

Toni Galmés

L'ESPECTACLE DE PUTXINEL·LIS A BARCELONA EN EL SEGLE XIX

Buscar uns orígens del teatre de titelles universal és un fet gairebé impossible, car el teatre de titelles és el propi origen¹. Ja en l'època clàssica, en el culte dionisiac, hom emprava un ninot fet de fusta, representant Dionís amb una part del seu cos mòbil, és a dir, susceptible d'ésser animada. Al territori català els titelles primigenis –entenem per primigenis els datats a l'Edat Mitjana, ja que són d'aquest període els primers documents que coneixem– rebien el nom de *bavastells* o *bavastalls*². Originàriament els *bavastells*, referits al teatre de ninots, eren els cavallers que assaltaven els castells. Poc a poc, en aquestes representacions de caire bèl·lic, es van introduir d'altres figures que des del castell semblaven defensar-lo, i possiblement a partir d'aquesta contraposició de personatges va sorgir un diàleg. D'aquí deriva la paraula *Castell* o *Castellet* per a referir-se al retaule de ninots i titelles. A Anglaterra, avui en dia, l'espai on actuen els titelles, rep encara el nom de *Castle*, i a Itàlia *castelli di legno dei burattini*...

Si observem la primera imatge (fig. 1), podem veure un d'aquests castelletts dels primers temps, o retaule amb una funció de titelles de guant. A l'escena podem apreciar dos personatges que sembla que s'estiguin batint; un d'ells porta una estaca a la mà i, en definitiva, fan el mateix que porten fent durant tants de segles els titelles de tots els països: disputar, barallar-se, donar-se cops de bastó. Aquest concepte de «batalla» entre cavallers ha permès la conservació fins el segle xx d'una tipologia d'espectacles de titelles, l'argument principal dels quals era la disputa.

Cap el 1309, el beat Ramón Llull va escriure el *Llibre de Contemplació en Déu*, i és on podem llegir la primera referència coneguda en la literatura on apareix la veu *bavastell*:

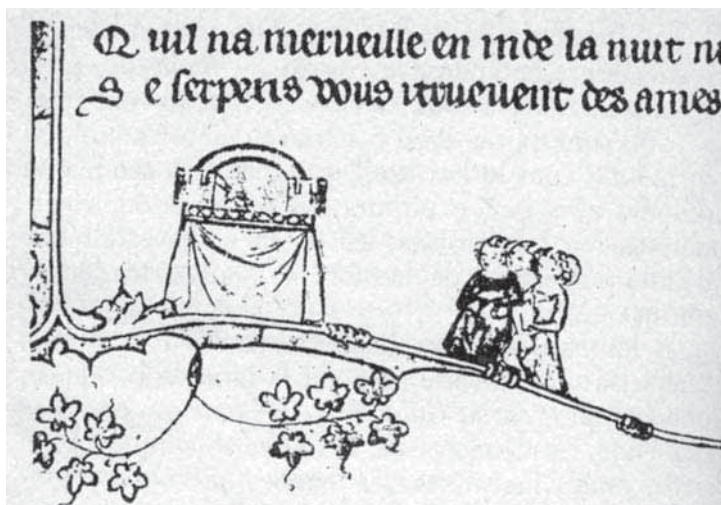
*On aquest ras aytal Senyer se demostra en falsa forma, així com lo bavastell, qui demostra semblança d'home e és fust e pintura (...)*³.

¹ Francisco PORRAS, *Titelles: teatro popular*. Madrid, Editora Nacional, Biblioteca de visionarios, heterodoxos y marginados, 1981.p.19. «(...) En el títere está el principio del teatro, pues títeres son los símbolos figurativos iniciales, las estilizaciones de los dioses o las fuerzas de la naturaleza, los primeros disfraces de los hechiceros, las primeras más-caras...».

² Joan AMADES, *Titelles i ombres xineses*, Barcelona, Imprenta Neotípia, 1933. p. 12.

³ Ramon LLULL, *Llibre de Contemplació en Déu*, Barcelona, Puvill, 1973, p. 239.

⁴ John Edward VAREY, «Representaciones de títeres en teatros públicos y palacios. 1211-1760», *Revista de Filología Española (RFE)*, Tom XXXVIII, 1954 p. 170-211: 174. L'autor de l'article fa referència també a la possibilitat que Ramon Llull es referís amb el nom de bavastell a alguna de les figures representades en el *Còdice de Herrad von Landsberg*.



1. Johan DE GRISE, miniatura 1344 (ca.) "Boedlian Library" Oxford.
Imatge extreta del llibre *Titelles: teatro popular*, de F. PORRAS.

En un sentit formal, ens és de gran ajut aquest text, ja que ens explica que rere la intenció de la talla que construïa el bavastell hi havia una mímesis de l'home, i que a més, aquesta anava policromada. És possible, que el *bavastell* que anomena, sigui de fet un titella manipulat per fils o «marioneta». Ramon Llull va emprar les paraules *fust e pintura*, i en cap moment parla de draps o remendos, que constitueixen la vestimenta del titella de guant. Creiem també, que les paraules del beat es referien a algun tipus d'imatgeria religiosa articulada, que ja existia a Catalunya durant l'Edat Mitjana. Aquests elements religiosos ens duen a pensar si podrien haver-se anomenat ells també *bavastells* ⁴.

La paraula *bavastell* mor amb el curs dels anys. La trobem encara en la literatura valenciana *L'Espill* de Jaume Roig i al *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell. Però d'un temps ençà haurem de començar a conèixer l'objecte animat susceptible a representar un personatge en una obra teatral amb el nom genèric de titella.

De titelles n'hi ha de molts tipus: amb fils, que s'anomena «marioneta», retallables que es projecten sobre un fons blanc gràcies a la incidència d'una font lluminica, anomenats «ombres xineses»; titelles fets de roba amb testa de fusta, anomenats titelles de guant, o en el cas de Catalunya, anomenats «Putxinel·lis».

El Putxinel·li és aquell ninot sense cames manipulat amb una sola mà introduïda per dins un vestit o ànima, amb els tres dits d'enmig introduïts

en la testa i el polze i el petit en els braços, per tant, manipulat amb els cinc dits, fet que el diferencia del titella Anglès, Francès o Gignol, els quals són manipulats tansols amb tres dits.

Però el titella mai no havia estat associat al «gran teatre», ans al contrari, formava part d'un gènere espuri. Els titellaires eren nòmades, gent de poca reputació que voltaven amb el seu teatrí o retaule a les esquenes i representaven davant el poble els jorns de festa. En la literatura són prou coneguts els exemples del Maese Pedro de *El Quixot* i el titellaire de *La Pícara Justina*.

Període fundacional. Barcelona 1800

Però per a una història local del teatre de Putxinel·lis haurem de començar en una data molt més recent. Josep A. Martín, estudiós del teatre de titelles català, anomena «Període Fundacional» als darrers anys del segle XVIII i principis del XIX que és l'època en la qual es començà a instaurar el teatre de titelles en la societat barcelonina.

L'any 1800 arribaren a Barcelona els empresaris Francesco Frescara i Giacomo Chiarini durant la Quaresma. És significatiu aquest fet perquè s'ha de tenir consciència que la temporada teatral anava de Pasqua a Carnestoltes, però durant el temps de reflexió que suposa la Quaresma, la Casa de les Comèdies no tancava: permetia un tipus d'espectacles que per llur morfologia no eren considerats pecaminosos. Ens referim als espectacles que no partien d'un rerefons literari i basaven el seu joc en les demostracions de força i habilitats. Això són les companyies de funàmbuls i de volatins.

Poc a poc, en el sí d'aquests espectacles es varen introduir espectacles d'ombres xineses. Segons recull Aureli Capmany, aquests espectacles duïen títols com *Riña de dos hombres en una taberna*, *El amolador*, *La mala madre*, *El enfermo*, *Caída de un hombre de encima de un árbol cortando una rama* o *Desgraciado cortador de leña*⁵. No hi ha dubte que molts d'aquests espectacles tenien un caire documental, i tan sols mostraven una escena en moviment, semblant al que varen ser les representacions cinematogràfiques durant els primers anys del seté art⁶. No trobem, doncs, una dramaturgia dins aquestes obres, sinó un lluitament de les figuretes emprades (dos homes barallat-se, una caiguda, un esmolador...). En relació amb aquest últim, Josep A. Martín l'anomena *Número de virtuosité*. L'artista buscava l'admiració del públic amb la perfecta imitació de personatges característics de les ciutats. Segons Joan Amades, en la versió per a titelles del drama *El registro de la Policía*, apareixia un esmolet que esmolava més estona del que ho havia de fer per satisfer el reclam del públic.

⁵ Aureli CAPMANY «Les ombres xineses», *Arxiu de Tradicions Populars*, fascicle VI, Barcelona, Olañeta, 1980, p.345-355:347.

⁶ Miquel, PORTER, Adrià *Gual i el Cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1985, p. 79-96. Alguns títols citats d'aquest cinema primigeni són: «Mal de queixal», «El Telèfon», «Lligó d'esgrima», «Accident d'automòbil»...

⁷ Marie-Claude GROSHENS, *Des marionettes forains aux spectacles de variétés. Les théâtres Borgniet*, París, 1995, citat per Josep A. MARTÍN, *El teatre de titelles a Catalunya*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 69.

⁸ A. CAPMANY, *Les ombres...* p. 347. Tanmateix no hem trobat les fonts que expliquen aquest canvi de local, però Francisco Porras, que ha fet l'estudi més extens sobre el teatre de titelles, també es recolza en aquest text de Capmany.

⁹ *Ibidem*, p. 347.

¹⁰ *Ibidem*, p. 348.

¹¹ Xavier FÀBREGAS, *Història del Teatre Català*. Barcelona, Ed. Milà, 1978, p. 78

¹² A. CAPMANY, *Les ombres...* p. 347. A més, tenim constància de *El Sepulturero*, *Leandro y Leonor*, *En Saldoni y la Margarida*, *L'aprenent sabater magre y burleta*, *Les astúcies d'en Tinyeta*, *L'ànima del Senyor Libori*, *L'ase perdut y buscat a brams*, *Els estudiants de Cervera*, i segurament d'altres que no coneixem. Afegeix J. A. MARTÍN, *El teatre de titells...*, p. 68, les següents obres: *Alifares a cosa agena o estudiants que ixen de pena*, *Lo Doctor Polsegueres en Los Encants*, *Don Policarpio o lo pareropatari i la mare vanidosa*.

¹³ Dins la memòria de la burgesia barcelonina hi ha una simpàtica anècdota que va protagonitzar l'ombrista Nevas amb uns encara joveníssims Francesc Soler i Roviro

*Le Rémouleur*⁷, que era l'esmolador gal en el teatre de titelles de fils d'un titellaire anomenat Borginet, està classificat entre les *métamorphoses*, o aquells números en que l'evolució de l'escena de l'actuant sorprèn per l'aparició o la desaparició d'uns determinats elements. Però l'esmolet en sí és un número aïllat i no reproduïx cap obra de teatre d'actors ni tampoc cap dels números intermedis.

Acabada la Quaresma, l'espectacle d'ombres passà a un magatzem del convent de Santa Mònica, on es representaren varies peces que no s'havien vist en el Teatre. El preu de l'entrada amb seient era de dos rals i d'un ral a peu dret⁸.

Al cap d'un any, tornaren Frescara i Chiarini per separat. El primer ho féu novament durant la Quaresma, i el segon va presentar-se a Barcelona a principis de juliol, a l'hostal *El Escudo de Francia*, situat al carrer Escudellers, i va dedicar-se exclusivament a presentar espectacles d'ombres xineses. El preu era d'un ral per a tothom⁹. Va presentar obres que no es varen veure l'any anterior: *La Caza de los Patos*, *El comprador*, *El puente roto* o *La niña azotada* i a més, avisava que si algú desitjava que es representés el divertiment a domicili amb caràcter particular podia notificar-ho amb antelació.

Cap el 1820, apareixen les primeres formes autòctones d'espectacles d'ombres xineses, en mans d'aficionats¹⁰. En els anys quaranta de la centúria dinovena, Andreu Amat (1827-1875) composà sainets per a espectacles d'ombres, autodenominant-se sombrista¹¹. Editava les seves obretes a l'Estampa, una impremta al número 9 del carrer del Pi. Els primers números editats foren: *Lo Advocat o Lo Pagès que pretén plet*, entremès de tres personatges; *Las Nous espantadoras o la treta de dos estudiants*, entremès de set personatges; *Lo casat que tractant criadas viu de coses regaladas*, entremès de vuit personatges i diverses criatures¹².

Durant aquests anys centrals del segle XIX, el que major popularitat tenia a Barcelona eren els espectacles que succeïen en els àmbits privats en mans d'artistes contractats. Les famílies de l'aristocràcia i de la nova burgesia contractaven artistes com el senyor Valls o el senyor Nevas, que feien les funcions a les cases particulars, portaven tot el material necessari al damunt, i organitzaven ells sols la vetllada. Tenien coneixements d'escenografia, pintura, dibuix, indumentària, música i declamació¹³ (fig. 2).

Però no deixem sols els putxinel·lis. Al mateix temps que l'algidesa i cosolidació dels espectacles d'ombres, durant el segle XIX s'havien succeït representacions de putxinel·lis en mans d'aficionats i artistes de carrer. Essent dies de Carnestoltes, explica el Baró de Maldà, que a l'escala d'una casa davant del Teatre, s'hi va col·locar un titellaire amb la intenció de fer un



2. Lola ANGLADA. *Ombres Xineses*. Dibuix. Institut Municipal d'Història de Barcelona, BB-587.

espectacle, emprant com a boca de l'escenari la rebranca del portal de casa seva: *Un titiritero fent eixir a sos putxinel·lis en un portal quadrat d'una casa davant del Teatro*¹⁴. Tal representació es va dur a terme el dia 25 de febrer de l'any 1800. Tres anys abans, el 1797, el Baró de Maldà ja havia vist també un espectacle de putxinel·lis a les Rambles¹⁵. Analitzem ara què eren i en què consistien els espectacles de putxinel·lis durant el segle XIX.

Morfologia i característiques del teatre de putxinel·lis a Barcelona durant el segle XIX

Per a l'estudi del teatre de titelles o putxinel·lis a Barcelona és important fer una anàlisi formal del teatre de titelles vuitcentista tot observant els llocs on es representaven les obres, quin era el repertori i els principals personatges que apareixien i, finalment, en què es basaven aquests espectacles i quina estructura tenien.

Els Espais

Els espais on s'escenificaven els titelles els podem classificar en tres categories: els espais privats, el carrer i els cafès i les sales especialitzades.

i Modest Urgell. Ho recull Artur MASRIERA, *Los buenos barceloneses*, Barcelona, Políglo-ta, 1924.

¹⁴ Rafael D'AMAT I DE CORTA-DA, (Baró de Maldà). *Calaix de Sastre*. Vol. V (1800-18001) Barcelona, Ed. Curial. Biblio-teca Torres Amat, 1994. p. 23

¹⁵ *Ibidem*, p. 164. «Dia 5 de març. (...) Ahir, en la Rambla, per major diversió del públic, hi havia, puritxinel·lis títeres, prop de les Comèdies, fent-los ballar, fer postures, donant-se bastonades; tot que fa molt riure a quants i quantes se'ls contemplen; havent-ho jo sebut per relació, i que s'hi arreplegà per veure als puritxinel·lis moltíssima gent».

¹⁶ *Diario de Barcelona*, 4 de febrero de 1812

¹⁷ F. PORRAS, *Titelles: teatro...*, p. 829.

¹⁸ J. AMADES, *Titelles i ombres...*, p. 8.

Durant els segles XVIII i XIX hi havia una afició molt important per les representacions de sala i alcova. Les famílies que podien pagaven a un artista per a que representàs espectacles amb motiu de les festivitats o els caps de setmana. Ara bé, aquestes representacions solien ésser d'ombres xineses, i pocs documents donen constància que els putxinel·lis arribassin als àmbits privats. Les cases on es feien les representacions solien ser de membres de l'aristocràcia, gent amb recursos econòmics, encara que convidaven a tot aquell que pogués pagar l'entrada. Les funcions s'anunciaven al diari de la següent forma:

Sombras Chinescas. Esta es una función muy divertida que se executa en la calle de Moncada, casa de la Señora Marquesa Mora, núm.36; la sala esta muy decente, el quadro de las sombras bastante capaz y las figuras son de las más exquisitas que se han visto; en una palabra, se tiene toda la confianza de que el público quedará enteramente gustoso de ello; se harán varios y exquisitos pasosn entre ellos habrá El Diluvio Universal, en el que se executará con todo primor la entrada y la salida de los animales en el Arca, la tempestad, el movimiento del Arca sobre las olas, acompañándose de unos coros con música escogida y agradable; se hará también la entrada de un General con su tropa de Infantería y Caballería al son de una magues-tuosa marcha; el paso de la chica zurrada, porque mientras da conversacion a un galán, dexa que el gato le pille la comida (...).

*No se desea más que un numeroso concurso, en estos días de Carnaval, en que los ánimos más retirados se permiten un delicioso recreo; pues parece que el tiempo lo pide; y el genio de los habitantes de ésta ciudad anhela unas divesiones que al paso que distraen de las ocupaciones diarias, infunden jovialidad y alegría; ánimo pues, la entrada es a seis quartos por persona (...)*¹⁶.

Com explicava el Baró de Maldà, al carrer sí que s'hi representaven «puritxinelis», com ell els anomenava a la seva crònica *Calaix de sastre*. Es feien representacions a Les Rambles, als portals de les cases, al carrer del Pi, al Plà de les Comèdies, a la Plaça de Regomí...¹⁷.

Durant el segle XIX, en els cafès foren típiques les representacions de teatres de titelles. Els espectacles eren un entreteniment per a tota la família i tenien lloc els caps de setmana, dies de festa i llurs vigílies i no es cobrava entrada, encara que era de menester que el públic fes una consumició. Les titellades, durant les primeres dècades del segle XX, van anar essent substituïdes per espectacles de varietats que es feien en els mateixos cafès.

Alguns cafès especialitzats foren *El Cafè de L'Havana*, situat al carrer de Ponent, on segons Amades, es feren titelles durant els darrers anys del segle XIX¹⁸; el *Cafè de L'Infern*, situat a la riera de Sant Joan, cantonada

amb el carrer de L'Infern —d'aquí li ve el nom—. Josep A. Martín explica que en aquest local també s'hi feren titellades, i que el lloc era propietat de l'oncle d'Enric Prat de la Riba. El *Cafè del Senyor Manel* és important perquè és allà on debutà Juli Pi, després titellaire de *Els Quatre Gats* com a titellaire durant la segona meitat del segle XIX. Aquest espai estava situat al carrer del Migdia. El Senyor Manel també era un cèlebre i conegut artista de la manipulació de titelles, i actuava sovint en el cafè. Malgrat el nom del local no és possible deduir que el Senyor Manel en fós realment el propietari, ni tan sols el gerent, car la denominació era aquesta perquè l'artista hi actuava sovint. Igualment *El Cafè dels Cegos* era conegut com un espai on es feien representacions de titelles. Ja entrat el segle XX, fou important el *Cafè Tortné*, situat al Passeig de Sant Joan núm. 72. Allí es representà l'obra *Els amants de Molins de Rei*, de la qual en parlem més endavant.

Altres locals es van especialitzar en les funcions de titelles: Giacomo Chiarini va presentar els seus espectacles a un hostel, *El Escudo de Francia*, que no era pròpiament un cafè, però la gent hi acudia per veure les sessions d'ombres xineses. L'espai s'havia convertit en un referent, amb una programació consolidada. La *Xocolateria de La Pona* era un altre establiment vuitcentista on es feien representacions per a infants. L'establiment més important dels darrers anys del segle XIX fou sens dubte l'hostal-cerveseria *Els Quatre Gats*, local regentat per Pere Romeu, indret on es feien els espectacles de putxinel·lis i obres xineses amb una major periodicitat.

La cèlebre Sala Mozart fou en els seus inicis un espai íntegrament dedicat als espectacles d'ombres xineses. L'any 1869, Francesc Nevas, de professió ombrista, va inaugurar el local, situat al número 31 del carrer Canuda, on la societat *La Sencilla* oferia sessions de titelles els dimarts i divendres a les set i mitja del vespre. Altres locals destinats a la representació de teatre de titelles foren la *Sala Ampurdanesa*, del carrer del Pi, *La Montera*, situada a la Plaça d'Espanya i la *Sala Reig*, que era una galeria d'art que acollia aquestes representacions.

Les obres i les grans nissagues de titellaires

El repertori de les funcions de putxinel·lis durant el segle XIX és molt difícil de conèixer, donat l'origen popular i la improvisació que caracteritzava les peces que es representaven.

Els autors d'obres per a titelles i putxinel·lis no s'inspiraven en les grans obres de la literatura universal, sinó que copiaven sense adonar-se'n, els quadres típics de veïnat, els tipus de poble, les converses casolanes, els

¹⁹ *Lo Teatre Catalá*, 18 de gener de 1891

²⁰ F. PORRAS, *Titelles: teatre...* p. 248; sobre Robrenyo: Josep M. POBLET, *Josep Robrenyo. Comediant, escriptor i revolucionari*. Barcelona, Editorial Millà, 1980.

²¹ Harry TOZER, «El titella català vist per un anglès». Barcelona, Institut del teatre, 1977, p.141

costums de les classes humils. Així mateix, un article aparegut a l'editorial de la revista *Lo Teatre Catalá*, afirmava:

*Amb lo nostre segle (s. XIX) comença un estil nou en la manera de ser dels espectacles, en el qual se retratan el caracter i las costums caseras i familiars de la gent de l'època*¹⁹.

Els autors de sainets i quadres populars més coneguts eren Josep Robrenyo i Tort i Francesc Renart i Arús. Molts titellaires s'inspiraven en ells per a crear les seves obres. Entre els sainets d'aquests autors, escrits en llengua bilingüe podem citar:

Las bodas cambiadas o La Layeta de St. Just, Titó y donya Paca, La casa de despesas, Pau y Vicenta, Lo pintadó y la criada, de Renart; *L'hermano Bunyol, La tía Secallona, La Calumnia descubierta, Mossèn Antón de les Muntanyes del Monseny, Lo jayo de Reus, El sarau de la Patacada...* entre les obres de Robrenyo.²⁰

Aquestes peces podien estar escrites en català, encara que era més habitual l'escriptura bilingüe, o bé intercal·lant les dues llengües per tal de reflectir l'autèntica parla dels catalans al segle XIX. Un fragment de l'obra anònima *Lo Advocat o el pagès que busca plet* (ca. 1820), ens il·lustra sobre aquest gènere de teatre popular:

ADVOCAT: ...porta las mans ben netas?

BALDIRI: Si Señor, ja me las he rentadas.

ADVOCAT: Vamos. Ahont eram?

BALDIRI: A, á, á... Llegó a tal extremo la maldat del hijastro.

(BALDIRI escriurá lo que li dictará lo ADVOCAT)

ADVOCAT: Que un dia.

BALDIRI: ia.

ADVOCAT: Estando ros, ros... com se'n diu del rostí en castellá, que nom recordo?

BALDIRI: Rostiendo.

ADVOCAT: Ah sí. Estando rostiendo unas sardinas.

BALDIRI: inas.

Aquestes peces acostumaven a ser comèdies basades generalment en temes casolans i senzills, tot inspirant-se en la realitat social catalana; en alguns casos l'argument es sustentava en un joc de paraules florejat amb un diàleg abundós²¹.

Joan Barquet fou un titellaire de la segona meitat del segle XIX, conegut amb el sobrenom de Joan de les Titelles o El Municipal. Havia nascut a Barcelona, però visqué a Terrassa, concretament en el número 39 del car-

rer Mitjà del Passeig. Barquet fou sotscaporal de la guàrdia urbana terrassenca, i regentava una sala de ball —on deprés s'hi varen instal·lar les Escoles Pies de Terrassa—, i allà va crear el seu repertori de teatre de putxinel·lis²². Les obres que tot sovint representava eren drames amb arguments sobre crims i violència que, segons Josep A. Martín, no distaven tant dels espectacles del *Punch and Judy* anglès, i acabaven amb l'ajusticiament exemplar del dolent o del delinqüent de l'obra²³. També es féu popular per la representació de drames de caràcter patriòtic. Coneixem alguns títols d'aquestes obres: *Don Joan Portela*, *El setge de Girona o l'entrada de Savalls a Berga*, *l'Aldea de Sant Llorenç*, o *El Timbal del Bruc*. Segons Martín, aquesta darrera obra podria ser l'adaptació d'una obra del segle XIX, titulada *La Guerra de la Independència*, d'origen popular i autor desconegut, escrita en bilingüe. Aquesta obra es conserva a l'arxiu familiar de la família Vergès, des d'on Martín en va transcriure un fragment que reproduïm tot seguit:

Al levantar el telon saldra titella por ensima las rocas desenterrando un trabuco cantando:

*L'any mil vuit-cents vuit,
Barcelona amb gran descuit
Entregà les fortalezes.
Amb enredos de Godoy,
Ja n'ha entrat un gran comboi
De tropes franceses. (...)
Francesos veniu, veniu
En el Pla de Sant Feliu,
Que us donarem patates.
Les pata [te]s que us darem:
Els canons carregarem,
Ai sí, de bales rases!*

Les obres de Juli Pi i Olivella, titellaire d'*Els Quatre Gats*, també tenien aquest caràcter popular. D'aquest autor, no se'n conserva cap obra escrita, doncs el seu estudi a Sabadell es cremà i no es va poder salvar pràcticament res. A partir d'aquell moment, improvisà les peces que representava en els locals. No obstant això, s'ha conservat el títol de les funcions a la cartellera que apareixia setmanalment a l'establiment modernista, *Els Quatre Gats*.

Finalment cal parlar de les obres que representaren conjuntament Jaume Anglès Vilaplana i Sebastià Vergès, durant els primers anys del segle XX. De les obres que va dur a escena Jaume Anglès i Palejà, en sabem poca cosa, ja que aquesta nissaga de titellaires no començà a funcionar com a companyia fins al 1902, quan pare i fill treballen juns i oferiren especta-

²² Vegi's Baltasar RAGON. *Coses de Terrassa viscudes*, Terrassa (s.d.).

²³ J. A. MARTÍN, *El teatre de titelles...*, p. 77.

²⁴ F. PORRAS, *Titelles: teatro...*, p. 250.

²⁵ J. A. MARTÍN, *El teatre de titelles...*, p. 193.

cles en els cafès, i altres establiments com a entreteniment infantil. A partir de 1906 arran de l'estrena al cafè Tortné de *La venganza de un padre o los amantes de Molins de Rei* –basada en el drama *Los amantes de Teruel*–, amb la qual obtingueren un èxit aclaparador, començaren a fer les grans titellades i ompliren els locals on es representaren les obres d'autors contemporanis i de Vergès i Anglès²⁴. A la Sala Reig, per exemple, propietat de Lluís Reig i Bonet, es representarien obres de Santiago Rusiñol com *El Titella Pròdig* (1907), que s'havia estrenat amb actors, però que fou concebuda per ser representada per titelles.

Josep A. Martín va recollir els títols de moltes obres suposadament representades per Sebastià Vergès, que malgrat ésser del segle xx, ens donen una idea del que foren les titellades vuitcentistes. Tot i així no feu cap distinció entre les obres dels primers anys i dels últims, per la qual cosa, podem pensar que alguns d'aquests títols foren representats conjuntament per Jaume Anglès i Sebastià Vergès²⁵:

Les tres pessetes, El palau dels ensurts, Un barber miop, El pinxo del barri, El rei de la barra, Panxito Prestidigitador, El senyor Precaucions, Qui més mira, menys veu, Un dia al camp, les temptacions d'en Banyetes, Els tres timadors, Baralles de veïns, L'ensorrament de l'infern, Els apuros d'en Panxito (en realitat, era l'obra *Les angúnies d'en Titella*), *Els tres pretendents, Un fals testimoni, Els somnis d'en Panxito, Un mort per conveniència, La taverna dels misteris, La bruixa es diverteix, Dos cuiners en competència, La criada despatxa o els calés són els calés, El valent burlat, Els dos rivals, A fora!, El rei màgic, El tresor amagat, La bugadera, El fantasma castigat, La gruta encantada, El bosc dels perduts, Els apuros d'un sastre, Buscant fortuna, El gos savi, El pou de la sra. Quitèria, La torre dels fantasmes, Nit tràgica entre lladres, Els set criats, nit de reis, Els coberts de la sra. Lluïsa, La casa encantada, Els maleducats, El casament de la vídua o un casament per interès, No val a badar les calderes d'en Pere Botero, El senyor Carabassetes, El drapaire, El combat naval, La corrida, El ball del tururut, Els dos drapaires, La tempestat, Els tres mentiders, La Guerra de la Independència, L'ase d'en Tofol, La caputxeta vermella, Marina, El combat de boxa.*

És important assenyalar que a partir de 1900, les representacions de curses de braus obtingueren una gran popularitat, i gairebé tots els titellaires les inclogueren en les representacions.

Els personatges

Els personatges tipus de les representacions de putxinel·lis els podem comparar en certa mesura als elencs de l'antiga *commedia dell'arte*. Es tracta d'un repartiment d'actors que, segons l'obra, interpreten un paper o un altre. Harry V. Tozer els va classificar en un capítol dedicat al titella

català, segons el seu punt de vista britànic²⁶. Els principals personatges són: en Titella, en Tòfol, la Cristeta, el Dimoni i la Mort.

El protagonista de les representacions, «En Titella», acostumava a interpretar molts papers, encara que el personatge fos sempre el mateix. És un jove pagès català feliç i content, que es fica —o més aviat, el fiquen— en embolics, dels quals se'n surt amb astúcia, tot girant la truita a la situació plantejada pels seus enemics. Aquest personatge encarnà sempre conceptes com justícia, honor o bondat.

En Tòfol era el gran amic i aliat d'en Titella. Era un *Don Juan* curt de gambals, sovint objecte dels acudits i les befes dels protagonistes. Malgrat la seva expressió absent era un personatge bondadós amb un cor molt gran. Tant com «La Cristeta», que era l'oponent d'en Titella i la protagonista del joc amorós a les representacions de titelles (fig. 3).

En Tòfol o Cristòfol coincideix amb el personatge que a les terres de parla castellana s'anomena en Cristóbal. Aquest personatge era hereu de la gran popularitat que varen tenir els artistes i comedians italians que varen arribar a Catalunya i a la resta de l'Estat Espanyol ja des dels segles XVI i XVII. A les representacions de *Commedia dell'arte* que es feren a Espanya, Pulcinella va anomenar-se per evolució de les pròpies funcions: Cristobal Pulcinella, simplement Cristóbal, o tan sols Pulcinella. En les terres de parla catalana, per proximitat a França, podem trobar alguns titellaires que anomenen el seu personatge Pericu, per evolució del nom Pierrot, que és com l'anomenaven els francesos quan arribà Pulcinella al seu país²⁷.

Un altre personatge que era quasi tan important com els tres que acabem d'anomenar és «El Dimoni» que semblava seguir la màxima «qui la fa, la paga!». És el personatge que fica en embolics al Titella, però que sovint acaba rebent sempre els cops de bastó. És el mal encarnat en la figura del dimoni, que de vegades pot anar acompanyat de «La Mort».

Per a il·lustrar aquesta relació entre en Titella i el Dimoni, presentam el següent fragment, que és una part del final de l'obra *L'Ànima d'en Titella*, de Jaume Anglès i Vilaplana (ca. 1906)²⁸.

DIMONI : Apa, tu, torna'm els diners.

TITELLA: Sí, noi, no me'n recordava. Vaig a buscar-los.

(Desapareix i torna amb un bastó.)

DIMONI: Això no és el tracte.

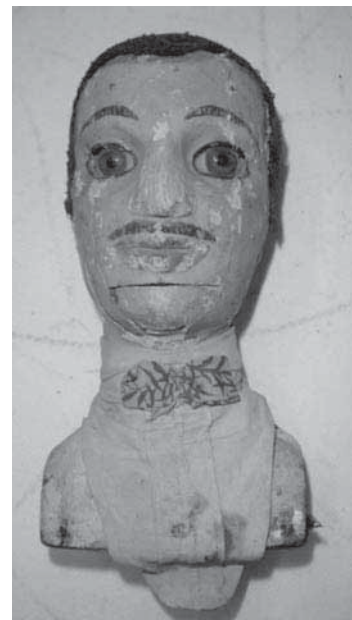
TITELLA: Ara ho veuràs.

(Ball. Finalment, en TITELLA l'agafa, li pega una pallisa i el deixa baldat)

²⁶ H. TOZER, *El titella català...*, p. 140.

²⁷ J. A. MARTÍN, *El teatre de titelles...*, p. 95.

²⁸ F. PORRAS, *Titelles: teatro...*, p. 473.



3. En Tòfol. Testa de fusta. Fons MAE.

²⁹ *Ibidem*, p. 79.

TITELLA: (*Al públic*)
Aquí acaba la comèdia
Del dimoni pentinat. (...)

L'origen del dimoni en les titellades vuit-centistes és desconegut. Josep A. Martín va escriure en el seu diccionari que és possible que el dimoni procedeixi d'un ball com l'imaginari de la Patum de Berga, que prové de la festa del Corpus Christi. A mitjans del segle XIX, als Jardins del Tívoli es va fer la representació de *Roberto il Diavolo*, amb una il·luminació de bengales i llums de foc, on participaren els cors del Liceu i del Teatre Principal. La raó per la qual el dimoni s'instaurà en les titellades a mitjans del segle XIX i no abans fou perquè l'aparició d'aquest ésser anava contra tota lògica dramàtica, i el públic no hauria permès aquesta alteració de la realitat.

Un altre personatge d'importància, segons el nostre punt de vista és la Cascària. És el personatge que encarna la saviesa del vell. Podia ajudar al protagonista o anar en contra seu, i era encarnat per un home o una dona, sempre atenent a l'estatus de personatge de segona fila.

Joan Barquet, titellaire que citavem a l'apartat anterior, va crear una tipologia dels personatges molt pròpia pel seu repertori. La temàtica melodramàtica de les seves obres va permetre la divisió entre els bandits i els bandolers. Aquests personatges els cità Ezequiel Viguès en les seves *Memòries*, i tenien noms com Luís Candelas, Juan Portela, los niños de Écija, Diego Corrientes, Juan de Serrallonga o Panxampla²⁹.

Estructura de les representacions

Com es pot observar al llarg de la nostra exposició de documentació dedicada al teatre de putxinell·lis a Catalunya, l'obra de Joan Amades és una font imprescindible malgrat la carència de dades contrastades. Entre els volums que formen el *Costumari Català* trobam tot un seguit de notícies de les representacions de teatre de titelles que ens semblen estranyes, ja que no les hem pogut trobar documentades en cap altra font.

Descriuí Amades, una dona extranyament vestida, com si anés disfressada amb una canya llarga a la mà, i que li recordava una histriona o joglaressa. Era l'encarregada de fer la propaganda de l'espectacle i de vendre les entrades. Aquesta entrada incloïa els bitllets d'una rifa que es feia tradicionalment a les funcions de titelles. Normalment es rifava un tortell a mitja funció i en alguns teatres, amb l'entrada s'incloïa el berenar.

No sabem si aquesta dada és certa o si tan sols era a un teatre on hi havia aquesta costum. Ara bé, val a dir que els barcelonins de l'època eren força aficionats al joc i a les rifes, que durant l'època, reberen el nom d'assentaments.

Tenim constància que a l'inici de les representacions, l'autor o el manipulador, o algun membre de la companyia, feia una arenga. També de la incorporació del ball a l'obra, per simple imitació del teatre amb actors humans, com es pot observar en la cartellera de *Els Quatre Gats*, on al final es feia un ball.

Aquest ball que es feia després de la derrota del dimoni o del dolent, hom l'anomenava *ball del tururut* perquè es cantava la següent corrandà:

*En el ball del tururut,
qui gemega, qui gemega.
En el ball del tururut,
qui gemega ja ha rebut!*

En acabar cada vers, els balladors-titelles etzibaven garrotades al veí, fet que provocava la rialla del públic. El mot *tururut*, en català s'empra per expressar la impossibilitat de fer quelcom, la frustració d'alguna intenció o la desaparició d'alguna cosa. La definició exacta que podem trobar al DCVB és la següent:

TURURUT m. 1. Onomatopeia del so de la trompeta; cast. tararí. Un escolanet tocava una trompeta:—Tururut!, Espriu Anys 78. 2. Home informal, de poca serietat (Empordà); cast. majadero. 3. interj. amb què indiquem la desaparició d'una cosa, la frustració d'una esperança, la impossibilitat d'obrar, etc. (or.); cast. buenas noches. Hi ha una fórmula més completa, que és: tururut dotze hores!, usada per indicar que ja és massa tard, que ja ha passat l'oportunitat, que ja no hi ha allò que s'esperava trobar. «Vaig anar a la gàbia, i tururut dotze hores!, l'ocell ja havia volat». Refr.—«Tururut, tururut! Qui gemega, ja ha rebut»: es diu per indicar que una cosa ja no té remei³⁰.

En relació amb el simbolisme d'aquesta paraula, Josep A. Martín assenyalà que la paraula *tururut* feia referència a «massa tard» i en conseqüència, al fet que l'espectacle havia d'acabar, i ningú no es podia queixar al respecte, doncs si protestava seria amonestat o bé, rebria un jec de bastonades³¹. També assenyalà Martín que en els espectacles dels Vergès, aquest ball era interpretat per uns petits dansaires que anaven curiosament abillats amb un vestit arlequinat de rombes blaus i granes, amb barret de puntes i molts cascavells, i comparà aquesta vestimenta amb la que empraren els moixiganguers en algunes localitats on és tradicional el ball de bastons.

³⁰ Diccionari Català Valencià Balear. Edició digital: www.dcvb.iecat.es. Consultat el 5 d'abril de 2007.

³¹ J. A. MARTÍN, *El teatre de titelles...*, p. 188.

³² Joan AMADES, *Costumari Català*, Volum IV, Barcelona, Salvat, 1950-1956, p. 404.

³³ Joan VIGO, *Aplec de balls populars del Pallars B/36*. Full 10, 1908. Recollit per Joan Bial Serra. CPCPTC. Caixa núm. 972. Document inèdit.

³⁴ Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalanes. Arxiu Joan Amades.

³⁵ J. AMADES, *Costumari...* Vol. I, full 629=B/206/4=Amades [sic.] CPCPTC.



4. Partitura. El ball del tururut. Fons CPCPTC.

Segons l'estudi d'Amades, el Ball del Tururut és originari de Sant Guim de Freixenet, o de La Rabassa, una localitat de La Segarra, al centre de Catalunya. En aquest lloc, per celebrar la fi de les collites o de les messes, o en acabar de batre el blat, ballaven aquesta dansa. Es ballava entre homes sols i al so de bufacanyes o siringues de canya, elaborades pels propis pagesos, que l'anomenaven *tururut*, pel so que representava. Tururut, doncs, era una onomatopeia que designava l'instrument (el bufacanyes o la siringa), més arcaic que la trompeta, com ens corrobora el DCVB.

Aquest ball era molt esbojarrat i els balladors es donaven guitzes tan fortes com podien fins arribar a fer-se mal. El més dèbil de la colla, sovint era el que sortia més mal parat.³² Aquest podria ser l'origen de la tradició tan popular de pegar-se cops els putxinel·lis, els uns amb els altres. En la imatge 4 reproduïm la tonada recollida pel folklorista Joan Bial i Serra, que és idèntica a la que va publicà Amades en el *Costumari*:

El Ball de Sant Farriol té la mateixa tonada que el Ball del Tururut. Aquest ball prové del poble Senterada-Pomforniu, al Pallars Jussà, província de Lleida. Aquesta dansa és de caire humorístic i la dansen en filera balladors i balladores. Es ballava a les festes majors i feia menció als amors i al Gloriós Sant Ferriol (que segons la tradició popular, fou enterrat sota una bota de vi)³³. El ball i la seva tonada (fig. 5) fan així:

*Jo i lo pastor – vivirem d'amoretes,
Jo i lo pastor – vivirem de l'amor.
Glosiós Sant Ferriol – ballarem, si Déu ho vol.
Lo qui toca'l tamborino – n'ha perdut lo flaviol.*

El fons de Joan Bial i Serra, que es troba al CPCPTC³⁴, consta de 1123 entrades sobre música instrumental i balls populars. A més de les notacions sobre el Ball del Tururut, trobem l'anomenat Ball de la Titella, que és típic de la comarca de La Garrotxa. Segons explica en el manuscrit –que és una transcripció del costumari de Joan Amades³⁵, El Ball de la Titella



5. Partitura: El ball de Sant Ferriol. Fons CPCPTC.

és un ball rodó fet per pastors, amb gran repicament d'esclops o de sabates ferrades. Al mig de la rotllana hi havia un xai o ovella amb una gran esquella al coll. Quan la bèstia s'atabalava per mor del soroll dels dansaires es movia neguitosa i intentava fugir del cercle, però els balladors no la deixaven passar. El ball durava fins que l'animal aconseguia escapulir-se. Aquest ball es dansava quan a les cases de pagès naixia el primer be de l'any, i anava acompanyat d'un cant:

*La titella no te mamella
Vol criar i no te mamar:
Criaria si Déu volia,
Criarà si Déu voldrà.*

*El putxinel·li tenia una vaca,
Sota la qual tenia una taca;
El putxinel·li, el putxinel·li,
Viva la vaca del putxinel·li.*

La música d'aquest ball (fig. 6) també la trobem escrita en el mateix arxiu, i malgrat que no té res a veure amb el Ball del Tururut que es feia a les representacions de putxinel·lis a la Barcelona vuitcentista, és important esmentar la presència dels titelles i els putxinel·lis en les vides dels pagesos del nord de Catalunya.

Juli Pi i Olivella. Titellaire de «Els Quatre Gats»

Juli Pi (fig. 7) és un personatge conegut actualment perquè apareix citat en els estudis sobre la cerveseria *Els Quatre Gats*. Apareix anomenat, ja que va tenir una intervenció directa en els actes que es celebraren els darrers anys del segle XIX i a principis del segle XX en el mític local barceloní.

³⁶ Ezequiel VIGUÉS, *El teatre de Putxinell·lis*, Barcelona, Monografies de l'Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1975, p. 6.

³⁷ X. FÀBREGAS, *Historia...*, p. 192. Sembla ser que el poema *Montserrat* va ser llegit en una sessió d'ombres xineses, i no en una de putxinell·lis, com afirmà Fàbregas.

³⁸ J. AMADES, *Titelles i ombres...*, p. 40.

³⁹ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁴¹ Josep PLA, *Vida de Manolo contada per ell mateix*, *Obres completes*, vol. XIV. Barcelona, Destino, 1970. p. 79.

⁴² *Ibidem*, p. 79.

⁴³ John Edward VAREY, «Los títeres en Cataluña en el siglo XIX», *Estudios escénicos*, Barcelona, Cuadernos del Instituto del Teatro nº 5, 1960, p. 69.

⁴⁴ J.A. MARTÍN, *El teatre de titelles...*, p.81.



6. Partitura: El ball del Putxinell·li. Fons CPCPTC.

Però malgrat aquesta dada, encara no s'ha fet un estudi profund sobre la seva figura i cap autor n'ha parlat de manera extensa.

Xavier Fàbregas l'anomena diverses vegades en els seus escrits. En el pròleg de l'obra antològica d'Ezequiel Vigués «Didó», *El teatre de putxinell·lis*, escriu:

La popularitat assolida per Juli Pi li valgué la invitació per actuar a Els Quatre Gats, la cèlebre cerveteria de Pere Romeu, on es reuní el cenacle dels modernistes. I foren els modernistes, amb llur curiositat envers les formes d'art no consagrades, els qui concediren categoria estètica als putxinell·lis. L'operació putxinell·lis, per dir-ho d'alguna manera, fou paral·lela a l'operació ferro forjat o a l'operació Greco³⁶.

En un altre estudi de Xavier Fàbregas, *Història del teatre català*, tornà a incidir en l'aventura estètica que suposà el teatre de titelles. Al local foren escenificats els autors dramàtics més acreditats i les possibilitats plàstiques i estètiques que oferien els espectacles representats en el teatral interessaren als pintors més inquilts i avantguardistes, com Pablo Picasso. Tots es sentien partícips d'aquests espectacles ja fos muntant l'escenografia o recitant. El poema de Maragall, *Montserrat*, musicat per Enric Morera en fou un exemple paradigmàtic³⁷.

D'ell escriví Amades: *fou el més cèlebre de tots els nostres titellaires³⁸, i el que major art sabia imprimir a les seves figures*. Segons ens diu el cèlebre folklorista, Juli Pi va debutar en un cafè del carrer del Migdia, on va ser contractat per una temporada. Més tard va marxar cap a Sabadell, on feu titelles durant disset anys³⁹. Escriví un centenar d'obres, i d'altres que només tenia en esborrany l'argument i els trets

principals (com si es tractés d'un canemàs de la *commedia dell'arte*) Malhauradament, l'arxiu on tenia guardats tots aquests documents es va cremar a Sabadell el 1887⁴⁰.

Una altra referència important la recollí Josep Pla en el seu llibre sobre Manolo Hugué. En ell relatà com els putxinel·lis eren manipulats per *un pare i el seu fill de Gràcia. Don Julià i don Juli Pi. El senyor Pi, pare, era empleat de plantilla de l'Ajuntament, portava pantalons bombats, sabates punxegudes i enxarolades i un gran bigotí a lo D'Artagnan*⁴¹. Tot seguit oferí una simpatètica descripció dels dos titellaires en escena:

*Tant el pare com el fill eren simples aficionats, treballaven prodigiosament, declamaven les obres de memòria o improvisant, de manera que la seva ventriloquia els havia de donar per a fer parlar totes les figures que apareixien a escena. Eren una rèplica, organitzada per Rusiñol, dels putxinel·lis que es veien als Camps Élysées, a París, dels quals parla Marcel Proust a À l'ombre des jeunes filles en fleur*⁴².

La figura de Juli Pi ens és desconeguda, puix tenim poques referències biogràfiques; tanmateix els especialistes dediquen uns breus comentaris per desenvolupar la història d'un dels més importants titellaires de la segona meitat del segle XIX i principis del XX⁴³.

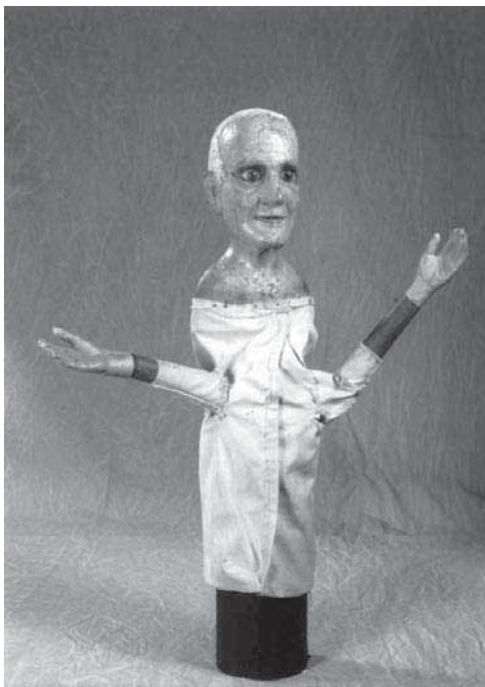
El mestre de Juli Pi va ser en *Federicu* de Figueres⁴⁴. Aquest fou el que va difondre el titella català, que com hem vist, té unes característiques especials, essent diferent dels exemples francesos que havien anat apareguent durant el segle XIX. Juntament amb Juli Pi, com a aprenent de Federicu de Figueres, trobem a Isidre Busquets, sobre el qual també hi ha una manca important de dades biogràfiques i bibliogràfiques. Segons Josep A. Martín, Isidre Busquets fou un titellaire vuitcentista, del barri de Sants. Actuava juntament amb membres de la seva família, i varen constituir també, una nissaga de titellaires. Un article d'*El Día Gráfico* del 28 d'agost de 1923 titulat «Los teatros de putxinel·lis», afirmava que malgrat d'estar viu, la seva època d'esplendor fou a mitjans del segle XIX, però és possible que fora una confusió amb el seu fill, que també es deia Isidre. El mateix passà amb Julià Pi, que a vegades era confós amb son pare, Juli.

En la imatge 8 podem observar l'estat actual de l'únic personatge que es conserva al MAE que va pertànyer a Juli Pi, i que possiblement va actuar a «Els Quatre Gats». En primer lloc, podem destacar l'absència de vestimenta, el que ens indica que aquest personatge podria perfectament representar diversos papers, atenent sempre al gènere i la suposada edat –home vell–.

És una figura amb un alt nivell de detall. Té els ulls marrons i de vidre, i el pèl de feltre blanc. Les arrugues de la cara i del coll estàn marcades i



7. Juli Pi manipulant dos putxinel·lis al *Quatre Gats*. Fotografia extreta de *Lo Teatre Català*. 1912.



8. Capellà. Putxinell·li de Juli Pi, s. XIX. Fons MAE.

esculpides en la mateixa fusta. També en les mans es veuen marcades les arrugues i les ungles, i són proporcionals al coll. El seu rostre és serè i mig rialler. Els canells i l'avant-braç són de llautó.

És possible dir que Juli Pi i Olivella és el màxim exponent del teatre de putxinell·lis dels últims anys del segle XIX? Si més no, és un dels més importants. A part de Juli Pi, hi havia altres autors que també manipulaven durant aquesta època, car era una pràctica popular i una tradició d'entreteniment molt arrelada. Probablement el fet d'haver actuat al prestigiós local modernista i haver tingut contacte amb artistes com Santiago Rusiñol, Ramón Casas, Pablo Picasso, Manolo Hugué o fins i tot Rubén Darío, és el que li reportà una alta reputació dins el món de la cultura.

Ara bé, avui en dia, Juli Pi és un personatge del tot desconegut en la història del teatre català, com també ho són els seus contemporanis mestres titellaires. Coneixem, per exemple, les obres de Santiago Rusiñol, Avel·lí Artís o Ignasi Iglésias, que escrigueren obres per a ser representades per titelles, però desconeixem la vinculació que varen tenir tots ells amb els titellaires d'aleshores. Manquen per resoldre qüestions com: quines obres de titelles van veure aquests autors per escriure peces per a ser

representades per putxinel·lis, què els hi atreia d'aquestes obres, quins titellaires van conèixer o si van ser manipuladors de titelles alguna vegada.

Possiblement, descobrint algunes d'aquestes incògnites, ens permeti conèixer amb més profunditat l'obra d'aquests autors i també dels titellaires modernistes com Juli Pi i Olivella.

Toni Galmés
Universitat de Barcelona
galmesmarti@gmail.com

L'ESPECTACLE DE PUTXINEL·LIS A BARCELONA EN EL SEGLE XIX

El objeto de este artículo es el de hallar una definición para el espécimen autóctono de títere catalán: ahondar en sus orígenes y raíces etimológicas y visitar su época de máximo esplendor, que se corresponde al siglo XIX.

Palabras clave: marioneta, putxineli, bavastell, Teatro Catalán, siglo XIX.

PUPPET SHOWS IN 19TH-CENTURY BARCELONA

In this article we examine the origins and etymology of the traditional Catalan puppet, or putxinel·li, and analyse the height of its popularity in the 19th century.

Keywords: puppet, putxinel·li, bavastell, Catalan theatre, 19th century