d'una aparent espontaneïtat. Tomàs retrata la vivència de l'espectador, però assenta les seves afirmacions en un coneixement profund de l'art del music-hall. Un exemple de tot això podria ser la citació que fa de les paraules d'André Levinson, un cèlebre crític de dansa,⁴⁵ arran del seu article sobre Ernst van Duren i Edmonde Guy:

«Allà on gairebé domina l'austeritat, a causa de l'extremat esforç i del coratge heroic que formen el triomf dels excèntrics i els atletes, han vingut a portar l'atmosfera viciada de les revistes de gran espectacle, fent desbordar el teatre de la suggestió eròtica per damunt del de la realitat plàstica.» Així s'expressava una de les més autoritzades veus de la crítica, la d'André Levinson, en parlar d'Edmonde Guy i de Van Duren. (Tomàs, 1930b: 5)

Així mateix, en un article de 1933 parla de la recent publicació del llibre del productor musical Jacques Charles *De Gaby Deslys à Mistinguett*, publicat l'any anterior (Tomàs, 1933d: 5). Moltes vegades la referència il·lustrada apareix en una forma simpàtica com, per exemple, arran de la defensa aferissada que fa de les posades en escena d'Enric Rambal Garcia;⁴⁶ així, les acusacions d'infantilisme contra el «gènere Rambal» són rebutades a través d'una anècdota de les memòries de Cocteau:

—És infantil! —exclamen molts.

Infantil? Si Rambal distreu realment la quitxalla, hem d'apuntar-li a l'haver aquest mèrit.

Cocteau, en les seves memòries publicades darrerament al *Figaro*, explica que, a la sortida de l'estrena de *Les Mariés de la Tour Eiffel*, el millor elogi el féu un espectador en comunicar a un company:

—Demà hi portaré les criatures! (Tomàs, 1935c: 5)

45 André Levinson (Sant Petersburg, 1887 – París, 1933) va ser un crític de dansa i ballet. Fou professor de Literatura a Sant Petersburg i el 1921 s'instal·là a París. Es va oposar a les propostes de Fokine i Diaghilev, argumentant que prioritzen l'escena per sobre la música. Entre d'altres obres va escriure *La danse au théâtre* (1924) i *La danse d'aujourd'hui* (1929) (Siegel, 2022).

46 Enric Rambal Garcia (Utiel, 1890 – València, 1956) va ser actor, director i empresari. El 1907 debutà com a actor i a partir de 1910 s'orientà cap al gènere del melodrama. El 1915 fundà la Compañía Dramática de Obras Policiacas Norteamericanas y de Gran Espectáculo Rambal, que el va catapultar a la fama (Sirera, 2022).

Tomàs segueix regularment la premsa i les publicacions estrangeres i en els seus articles podem trobar referències al diari *Paris-Midi*, a la *Revista teatrale melodrammatica* de Milà (Tomàs, 1932: 5) o al llibre de Colette (1873–1954) *L'Envers du music-hall* (1913). Això fa que les seves cròniques siguin també mirador de la premsa europea; tanmateix, per damunt de les referències als comentaris periodístics de mitjans europeus, allò que confereix solidesa als reportatges de Tomàs és justament el seu coneixement del music-hall i la seva evolució. Tomàs instrueix el lector sobre els grans esdeveniments de la revista, com ara l'aparició de la gran artista Josephine Baker;⁴⁷ així, en un article titulat «Sam Wooding i la seva orquestra» comenta:

A mitjans de 1925, quan René Bizet i altres crítics proclamaven ja la crisi del music-hall i demanaven quelcom que retornés el públic vers l'instint i el vers primitiu, desembarcava a Hamburg la troupe negra dels «Chocolat Kiddies», que més tard, en gener de l'any següent, havíem d'aplaudir i admirar els barcelonins a l'Olympia. L'èxit dels «Chocolat Kiddies» a l'Amiral Palast [sic] de Berlín va esperonar un periodista parisenc André L. Daven, secretari del teatre dels Champs Elysées, el qual, d'acord amb Louis Douglas, un ballarí negre que s'arrossegava des de temps per París, va presentar a l'esmentat teatre aquella famosa revista de color que tant va remoure el music-hall i en la que féu la seva aparició a Europa Josefina Baker. (Tomàs, 1929i: 5)

A més d'instruir els lectors sobre els moments estel·lars de la història del music-hall, Tomàs en els seus articles fa un seguiment força minuciós dels artistes, tot parlant-hi de la seva trajectòria i evolució, sovint amanint-los amb algunes anècdotes sobre la seva personalitat. D'aquesta manera veiem que ens presenta semblances d'artistes internacionals com ara l'actriu austríaca Elisabeth Bergner (1896–1986):

La popularitat d'Elisabeth Bergner data d'onze anys enrere. Actuava al Lessing Theatre [sic] de Berlín; representava la comèdia de Shakespeare *Com tu em plaus*. La seva simplicitat admirà tothom. «Ja has vist la Bergner?» es preguntaven els berlinesos l'un a l'altre. El director Barnowsky, que acabava de prendre-la a Max Reinhardt, després d'admetre-la al seu teatre, no sabia avenir-se d'aquell triomf.

[...]

Elisabeth Bergner no és pròpiament alemanya. És austríaca; vienesa. Viena, com és sabut, ha facilitat a les escenes berlineses les actrius més refinades. La majoria, jueves. Com Bergner. Són actrius que per llur extraordinària sensibilitat han estat oposades als

47 Josephine Baker és el nom artístic de Freda Josephine McDonald (Saint Louis, 1906 – París, 1975). Va ser una ballarina, cantant i actriu nord-americana. El 1925 es va convertir en una estrella del music-hall després de protagonitzar a París *La revue nègre*, presentada als Champs Elysées (Feschotte, 1965: 6–9).

tipus de dona de teatre naturalista que dominava al començament de segle. La finor ha estat en elles la principal arma per a sortir endavant.

[...]

Èxit de *La senyoreta Júlia*, de Strindberg, fracàs de *Romeu i Julieta*, de Shakespeare que l'allunya temporalment del teatre, i reaparició a les taules, en 1930, amb *L'estrany interludi* d'O'Neill. (Tomàs, 1934a: 5)

Si bé en aquest article no se centra en el music-hall, és important entreveure com, a través de l'efecte Bergner, Tomàs no només presenta un retrat vivaç de l'escena vienesa i berlinesa, sinó que també en descriu els circuits i tendències artístiques. En definitiva, en la crítica de Tomàs es palpa un esforç per posar en perspectiva l'escena actual tant diacrònicament com sincrònica. La mirada internacional es complementa amb el coneixement de l'evolució de l'escena barcelonina. Així, a l'hora de parlar de la cèlebre Raquel Meller,⁴⁸ comenta:

Heus ací, però, la Raquel Meller artificiosa d'aquests darrers anys, amb les seves mirades estudiades al mirall, amb el seu somriure calculat al mil·límetre, amb la coqueteria comercial venuda amb balances de precisió.

[...]

Els que hem conegut la Raquel Meller intencionada i joiosa del *Ven y ven*, de *Reina del cortijo*, de *Firullí* i de tants altres cuplets plens de malícia i d'alegria, com podem ara aplaudir –tot i el vestit magnífic– aqueixa pobra literatura històrico-galant de *La calderona* o aqueix torrent immens de cursileria que s'escola *Bajo los puentes del Sena*?

[...]

A aquella Raquel Meller picaresca i riallera de l'Arnau, oposaria, segur d'aplaudir-la amb el mateix entusiasme, aquesta nova Raquel Meller sentimental. (Tomàs, 1935f: 8)

Si bé és cert que les crítiques de Tomàs estan tenyides d'una nostàlgia pel passat, allò que enyora de la dècada anterior és l'afany de renovació que permeté crear una escena amb caràcter propi. És per això que nega la idea que Sugrañes, el productor del Teatre Còmic, sigui un continuador de la tasca del seu sogre, Ferran Bayés, justament perquè, en voler emular-lo, li falta l'element d'originalitat, que és la quinta essència del music-hall.⁴⁹

48 Raquel Meller és el nom artístic de Francisca Marqués López (Tarazona, 1888 – Barcelona, 1962), cupletista, actriu i cantant. La seva actuació el 1911 al Teatre Arnau la va catapultar a la fama i, fins i tot, se'n van fer ressò els mitjans *La Veu de Catalunya* i *La Publicidad*. Meller va ser l'artífex de la consolidació del cuplet entre les classes burgeses. A partir de la dècada dels vint va actuar també a Buenos Aires, Nova York i París. Alguns dels seus cuplets més famosos són *La violetera* o *El relicario*. Va fer alguna incursió al cinema i va participar en films com ara *Ronda de noche* (1925), *Carmen* (1926) o *La venenosa* (1928) (Albertí & Molner, 2012: 143).

49 «Aquella època, ja ha passat. El bullici de la nit de l'armistici no s'havia pas de prolongar

■ 3 Cap a la formació d'un públic de music-hall: algunes conclusions sobre l'aportació crítica de Joan Tomàs a *Mirador*

Malgrat que d'entre aquella munió de periodistes remarcables dels anys trenta no ha rebut l'atenció d'un Sebastià Gasch o d'un Jaume Planes, Joan Tomàs va ser un periodista excepcional que, més enllà d'obrir el camí de la crònica noctàmbula, va conrear una crítica cultural que barreja la vivacitat d'una tertúlia de cafè amb uns coneixements exposats d'una manera més metòdica del que l'agilitat del relat pugui aparentar.

Tret d'algun exabrupte puntual com, per exemple, el que obre l'article «Estiuencques»: «El Senyor Bernat i Duran s'ha cregut en el cas de reincidir com a autor. Què li haurem fet els barcelonins al senyor Bernat i Duran?» (Tomàs, 1930c: 5), Tomàs és un crític ponderat i equànime, poc amic dels elogis exagerats i que en la seva crònica intenta defugir l'entusiasme desmesurat per tal d'oferir una perspectiva reflexiva sobre l'espectacle.⁵⁰ Això sí, sense que l'agilitat d'estil deixi veure aquest treball erudit que hi ha darrere de qualsevol bona crítica d'art. L'escena del moment és valorada en relació amb l'anterior, però sense que es perdi el sentit d'immediatesa que ha de tenir la crònica d'espectacle.

En definitiva, en la seva crítica es percep el desig de veritat, un desig que, al seu torn, Tomàs demana a l'art escènic. I en aquest sentit, cal destacar que situa el públic en un lloc privilegiat de la crítica: en primer lloc, perquè no pretén quedar bé ni amb artistes ni amb escenaris, sinó oferir un mirador escènic que pugui orientar els espectadors. Tomàs pretén que els gèneres parateatral com el music-hall, el cafè-concert o les varietats tinguin el seu espai crític en què es defineixin bé els diversos gèneres que tendeixen a confondre's en un marasme de formes d'entreteniment.

Segonament, considera que la comprensió d'un espectacle no només requereix estar atent a tot allò que passa a escena, sinó també a la percepció del públic. Sovint Tomàs situa la seva crítica des de la perspectiva de l'au-

tota la vida. Som a l'estabilització. Les dones nues, el martelleig constant de l'or i les plomes, dels quadros orientals i dels jardins encantats, de les joies i de les grans figures històriques, ens produeix fatiga. La revista ha de canviar. Tothom pregona la seva crisi, tothom reclama la seva renovació.» (Tomàs, 1929a: 5)

50 Així, en referència a una crítica del seu amic Sebastià Gasch que considera massa entusiasta, comenta: «A través dels seus escrits el senyor Sebastià Gasch produeix la impressió que cau del cel. Camina de sorpresa en sorpresa, d'admiració en admiració. Hauria de signar Sebastià de la Lluna, a semblança del personatge de l'Achard. La seva ingenuïtat, disculpable per estar amarada de sincer entusiasme, no té fi.» (Tomàs, 1930h: 5)

diència, cosa que fa especialment amena la lectura de les cròniques perquè sap relatar amb agudesia i precisió les sensacions de l'espectador. A més considera que el públic és un termòmetre fiable de la qualitat dels espectacles i, malgrat el refinament dels seus gustos, no oblida que el music-hall ha nascut com un gènere de carrer: «El públic no ha fallat mai. El públic sap respondre sempre. El públic, guiat pel seu instint admirable, va allà on ha d'anar i on no ha de trobar-se enganyat» (Tomàs, 1934h: 5), afirma a l'hora de plantejar-se la possibilitat d'un music-hall català.

En definitiva, considera que, malgrat que el music-hall és una indústria, no ha de renunciar al seu propòsit artístic i, de la mateixa manera, entén que un espectacle d'entreteniment no ha de renunciar a uns paràmetres estètics determinats. Tomàs no és un crític rondinaire ni un crític llepa, és un periodista que té una visió clara de què ha de ser el music-hall i, a més d'orientar el públic, pretén portar productors i programadors teatrals a la consecució d'una empresa que torni a convertir Barcelona en un referent escènic, sempre desperta a la renovació inherent al gènere. Encara que malauradament no ho aconseguí, ens va deixar una mirador excepcional d'aquell music-hall català. ■

■ Bibliografia

- Albertí, Xavier / Molner, Eduard (2012): *El Paral·lel 1894–1939*, Barcelona: CCCB i Diputació de Barcelona.
- Anastasio, Pepa (2007): «¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío», *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13:2–3, 193–216, <<https://doi.org/10.1080/14701840701776322>>.
- Badenas, Miquel (1998): *El Paral·lel, història d'un mite*, Lleida: Pagès Editors.
- (1993). *El Paralelo. Nacimiento, esplendor y declive de la popular y bullanguera avenida barcelonesa*, Barcelona: Amarantos.
- Borges, Jorge Luis (2007): *Biblioteca personal*, Madrid: Alianza Editorial.
- Cabañas Guevara, Luís (1945): *Biografía del Paralelo*, Barcelona: Memphis.
- Cadena, Josep Maria (2015): «Passarell i Ribó, Jaume», dins Fontbona / Bassegoda i Hugas (eds.), <https://dhac.iec.cat/dhac_mp.asp?id_per_sonal=521> [31.08.2022].

- Casademont, Emili (2007): «Cap a la recuperació del Paral·lel», *Diari de Girona*, recuperat de <<https://www.diaridegirona.cat/opinio/2007/02/11/cap-recuperacio-paral-lel-49784674.html>> [31.08.2022].
- Casasús, Josep M. (1996): *Periodisme català que ha fet història*, Barcelona: Proa.
- Charle, Christophe (2008): *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Paris: Albin Michel.
- Charles, Jacques (1932): *De Gaby Deslys à Mistinguett*, Paris: Gallimard.
- Coll-Vinent, Sílvia (2007): «Rafael Tasis, traductor i divulgador literari», *Quaderns* 14, 95–104.
- (2022): «Capdevila, Carles», dins: Lafarga, Francisco / Pegenaute, Luis (eds.): *Diccionario Histórico de la Traducción en España*, Madrid: Gredos, <<https://phte.upf.edu/dhte/catalan/capdevila-carles/>> [31.08.2022].
- “Ernst Van Duren” (2022), *La Vanguardia*, recuperat de <<https://www.la Vanguardia.com/peliculas-series/personas/ernst-van-duren-1504613>> [31.08.2022].
- “Eugène Silvain” (2022), *La Vanguardia*, recuperat de <<https://www.lavan Guardia.com/peliculas-series/personas/eugene-silvain-11590>> [31.08.2022].
- Faulk, Barry J. (2004): *Music hall & Modernity. The late-Victorian discovery of popular culture*, Athens: Ohio University Press.
- Feschotte, Jacques (1965): *Histoire du music-hall*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Foguet, Francesc (2010): «*Mirador* teatral, una modernitat europea (1929–1936)», dins: Panyella, Ramon (ed.): *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*, Lleida: Punctum, 155–170.
- Fontbona, Francesc (2015): «Cortès i Vidal, Joan», dins id. / Bassegoda i Hugas (eds.), <https://dhac.iec.cat/dhac_p.asp?id_personal=480> [31.08.2022].
- / Bassegoda i Hugas, Bonaventura (eds.) (2015): *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Fréjaville, Gustave (1923): *Au music hall*, Paris: Éditions du Monde Nouveau.
- Gallén, Enric (2007): «Existeix un públic de music-hall en català», *Benzina: Revista d'excepcions culturals* 20, 88–89.
- Gasch, Sebastià (1967): «Music Hall», dins: *Teatro, circo y music-hall*, Barcelona: Argos, 297–381.

- (1968): *Music-Hall*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1972): *El Molino. Memorias de un setentón*, Barcelona: Dopesa.
- Gómez García, Manuel (2003): *Diccionario Akal de Teatro*, Madrid: Akal.
- Huertas, Josep M. / Geli, Carles (2000): «*Mirador*», *la Catalunya impossible*, Barcelona: Proa.
- Isarch, Antoni (2018): «Domènec Guansé, divulgador de la literatura francesa (1924–1933)», *Anuari Trilcat* 8, 3–21.
- Jané i Romeu, Jordi (2021): «Joan Tomàs i Rosich», dins: *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*, Barcelona: Institut del Teatre, <<http://publicacions.institutdelteatre.cat/pl5/enciclopedia-arts-esceniques/id2278/joan-tomas-rosich.htm>> [31.08.2022].
- Llurba, R. (2017): *Història del Paral·lel. Memòries d'un home del carrer*, Barcelona: Comanegra.
- “Luisita Esteso, actriu” (1986), *El País*, recuperat de <https://elpais.com/diario/1986/03/07/agenda/510534001_850215.html> [31.08.2022].
- López, Alberto (2017): «Sergei Diaghilev, el visionario que revolucionó el ballet», *El País*, recuperat de <https://elpais.com/cultura/2017/03/31/actualidad/1490911310_184064.html> [31.08.2022].
- Maloney, Paul (2016): *The Britannia Panopticon Music Hall and Cosmopolitan Entertainment Culture*, New York: Palgrave Macmillan.
- Minguet Batllori, Josep M. (2004): *El manifest groc, Dalí, Gasch, Montanya i l'antiart*, Barcelona: Cercle de Lectors Galaxia Gutenberg.
- Molas, Joaquim (1980): «Notes sobre la cançó popular moderna: el cuplet», dins: Bruguera, Josep / Massot i Muntaner, Josep (eds.): *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 325–348.
- Molner, Eduard (2017): *El Paral·lel fent país. Impacte i percepció de l'oferta escènica del Paral·lel*, Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Naxos. Classical Music Home (2022a): «Clément Doucet», recuperat de <https://www.naxos.com/Bio/Person/Clement_Doucet/2545> [31.08.2022].
- (2022b): «Jean Wiener», recuperat de <https://www.naxos.com/Bio/Person/Jean_Wiener/2544> [31.08.2022].
- Pla, Josep (2017): «Barcelona, una discussió entranyable», dins: *Obra completa 3. Primera volada*, Barcelona: Destino, 213–462.

- Planes, Josep M. (2001): *Nits de Barcelona*, Barcelona: Pòrtic.
- Sagarra, Josep M. de (2004): *Obra completa 13. Memòries II*. Edició crítica a cura de Narcís Garolera amb la col·laboració d'Eulàlia Mumburú, València: Eliseu Climent Editor.
- Salaün, Serge (2011): *Les spectacles en Espagne. 1875–1936*, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Siegel, Marcia B. (2022): «André Levinson», dins: *Encyclopaedia Judaica*, recuperat de <<https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/levinson-andre>> [31.08.2022].
- Sempronio (1978): *Aquella entremaliada Barcelona*, Barcelona: Editorial Selecta.
- Singla, Carles (2007): *Mirador, 1929–1937. Un model de periòdic al servei d'una idea de país*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Sirera, Josep Lluís (2022): «Enric Rambal Garcia», dins: *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*, recuperat de <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1081/enric-rambal-garcia.htm?fcats_5=77> [31.08.2022].
- Tomàs, Joan (1929a): «A propòsit de les revistes del còmic», *Mirador* 18.
- (1929b): «L'imitador de Vainor», *Mirador* 16.
- (1929c): «Music-Hall», *Mirador* 12.
- (1929d): «Music-Hall», *Mirador* 14.
- (1929e): «Music-Hall. Dos números de patinadors», *Mirador* 38.
- (1929f): «Music-Hall. Harry Fleming i la seva troupe», *Mirador* 18.
- (1929g): «Music-Hall. La revista negra “Luisiana”», *Mirador* 34.
- (1929h): «Music-Hall. Pepe Medina i Poussinet», *Mirador* 37.
- (1929i): «Music-Hall. Sam Wooding i la seva orquestra», *Mirador* 20.
- (1929j): «Paul Colin», *Mirador* 36.
- (1930a): «Charles, B. Cochran», *Mirador* 70.
- (1930b): «Ernst van Duren», *Mirador* 78.
- (1930c): «Estiuenques: La rèplica», *Mirador* 83.
- (1930d): «La mort de Silvain. Molière al Music-Hall», *Mirador* 83.
- (1930e): «Music-Hall. Paul Chevalier», *Mirador* 84.
- (1930f): «Portes Gil a Barcelona», *Mirador* 96.
- (1930g): «Reaparició de Cleòpatra», *Mirador* 61.

- (1930h): «Una al·lusió injusta. Recordant en Bayés», *Mirador* 84.
 - (1932): «Les bombes del Liceu», *Mirador* 184.
 - (1933a): «A propòsit d'«El carrer 42». El revers d'una revista», *Mirador* 242.
 - (1933b): «Jenny Goldberg. Records», *Mirador* 238.
 - (1933c): «La dansa. Salvador Font», *Mirador* 207.
 - (1933d): «Records de Florelle», *Mirador* 212.
 - (1934a): «Actrius alemanyes. Elisabeth Bergner», *Mirador* 264.
 - (1934b): «Amb Douglas Fairbanks, pare i fill, a l'Àpolo i a La Criolla», *Mirador* 269.
 - (1934c): «Fu-Maxú: el sentit teatral de l'il·lusionisme», *Mirador* 291.
 - (1934d): «García Lorca i el teatro clásico español», *Mirador* 344.
 - (1934e): «Possibilitat d'un music-hall II», *Mirador* 281.
 - (1934f): «Possibilitat d'un music-hall III» *Mirador* 282.
 - (1934g): «Possibilitat d'un music-hall», *Mirador* 280.
 - (1934h): «Possibilitat d'un music-hall IV», *Mirador* 284.
 - (1934i): «Record d'Yvonne George», *Mirador* 289.
 - (1934j): «Un profà a la Volta Ciclista de França», *Mirador* 287.
 - (1935a): «A raig fet. Els artistes teatrals i el reclam». *Mirador* 334.
 - (1935b): «Barcelona, capital de província», *Mirador* 334.
 - (1935c): «Rambal. Bohemi i senyor», *Mirador* 331.
 - (1935d): «Un consell a l'empresari del Principal Palace», *Mirador* 311, 5.
 - (1935e): «Un programa de varietats al Tívoli», *Mirador* 327.
 - (1935f): «Varietats al Tívoli. De Luisita Esteso a Raquel Meller», *Mirador* 327.
 - (1935g): «Varietats al Tívoli. Ramper i altres atraccions», *Mirador* 323.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2014): *Cien años de canción y music hall*, Barcelona: Nortésur.

■ Maria Moreno i Domènech, Universitat de Barcelona, Departament de Filologia Catalana i Lingüística General, Gran Via de les Corts Catalanes 585, 08007 Barcelona (ES), <maria_moreno@ub.edu>, ORCID: 0000-0003-3699-5663.