



Arxiu històric FUNDACIÓ JAUME BOFILL

Teatre de titelles als Països Catalans durant el període contemporani. Una aproximació

Josep Antoni Martín

FEBRER 1997

FUNDACIÓ
Fundació
JAUME
Jaume
BOFILL
Bofill

TEATRE DE TITELLES ALS PAÏSOS CATALANS DURANT EL PERÍODE CONTEMPORANI. UNA APROXIMACIÓ

1003
anton. Josep antoni Martin.

PRÒLEG: JUSTIFICACIONS I DESCÀRREC

El llibre que el lector té a les mans no és, certament, una història del teatre de titelles a casa nostra. No podia ésser-ho, tampoc. Goso dir que escriure una tal història, a hores d'ara, en l'estat actual de les nostres recerques, seria una tasca arriscadíssima, gairebé una temeritat - per no dir un absurd irrevocable. Existeixen encara moltes zones d'ombra, massa paperassa esperant en recons incerts de les hemeroteques i arxius, tant a Barcelona com a comarques, que algú -amb sagacitat i paciència- la regiri, massa recons impenetrables per a l'estudiós delerós de bastir l'obra sobre la data objectiva., damunt petjades fermes, amb la seguretat d'unes interpretacions ben contrastades per la participació necessària de molts. Qui porta ja molts mesos estudiant el fenomen titellaire a les terres catalanes des del set-cents ençà pot certificar com quasi cada dia surten noves dades, detalls insospitats que fan modificar de mica en mica la percepció del conjunt. Ben segur, n'anirant sortint moltes més -cal esperar-ho- a mida que el país vagi comptant amb un bon grapat d'investigadors que treballin aquest tema.

Malauradament, però, no és aquesta la situació d'avui dia, en què podem dir que el teatre de titelles és encara la ventafocs de la nostra bibliografia sobre teatre. N'hi ha prou de fullejar les pàgines dels darreres volums de la Història de la literatura catalana de Riquer-Comas-Molas, per adonar-se'n. En això -diguem-ho per a tranquil·litat col·lectiva- la situació catalana no es distingeix de la d'altres països del nostre entorn, amb cultures plenament normalitzades. Àdhuc en el cas de França, pàtria no res menys que del guinyol -tan conegut-, podem donar fe que la situació no és gaire diferent de la nostra. Els magres resultats de les nostres pesquisses a llibreries de París, a la recerca de bibliografia que ens pogués resultar útil per a la nostra comesa, poden certificar-ho. Calia provar de provar de constratar les nostres dades amb les d'altres dominis geogràfics, tanmateix -i així ho hem fet, en la mesura de les nostres forces-, perquè, a banda dels contactes accidentals que en un moment o altre la nostra literatura dramàtica de titelles ha tingut amb el gran veí del nord i que han estat tant fecunds per a nosaltres, la implantació del teatre de titelles a casa nostra en el segle XVIII i el seu arrelament en les primeres dècades del XIX -com el lector pacient tindrà ocasió de comprovar en les pàgines que segueixen- pertany a l'àmbit d'una cultura internacional i, per tant, llur estudi concret en el nostre marc geogràfic no pot fer-se sense tenir en compte el context europeu. Cal esperar que els avenços dels estudiosos dels països de l'entorn, també faran progressar la percepció de la tradició pròpia i que a la vegada l'aprofundiment en l'estudi del nostre teatre de titelles també resultarà enriquidor per a l'estudi de les literatures veïnes.

El fet que no existeixi un estudi que poguem considerar, ni que sigui de manera aproximada, com una història completa i definitiva del nostre teatre de titelles no significa, amb tot, que no haguem tingut predecessors. Aquests hi han sigut, i per cert tot sovint ben il·lustres. Tot un Joan Amades i un Sebastià Gasch -és de justícia esmentar-ho- se n'ocuparen en segles monografies, l'un i l'altre des de llurs personals concepcions historiogràfiques i

segons llur tarannà d'escriptor. Són treballs valuosos, naturalment, que hem tingut en compte. Però l'un escrit en els anys trenta i l'altre en els cinquanta d'aquest segle, resten inaccessibles al lector mitjà actual -ço que justificaria ja de per sí el nostre treball- i, a més, necessàriament deixen fora del seu camp de visió gran part de l'evolució del teatre de titelles en els darrers decennis. D'altra banda, cal que ens referim al més gran estudiós del nostre teatre, Xavier Fàbregas, qui se n'havia ocupat en moltes ocasions d'aquest tema, per al qual -tot ho fa pensar- tenia una especial predilecció. Ara, el fet que aquest estudiós jugués un paper destacat en tant que crític en el Moviment de Titellaires Independents dels anys 70, tal vegada va fer que, per raons estratègiques, postegués per a més endavant l'elaboració d'una monografia específica dedicada a aquesta modalitat de teatre. Si no ens hagués deixat tan aviat, qui sap si no hauria estat Xavier Fàbregas l'autor de la història que la tradició tan brillant del nostre teatre de titelles es mereix. I hem de recordar també els treballs rigurosos d'un Harry Vernon Tozer, qui des de les pàgines de *Puppetry* -l'important anuari nord-americà editat per Paul McPharlin-, divulgà mundialment ja en els anys trenta la tipologia del titella de guant català. Així mateix, els de Varey, estudiós de teatre de titelles peninsular, qui en diversos articles i obres específiques ha fet contribucions parcials molt sòlides que constitueixen un model de tractament científic del tema, que tan de bo tingui continuïtat i reflex entre nosaltres. I, finalment, tot i que de menys vàlua -obra resultat més de *grande amore* que de *lungo studio*-, cal esmentar el llibre -una raresa bibliogràfica ja avui dia- de Francisco Porras, titellaire madrileny nascut a Igualada, qui, a principis dels vuitanta, va publicar un llibre en castellà sobre el teatre de titelles a Espanya, en el qual, el fenomen titellaire català hi juga -com no podria ésser altrament- un paper molt destacat.

Com diem, doncs, resta molta feina a fer. I així, aquesta obra no pretén res més -ni menys!- que exercir una funció divulgadora, bé que -això sí- des del rigor científic. És d'esperar, però, que la situació es redreci aviat, posat l'auge que tenen arreu els estudis científic de la cultura popular i de sociologia de la cultura. Aquesta circumstància fa pensar -i desitjar- que no passarà molt de temps que una obra com la que el lector té a les mans quedarà superada en molts dels seus aspectes per estudis parcials que de bon segur premetran perfilar-ne matisos, rectificar-ne interpretacions, completar-ne les dades. Mentrestant, nosaltres ens acontentem amb el fet de poder posar a l'abast dels nostres estudiosos i dels lectors interessats un repertori sistemàtic i tan exhaustiu com ens hagi estat possible de les informacions de què fins avui disposàvem sobre el teatre de titelles català en l'època contemporània, degudament contrastades i completades amb nombrosíssimes dades de primera mà, que hem obtingut gràcies a una minuciosa recerca de dos anys en la premsa històrica i en documentació d'arxiu i en dotzenes d'entrevistes i d'enquestes a professionals del teatre de titelles.

Això no vol dir que ens haguem limitat sense més a encabir en l'obra una munió de detalls, un reguitzell de noms i dates sense passar-los pel sedàs d'una interpretació, amb les dades de què disposem, rigurosa i àdhuc d'una crítica de les fonts sovint ben severa: a l'obra -és important destacar-ho i creiem que podem dir-ho sense recança- hi subjau tanmateix una teoria del teatre de titelles català en el període contemporani. Més: tot i que de vegades implícita i esparxa d'ací d'allà en les diferents peces que componen el puzzle o -si voleu- l'hipertext que és el cos central del volum, el lector podrà advertir les principals línies de força,

el procés dinàmic del discurs del teatre de titelles a casa nostra durant el període contemporani. D'altra banda, aquestes línies de força queden explicitades breument en el panorama històric que encapçala l'obra, que ha de servir el lector com a carta de navegació per a entendre i situar en el seu context allò que anirà trobant -si així ho vol, una mica a l'aventura- en les gresses de mots del diccionari.

Les dades però hi són, també, ací. Profusament, amb una extensió que algun lector jutjarà manta vegada excessiva. En som ben concients i justament, al costat de divulgar el nostre teatre de titelles i de donar uns materials que puguin esperonar-ne noves recerques, en fem d'aquest defecte aparent un dels objectius del llibre: es tracta de salvar tantes dades com sigui possible dels titellaires coetanis a nosaltres o dels temps més recents i així mateix, contrastar, criticar i aplegar tot allò que sabem sobre els titellaires més reculats. Com agrairíem ara que Joan Amades, en el seu llibret -altrement esplèndid- dels anys vint sobre el teatre de titelles, hagués oblidat l'essència i s'hagués concentrat en exposar les anècdotes! Quants noms i detalls sobre titellaires antics, qui sap si perduts ara ja per sempre, no hauríem pogut servir! Això que és explicable en un folclorista de la primera meitat d'aquest segle, no tindria justificació en un treball elaborat en els nostres temps. Molts fenòmens del teatre de titelles -arrapats al món de les manifestacions més populars de la cultura i a la vegada compartint la naturalesa efímera del fet teatral- escapaven i escapen a la lletra impresa. Així, moltes de les dades sobre els titellaires vuitcentistes, fins al punt que és difícil establir-en un esquema de filiació artística massa segur i rígid. I àdhuc en els nostres dies, com ara, per posar un exemple, les activitats -tan interessants!- dels que ens agrada anomenar els titellaires captaires de la Plaça del Pi, a les darreries dels anys 70s., que tan fecundes han resultat per a la implantació i difusió de l'escola anglo-catalana de titella de fil -per acabar citant una altra de les nostres etiquetes-. En bona part, aquesta pruija de fixar dades que d'una altra manera probablement es perdrien, explica l'arquitectura difusa d'aquesta obra: el gruix del volum està ordenat a la manera de diccionari enciclopèdic, conformat per articles d'extensió diversa.

La temàtica també és molt variada: si bé dominen les biografies de titellaires, antics o actuals, no hem negligit d'altres aspectes que conformen el fet dramàtic i social complex que és i ha estat el teatre de titelles -des de pintors que han treballat en decorats, a agents teatrals, a institucions que han estat vinculades per una raó o altra al fet titellaire, a sales, a premis-. També hi hem recollit succintament la terminologia pròpia d'aquesta mena d'espectacle i el lector trobarà l'explicació d'algun mot específic que no havia estat recollit fins ara i que no consta per tant en els nostres repertoris lexicogràfics més ambiciosos, com ara el mot *didala*, la significació del qual ens ha estat explicada per Sebastià Vergés i Cadena -patriarca d'una de les nissagues de titellaires catalans encara en actiu-; o el grup *mà de puny*, que vam sentir a Binèfar de llavis de Gerard Duat, deixeble directe de *Didó*, el qual havia après el mot -sens dubte heretat de la nostra tradició vuitcentista- de Peret Martí, el seu primer mestre, un titellaire clàssic tarragoní desconegut fins ara, de qui també donem algunes dades. D'altra banda, el lector no trobarà en el cos del Diccionari entrades específiques per a alguns dels noms més eximis de la nostra literatura culta que han tingut algun contacte indirecte o alguna influència del teatre de titelles. És una concessió que hem fet a última hora per raons diverses, que sovint no són les mateixes en tots els casos, però que tenen en comú el nostre desig de no donar a

conèixer dades encara massa insegures. Així, Santiago Rusiñol, citat naturalment a propòsit de l'activitat titellaire a Els Quatre Gats, autor sens dubte d'una obra tan coneguda com *El titella pròdig*, però que creiem a bé sotmetre-la a quaranta, perquè potser és una adaptació d'una peça francesa del mateix títol, representada pels teatres Borgniet. O Salvador Espriu, en l'obra del qual -sense que hagi estat destacat fins ara- la tradició titellaire autòctona juga un paper tant destacat al servei del pensament existencial del poeta, com altres components més coneguts, des de la tradició judeocristiana a la cultura clàssica. O bé, Joan Brossa, per a la comprensió del món poètic del qual el teatre de titelles -i particularment la figura de *Didó*-, al costat de molts altres elements, tenen una importància destacadíssima. Aquests temes, per llur complexitat intrínseca, ens ha semblat que defugien els objectius molt més modestos d'aquesta obra.

En general, el grau de llargada dels articles, o a l'inrevés -ho hem d'advertir i subratllar també-, no sempre equival al grau d'importància dels temes tractats: implica únicament el grau d'informació que tenim o bé el nostre interès per publicar-la, per tal d'evitar -d'acord amb els riscos possibles, sospesats subjectivament per l'autor- que aquestes notícies es perdessin.

Hem començat dient que aquesta llibre no podia ser una història del teatre de titelles català contemporani. Afegim-hi encara que, de més a més, aquest llibre no vol ser-ho, tampoc. Perquè, per fortuna, aquesta modalitat de teatre és encara una realitat ben viva entre nosaltres, esponerosa i tot en els moments actuals, i, així doncs, mal es deixaria encotillar d'una manera acabada en l'arquitectura d'una construcció intel·lectual freda i closa -ni ens plauria que fos així. El fet que un dels moments més brillants i productius de la història recent d'aquesta mena de teatre correspongui a dates molt pròximes -el moviment de titellaires independents dels anys setanta d'aquest segle-, alguns dels protagonistes del qual -els Marduix, els Baby!- encara estan en actiu i em plena maduresa creadora, demostra a bastament fins a quin punt fóra inútil l'establiment de criteris interpretatius massa rígids, que a la llarga n'hipotecarien conclusions més sòlidament assentades i en serien, per tant, una nosa.

En el curs de la recerca hem contret deures de gratitud amb moltes persones -no tots òbviament titellaires. N'esmentarem només uns quants, ja que repetir-los tots equivaldria en bona mida a repetir els índexs de noms del final del llibre. Així: Joan Baixas, Carme Terrado, Llibert Albiol, Carme Calvet, Carles Cañellas, Jordi Pujol i Cortés, Joana Clusellas, Herta Frankel, Toni Zafra, Gerard Duat, Ramon Sánchez, Biel Porcel, Martí Olaya, Teia Moner, Immaculada Tubau, Paco Paricio, la família Vergés, Manel Ricart, Jesús Atienza i Esther Prim, entre molts d'altres. Particularment, volem remarcar l'amabilitat de Harry Vernon Tozer, a qui hem visitat a la seva casa dels barris alts barcelonins i que ha tingut la gentilesa de permetre'ns publicar en apèndix un record seu de Didó i Teresa Riera. També volem deixar constància del nostre reconeixement als magnífics serveis prestats per algunes entitats, com l'Hemeroteca de la Casa de l'Ardiaca de Barcelona, la Biblioteca de Catalunya, l'Arxiu Tobella de Terrassa o la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona. Hem d'agrair especialment a Unima-Catalunya el seu suport incondicional en tot moment i a Modest Reixach i a la Fundació Serveis de Cultura Popular llur generositat, car ha estat a despeses d'aquesta institució que hom ha finançat part de la recerca. I, sobretot, a la Fundació Torre del Palau i a particularment, *lust but not least*, a Agnès Soterias, responsable de Pedagogia de l'Espectacle de

la mateixa entitat i autèntica i decidida impulsora d'aquest llibre, per llur confiança en l'autor i estímul constant al llarg de la realització del projecte. Justament, la publicació d'aquest llibre s'emmarca dintre les activitats de commemoració del vintè aniversari de Pedagogia de l'Espectacle.

Josep Antoni Martín

Cardedeu, 12 de desembre de 1996

DICCIONARI DEL TEATRE DE TITELLES CATALÀ (SS. XVIII-XX)

Abian i Raffi, Jaume (Sant Martí de Provençals 1888 - Manlleu 1957)
Titellaire. Nasqué el 22 de juliol de 1888. Molt jove encara Abian treballà en una fàbrica de productes químics, fins que una malaltia a la vista, provocada per aquesta feina, el dugué a adquirir l'ofici de llauner, que exercí ja durant tota la vida. No sabem qui l'inicià en el teatre de titelles, però costa de creure que Abian, qui, segons que sembla dominà magistralment les tècniques del teatre de ninots, fos un simple autodidacte. L'art dels titelles -des del 1916, sembla- seria un complement als ingressos de Jaume Abián. La grip de l'any 1918, aquella terrible malvestat vírica que Josep Pla immortalitzà en la primera línia d'El quadern gris, sorprengué Jaume Abian, casat i pare de dos bessonets de mesos i d'un nen, Eustaqui de nom, de pocs anys. Tots ells, i la seva primera muller, foren roses esfullades pel malvent d'aquella epidèmia, i (segons ens reporta Angelina Abián de Cuyàs, en un document inèdit que hem pogut consultar per gentilesa de Manuel Ricart), tot i la desgràcia extrema, el titellaire, infeudat a la disciplina bàrbara d'un contracte, hagué d'anar a bellugar els putxinel·lis, i, durant dos llargs dies amb les seves nits, passejà la pesant malenconia del supervivent en el clos de la llar desolada, acompanyat pels cadàvers dels seus, perquè hom no donava abast per a enterrar tantes víctimes. Pocs mesos més tard, Jaume Abián mullerava novament, ara amb Dolors Isas, de procedència aragonesa, la qual, però, no gaire després també moria també, embarassada, a causa d'un atac d'apendicitis. Vidu per dos cops, retrobem

Abian, un temps després, a Manlleu, on concixeria (al mateix hotel on parava) la seva darrera esposa i on obriria un petit taller de lampisteria que, amb el temps, aconseguiria un certa embargadura. Treballador de mena, en llenques de temps guanyades a un mar d'hores captives i de dies laboriosos (que li atorgaren la consideració per part dels seus veïns que li esbatajà les portes de distingides institucions vilatanes -el Col·legi de la Salle, les Germanes Carmelites- i li valgué el càrrec de cap dels serveis de conservació del Cos de Bombers de l'Ajuntament de Manlleu), en el clars dies de lleure, els caps de setmana pacífics, en festes majors llunyanes i al mateix Manlleu, Jaume Abian i Raffi es lliurava a la seva passió de titellaire de raça. Escriu Angelina Abian: "l'home sense cap formació, purament autodidacta, de poques paraules, amb una cultura mitjana, obtinguda mercès a la seva afició a llegir, amant també del teatre i de la poesia, i de qualsevol manifestació artística, en sortir davant el públic (...) portant el seu Perico o qualsevol altre titella a les mans, es transformava d'una manera indescriptible". Jaume Abian fou un titellaire-botiguer, com degué haver-n'hi tants entre la menestralia catalana de la primera meitat d'aquest segle (i qui si sap si abans), un cas semblant al del tarragoní Perot Martí -desconegut fins ara-, propietari d'un despatx de carbó i titellaire. Jaume Abian i Raffi, artesà traçut, es construïa ell mateix els putxinel·lis -de tipus genuïnament català-, elaborava la posada en escena de les seves històries i emprava la llengüeta. També es fabricava els decorats i l'utilatge

dramàtic. El seu repertori, a jutjar pels cartells que hem pogut veure, és el típic dels titellaires tradicionals, amb la corrida de braus, l'apoteosi amb el dimoni, el ball del tururut i alguna peça tradicional d'ambient misteriós i romàntic, com ara El fantasma del castell. Abian estigué en actiu fins poc abans de morir, l'1 de novembre de 1957, a 66 anys.

acròbates Semblantment a allò que s'esdevé amb els balladors del tururut-->, la Murga dels Ben Fets --> i àdhuc, tal vegada, la mort del dimoni-->, el número d'acrobàcia que apareixia en algunes titellades catalanes tradicionals tenia, com a punt de referència, un dels elements integrants dels espectacles teatrals vuitcentistes (metateatre -->). Els números de virtuosisme compareixen en altres tradicions, com ara la francesa, on foren incorporats pels grans titellaires de fira de la segona meitat del XIX (però allà amb titelles de fil). En aquest cas, hom parodiava amb ninots les piruetes efectuades pels acròbates de carn i ossos que actuaven en els teatres entre les dues peces que integraven el programa. Per la nostra banda, ens ha estat dat veure una d'aquestes companyies d'acròbates menuts a casa dels Vergés. En el curs del seu número, ambdós acròbates, situats a banda i banda de l'escenari, premien embranzida i topaven de cap; tot d'un seguit, un dels petits gimnastes, de cos sencer, quedava suspès de cap per avall, amb les cametes artísticament flexionades en l'aire, damunt el cap del seu company, subjectats i connectats l'un i l'altre per mitjà d'un elemental i enginyós piu de fusta del qual era portador un dels ninots (imperceptible, és clar, per a l'espectador) i que, en la topada, hom havia introduït dins el cap de l'altre ninot, dotat d'un foradet

complementari. Que no es notés l'enginy, ho donava l'habilitat del titellaire.

[fotografia: acròbates (família Vergés)]

ajudant En el teatre de putxinel×lis tradicional, el terme ajudant designa aquells que formaven part d'una formació de teatre de ninots i que auxiliaven un mestre o titellaire, el qual donava nom a la companyia i actuava com a director d'escena. Les obres de titelles tradicionals, representades sovint en cafès, requerien el concurs simultani d'un bon nombre de personatges a l'escenari i per això no era rar que el titellaire sol×licités la participació d'alguns parroquians que, per la seva condició d'aficionats, coneixien bé l'obra. Aquests es limitaven a bellugar els ninots seguint les instruccions del mestre, el qual era qui feia les veus amb la llengüeta i qui dirigia l'obra. Per entendre com era possible aquesta col×laboració més o menys espontània, cal tenir en compte que el repertori del teatre de titelles de tipus tradicional estava integrat per un nombre limitat d'esquemes bàsics, i que era la repetició d'aquests elements ja coneguts i la mínima variació sobre aquests, segons la inspiració del moment i la manera de fer pròpia de cada mestre, allò que justament agradava a un públic que, per mitjà de la representació d'aquestes històries ja conegudes, hi trobava plaer tot afirmant-se com a membre d'una comunitat. Però strictu sensu - i encara que amb el decurs del temps, en companyies ja més estructurades, a dreta llei els membres podien ésser diversos-, el nom d'ajudant cal reservar-lo a un noieta que ajudava el titellaire, amb el qual constituïen un tàndem indissociable vell-infant, que té fondes arrels folclòriques. El mosso que acompanyava el cec recitador de romanços

és el precedent -qui sap si el paral·lel- del vailet que ajudava el titellaire. Joan Amades, en el seu llibret sobre el titella tradicional català, ens fa record d'un vell titellaire que entre el 1860 i 1870 actuava al Jardí del General, el qual a la fi de cada acte feia sortir un titella, "fill seu, segons deia, i arengava el menut públic perquè fos generós a allargar-li un òbol, que constituïa el pagament de l'espectacle". És ben possible que mitjançant aquest artifice el titellaire suplís, amb augment de benefici (car no havia de repartir-los), la funció del vailet-ajudant, la presència del qual sens dubte era utilitzada per tal de commoure els circumstants i persuadir llur generositat. La tècnica recaptatòria no era en tot cas exclusiva dels titellaires i, des d'un punt de vista geogràfic, devia ésser universal (a tall d'exemple recordem els començaments de la cantant francesa Edith Piaf, quan encara no havia fet set anys, que acompanyava el seu pare, el qual feia acrobàcies, al final de les quals la nena passava el plateret). És molt possible que efectivament ben sovint fos el mateix fill del titellaire qui fes la funció d'ajudant, i en aquest sentit compremem perquè és una constant en la biografia de la majoria dels titellaires tradicionals el fet que gairebé tots comencessin amb mestres en els darrers anys de la seva vida, els quals, doncs, no tindrien altre solució que recórrer a persones de fora de la pròpia família per a proveir-se d'ajudants. L'única excepció és Sebastià Vergés i Prats, que començà amb Anglès i Guzman quan aquest, molt jove, encara no tenia fills (el debut en solitari de Vergés es produí justament quan Anglès hagué d'abandonar la representació en saber la notícia que havia nascut el seu primer fill). Tradicionalment l'ofici de titellaire ha estat endogàmic i és recursiu a les biografies dels ajudants que no tenen

tradició familiar el fet que el futur mestre es mostrés inicialment rezelós de la curiositat d'un infant que se sent atret per l'espectacle i mira què hi ha darrera el castellet. L'ocultació dels ressorts secrets de l'art dels titelles (com es feia el foc, com parlaven els titelles, com eren els ninots per dins, els trucs escènics, les tècniques de manipulació, etc.) era la garantia de la màgia de l'espectacle i el patrimoni de qui els posseïa. La figura (necessària) de l'ajudant, doncs, és la que permet la introducció en l'ofici de titellaire de persones que li eren externes. Però, encara que esporàdicament hi haguessin col·laboradors adults, hi havia un element que definitivament discriminava l'aficionat del veritable titellaire: el fet de saber parlar amb la llengüeta. I això només es produïa quan el futur titellaire havia ajudat de petit un mestre, perquè només un ensinistrament infantil permetia, d'una banda vèncer la repugnància davant del cos estrany encaixat ran de la gola, i la formació d'una durícia en el vel del paladar que en permetés la subjecció. Així s'explica que Didó, un home que adquirí l'ofici de titellaire quan tenia ja cinquanta anys, qui trenqués amb la tradició de la llengüeta, i al mateix temps que fos aquest el primer titellaire de la història catalana que no s'iniciés de ben petit en l'art, com a ajudant d'un vell mestre. Gerard Duat, que es formà amb el titellaire tarragoní Peret Martí i que va ajudar Vigués durant la segona meitat dels 40s, ens ha explicat les angúnies que passava en aquells anys Didó pel fet de no haver-se ensinistrat d'infant en l'ús de la llengüeta i com finalment decidí prescindir-ne. El càrrec d'ajudant, doncs, implica un noviciat artístic que passava per diferents etapes, des d'obrir cortinetes, passar la gorra, a bellugar els ninots i, finalment, a fer servir la llengüeta. Quan això es produïa es podia dir que, ajudant o no, l'artista era

ja un titellaire format, amb capacitat per actuar per compte propi.

Alemaný, Joanet (1902-1982). Titellaire de Vic. Joanet Alemaný, si bé sobretot féu titellades a Osona, també ultrapassà manta vegada en l'exercici del seu art els límits estrictes d'aquella comarca i plantà el castellet arreu de Catalunya. Formà companyia, entre el 1925 i el 1970, amb Ramon Simon, Josep Sayol i Josep Parareda dins l'Orfeó Vigatà. Aquest artista i els seus companys empraren titelles de tipus català, tallats en fusta per un escultor Comas que nosaltres no hem sabut identificar. Els decorats de la companyia foren obra de Miquel Costa. Les úniques notícies que coneixem sobre Joanet Alemaný i companyia són les reproduïdes pel tàndem Ricart & Rial en les notes que dediquen a la història dels titelles a Catalunya en el manual Els titelles a l'escola.

Alemaný, Marta (Barcelona 1956). Titellaire i actriu. Es formà al teatre independent. El 1982 col·laborà a la pel·lícula Victòria, d'Antoni Ribas. Del 1983 a 1986 fou membre del grup Els Farsants i participà en les obres Farsa de farsants i Cabaret Elàstic. Al mateix temps s'especialitzà en titelles a l'Institut del Teatre de Barcelona i col·laborà amb el Teatro Laboratorio di Figura (Florència). El 1987 fundà, amb Pau Sampietro --> i Teia Moner -->, la companyia de titelles Nessum Dorma -->. Ha participat en totes les obres d'aquest grup. L'any 1989, el muntatge de l'obra Duros a quatre pessetes, de Rusiñol, a càrrec del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i sota la direcció de Joan Anguera, li permeté d'explotar el seu doble vessant d'actriu i titellaire, circumstància que també es produí al

Retablo de Maese Pedro, amb l'Orquestra de Cambra del Teatre Lliure, amb direcció escènica de Carme Portacheli i musical de Josep Pons. El 1993 va assistir a un curs de construcció de titelles de làtex impartir per Green Ginger (País de Gal·les) i participà en el Festival Titelles per la Pau -->, a Barcelona. Ha estat membre de l'expedició Titelles per la Pau a Croàcia, amb la col·laboració de l'organització Pallassos sense fronteres. El 1994 col·laborà amb Teresa Calafell --> en un curs de teatre d'objectes i participà al Festival de Teatre de Sitges. El 1995 ha impartit un curs de construcció de titelles amb objectes reciclables i fabricació de vestuari amb plàstics a l'Escola LENVI per a animadors turístics, a Barcelona.

Aliau, Manuel Titellaire barceloní actiu abans de la guerra civil.

Amat, Andreu (Tarragona 1827-Barcelona 1875) Escriptor vuitcentista de sainets per a teatre d'ombres. Amb aquest nom cal identificar sens dubte l'autor que signa com «lo sombrista A. A. i E.» un seguit de sainets impressos, probablement en els anys immediatament posteriors al meridià del segle XIX, per Francesc Vallès (amb establiment al carrer del Pi, número 9), car sabem del cert que és d'Amat, escrita amb total seguretat abans de 1867, la peça *L'advocat o el pagès que pretén plet*, que consta en el recull esmentat. Així mateix, en aquella col·lecció compareixen els següents sainets, que cal atribuir també a Andreu Amat: *Casat que tractant criades viu de coses regalades*, *Les nous expandadores o la treta de dos estudiants*, *Alifares a costa ajena o estudiants que ixen de pena* (conegut també com *Sainet dels estudiants que ixen de pena per atipar-se a costa ajena*), *Lo Doctor Polsegueres en los encants*, *Pendències entre sogra i nora*, *Don Policarpio o lo*

pare repatani i la mare vanitosa.

Amolador, L' «Número de virtuosité» per a teatre de titelles, molt característic de les *performances* vuicentistes, amb el qual hom cercava l'admiració del públic amb la imitació perfecta d'aquest tipus popular que anava pels carrers esmolant les eines de tall. Les dades de què disposem per ara fan pensar que les primeres manifestacions d'aquest número corresponen al teatre d'ombres. Una peça amb aquest títol compareix en el repertori de l'ombrista italià Giacomo Chiarini -->, que la jugà a Barcelona en els primers anys del vuitcents. Però el número adquiriria sens dubte la màxima espectacularitat, avançat el segle XIX, quan fou representat amb ninots de relleu. L'èxit fou tal que hom arribà a la inserció, més o menys forçada, del número de l'amolador o esmolet en peces de tipus argumental. Així, Joan Amades reporta que el tipus popular de l'artesà ambulant que tenia per ofici esmolar els instruments per tallar apareixia en l'adaptació per a titelles del drama *El registro de la policía*, i nota que en la representació d'aquesta obreta «Per satisfer la curiositat del públic, l'esmolet esmolava molta més estona del que ho havia de fer (...), a fi de donar satisfacció al públic, que repetides vegades reclamava la seva presència, encara que fos fora de moment». Recentment, Marie-Claude Groshens, en el treball que citem a la bibliografia, ha donat a conèixer un número anomenat «de rémouleur», per a titella de fil, que pertanyia al repertori de varietats dels francesos teatres Borgniet. Amb tot Groshens classifica *L'amolador* gal entre les «métamorphoses», o sia, aquells números en què l'evolució en escena de l'actuant sorprèn per l'aparició o desaparició de

determinats elements, ço que no sembla que es pugui mantenir -creiem- en el cas de l'amolador. La gran diferència d'aquest respecte d'altres números més o menys semblants és que el de l'esmolador no és metateatral -->, és a dir, no reproduceix amb ninots, ni òbviament cap obra de teatre d'actors, ni tampoc cap dels números intermedis (ja fossin d'acrobàcia, de màgia o de transformisme) que ocupaven en el teatre «gran» els temps morts entre les obres del programa. *L'amolador*, doncs, és específic del teatre de titelles, perquè si bé és en certa manera màgic, per tal com hom escoltava -sembla- un soroll d'esmolet molt verídic, ço que admirava el públic, no és possible trobar-li un referent fora de la modalitat de teatre en què s'insereix. Aquesta característica -diguem-ne «documental»- és típica del teatre d'ombres, la qual cosa fa versemblant que, com sembla indicar la presència del número en el repertori de Chiarini, el seu origen estigués en aquest tipus de teatre. La presència segura de l'amolador en el teatre de marionetes francès del XIX (en els Borgniet a partir de l'època en què la companyia fou dirigida per Louis Roussel (1896-1912?), qui n'havia adquirit un joc d'esmolet i carret amb mola a J. Garat - conservat al Musée des Arts et traditions populaires, a París-, i explotat fins al 1935), fa pensar que, quan pels volts del 1800 Chiarini va interpretar-lo amb ombres a Catalunya, aquest número ja devia ésser conegut a França (Chiarini té peces per a les quals hom pot predicar com a segur que pertangueren al repertori de l'ombrista francès «Séraphin» -->), i que segurament, el prototipus de la pseudo-màquina d'esmolar que s'usà a les titellades catalanes era també francès. Amb tot, no hi ha dades que *L'amolador* hagi estat jugat a Catalunya durant el segle XX. Val la pena reproduir,

per a fer-nos una idea de com devia anar el número a les titellades catalanes, l'esquema de Marie-Claude Groshens a partir de la documentació dels Borgniet (cal tenir en compte, però, que en aquest cas el ninot era una marioneta): 1, «Le rémouleur entre en scène avec sa voiture en la tenant par les mancherons»; 2, «Il la pose sur le sob»; 3, «Il met son pied droit sur la pédale placée face au public et fait démarrer sa machine»; 4, «Les mains du personnage tiennent un petit couperet métallique; son frottement sur la meule produit une gerbe d'étincelles». Com s'esdevé en el cas francès, la interpretació catalana de *L'amolador* devia requerir, com a mínim -si no considerem efectes de so-, la participació de dos manipuladors: un, per tal d'accionar l'esmolet i un altre per a controlar -i impulsar- la maquineta.

Anglès. Dinastia de titellaires catalans. Actuaven amb el nom de «Polixineles Anglès». Aquesta companyia va ésser fundada l'any 1902 per Jaume Anglès i Vilaplana, al qual succeí el seu fill Jaume Anglès i Guzmán. Els Anglès foren els primers titellaires a introduir els seus espectacles a domicilis particulars. Durant alguns anys van actuar a la Sala Ampurdanesa, la qual prendria més endavant el nom de Sala Baby. El 1955 s'instal·laren al Turó Park. Si més no durant la direcció de Jaume Anglès II, en els anys 50, la companyia oferia dos tipus de productes: un teatre anunciat com a corrent, de tipus tradicional, que era el que la família Anglès havien anat utilitzant des dels primers temps, que paraven a festes majors i a festes a l'aire lliure, i un teatre que ells mateixos qualificaven d'especial i "ultramodern", amb canvis de llums, en què bellugaven titelles tallats per l'escultor Martrús --> i pintats per H. V. Tozer -->, amb decorats "estilitzats" de W.

Januszewski.

ànima Espècie de samarreta blanca típica del titella de manopla català. Queden fixades a l'ànima el bust del titella i les didales. Es tracta d'una roba que no queda a la vista del públic. Aquest component és el que permet que el titella català, a diferència del que s'esdevé amb els ninots d'altres tradicions, pugui aparèixer amb diferents vestuaris en el curs d'una mateixa representació talment com un actor de carn i ossos.

[foto: interior d'un titella tradicional de tipus català]

Aquilino Maggi Circus

Espectacle estrenat el 1981 pel grup Els Aquilinos -->, al qual va donar nom.

Aquilinos Teatre, Els Grup titellaire. Presenten muntatges de gran sensibilitat, amb tendència cap al miniaturisme. L'equip fundacional estava integrat per Miquel Alvarez, Esther Prim i Irene Montcada. Aquesta darrer va abandonar el grup l'any 1986; els altres dos fundadors hi continuen al capdavant en l'actualitat, ara amb la col·laboració de Linus Puchal (incorporat l'any 1986 i director tècnic), i, amb la funció d'actors-manipuladors, Miquel Gelabert (des del 1988) i de Mercè Framis (des de l'any 1994). També hi ha col·laborat, circumstancialment, David Iain. El 1981, any de fundació de la companyia, estrenaren l'espectacle Aquilino Maggi Circus -->. Han treballat per al mitjà televisiu, amb col·laboracions als programes Alfabet, Planeta imaginari, Picapuça, Xocolata desfeta i El carro de la farsa. Es tracta d'un dels col·lectius catalans

de teatre de titelles que ha tingut més projecció internacional Han participat en molts festivals, tant catalans, com espanyols, com estrangers. Han presentat els seus espectacles a festivals i sales de Polònia, França, Estats Units, Canadà, Portugal, Itàlia, Alemanya, Suïssa, Corea, Grècia, Argentina i Pakistan, entre d'altres països. El 1990, el seu espectacle Sopa de lletres -->, basat en contes de l'escriptor italià Gianni Rodari -->, estrenat el novembre de 1986 en el VII Festival de Teatre de Barcelona, va cloure la primera edició de la Fira de Titelles de Lleida ->. Els Aquilinos han practicat una línia d'espectacles en què hom combina treball actoral i manipulació de titelles de tècnica mixta, adreçats a tots els públics. L'any 1993 obtingueren, per l'espectacle Diari d'una confusió, el Premi Josep Maria Carbonell, atorgat en els marc dels Premis Nacionals de Teatre i Música.

arenga Joan Amades sosté la teoria que els espectacles antics de titelles eren muts. Els artistes es limitaven a bellugar els ninots mentre un noieta situat davant el castellet glossava a l'auditori el contingut de la facècia i en subratllava les apoteosis. Aquest mateix personatge abans de començar l'obra feia l'arenga o presentació, "o sia que preparava el públic fent lloança de l'espectacle en general i de la seva representació en particular, i presentava la cosa com a tema de gran moral i bon ensenyament tot demanant benevolença per les equivocacions, i generositat en el pagament a voluntat al titellaire per la seva feina". Així Ezequiel Vigués Didó, de qui se'ns han conservat algunes arengues (entre d'altres, Politxinel·la al Cercle de Sant Lluç (1934), Politxinel·la a la Lliga Regionalista de Sabadell (1935)), les arengues del qual sembla que les feia un titella vestit de

politxinel·la. A la que duu el títol Politxinel·la a Els Quatre Gats aquest personatge il·lustrava els assistents sobre els seus precursors a la casa: "D'aquest local vuitcentista/ que és de l'art un bell bressol/ fills ne són en Russinyol/ en Casas,/ Nonell, Picasso/ Utrillo i Pere Romeu/ el que de l'art que jo abraço/ en féu gloriós conreu." La voluntat pedagògica, ni que sigui molt genèrica -informació sobre el lloc on se celebra l'espectacle-, normalment queda supeditada en el seu cas a ensenyaments d'ordre moral o de bons costums; p.ex.: "Ja el veureu, el Tít; és un noi ben educat, que mai no oblida de dar les bones tardes als seus amiguets, que l'han vingut a veure./ Vosaltres, que també sou tan ben educats, sabreu correspondre contestant-li: bones tardes, Tít. Oi que ho fareu?" (Politxinel·la a Terrassa). Aquesta arenga o presentació de Didó té molt a veure amb les que feia Aureli Campmany a partir dels anys 20 abans dels espectacles que organitzava a la Sala Reig i, després, a altres llocs. En efecte, sabem que Didó fou presentat per Capmany en diferents ocasions abans de la guerra. El folclorista convertia l'arenga tradicional del teatre de titelles en una mini-conferència en què hom feia algunes pinzellades de la història dels titelles a Catalunya i de llur universalitat, cosa que subratllava el valor patrimonial i, doncs, cultural de l'espectacle que hom anava a veure. Actualment el model de programació que empra "Pedagogia de l'Espectacle", en què les peces van precedides d'una breu explicació, es pot interpretar com una versió més evolucionada d'aquest model iniciat, segons que sembla, els anys 20. Tanmateix, encara que els testimonis escrits no les recullen (pensem que la improvisació era un factor fonamental en l'espectacle de titelles), el testimoni de Ramon Sánchez, qui fou

ajudant de *Didó* i *Teresina* durant la seva darrera època, ens indica que en aquestes arengues Vigués incorporava sovint referències a l'actualitat (principalment de tipus polític).

Arnau, J. Pintor. Ficu decorats per a la família Vergés -->.

Ars lucis Espectacle de luminotècnia promogut a principis de segle pel pintor Joaquim Vancells a Terrassa, al pis superior del Cafè Condal, a la Plaça de la Font Trobada, que hom acondicionà com un petit teatre. Les primeres representacions, encara que anunciades amb anterioritat, no tingueren lloc fins al 16 d'octubre de 1906, i les darreres de què hi ha constància foren devers la primavera de 1907. Cal deixar ben entès que res del que sabem ens indueix a pensar que aquest fos un espectacle d'ombres xineses ni tampoc de llanterna màgica, almenys en un sentit estricte. Tot ens porta a creure, en canvi, que aquest era un espectacle de luminotècnia, és a dir, un espectacle on el joc de llums i colors tenia un pes específic determinant, encara que combinat amb la música i el treball actoral damunt l'escenari. En aquest sentit caldria relacionar-lo, no només amb els "Espectacles-Audicions Graner", sinó també (i sobretot) amb les experiències que uns anys abans dugué a terme el pintor Utrillo -> als IV Gats ->. Si l'incloem ací, tot i que defuig aparentment el marc temàtic que ens hem imposat, és perquè hom l'ha associat sovint amb la mena d'espectacles que ens ocupen, i perquè, al capdavant, algunes de les derivacions contemporànies del teatre de figures se situen en unes coordenades no gaire allunyades dels postulats estètics i la pràctica artística d'allò que sembla que van ésser les representacions de l'Ars lucis

egarenc, respecte de les quals aquest constituïria un precedent remot. D'altra banda, contra allò que n'ha estat dit (Freixa, 1978, p. 125), res no impedeix tampoc de situar aquesta experiència en l'esfera del noucentisme, ans al contrari: en realitat, aquest espectacle s'adequa perfectament (i deliberadament, diríem; vg. si no les Cròniques de Chiron al respecte), al programa pedagògic i cívic del noucentisme naixent, amb el qual, a més, coincideix en les dates. Particularment respon a la pruija d'Ors i els seus amics d'estendre el moviment a algunes ciutats de l'interior, que havien d'esdevenir, d'acord amb l'estratègia del Pantarca, ramificacions de la Catalunya Ciutat a què aspirava el moviment (recordem la polèmica sobre si Terrassa era o deixava de ser un braç de Barcelona). Que el principal promotor del projecte sigui el vell Quim Vancells, catalogat de modernista, no és un obstacle greu si pensem en les vinculacions d'aquest amb el Cercle Artístic de Sant Lluç, nucli d'artistes posat sota el guiatge espiritual de Torres i Bages, que prefigura la concepció de l'intel·lectual orgànic pròpia del noucentisme i al qual cal recórrer per explicar la gènesi de molts dels postulats d'aquell moviment. És més una diferència d'edat, doncs, que no pas una diferència ideològica, almenys superficialment, allò que separa Joaquim Vancells del músic Joan Llongueres, jove de 27 anys, que s'ocuparia de la part musical de l'espectacle, el qual, amic de Xènius, format als cercles d'Alexandre de Riquer i lligat al grup de Carner, és a Terrassa al capdavant de l'Escola Coral (integrada dins l'Agrupació Regionalista), fent obra d'apostolat noucentista. Al cap i a la fi, si amb això no n'hi hagués prou per defensar el caràcter noucentista de l'Ars lucis, direm que qui va

finançar l'empresa fou nogensmenys que el Dr. Bosch, president de l'esmentada Agrupació Regionalista, o sia, l'home de Prat de la Riba a Terrassa. L'espectacle, identificat amb els sectors capellanesos i regionalistes de la societat terrassenca, va ésser boicotejat tant per republicans com per salistes, i així l'assistència a l'espectacle va reflectir la força de la ideologia del Sr. Prat al feu polític d'Alfons Sala, o sigui, que va ésser un fracàs de públic.

[foto: El pintor Joaquim Vancells en la seva maduresa]

Aubuster Espectacle de Carles Cañellas i Viñolas -->. Es tracta d'un muntatge per a titelles de fil de 55 minuts de durada. Sense text, de petit format i adreçat al ventall més extens possible de públic, des dels nens més petits als adults, si bé en sessions separades, Aubuster assaja l'animació dels ninots-personatges en un sentit ampli, és a dir, la il·lusió que no només tenen moviment, sinó també sensibilitat, emocions i vida, per mitjà del gest i de les actituds. Fou estrenat el 31 de gener de 1993 al Teatre Malic de Barcelona.

[foto: Aubuster (1993), de Carles Cañellas]

Aurora --> Naufragi del vaixell Aurora, El.

Àvia Pepa, L' Titella. Personatge protagonista d'una saga de muntatges de teatre de titelles, adreçats a nens de preescolar i cicle inicial: *Els veïns* (1980), *El somni* (1981), *L'aniversari* (1983) i *Esternuts* (1987), *L'àvia Pepa fa endreça* (1993). Creat per Esther Prim i Baïllo el 1980, a partir de l'any següent les obres de *L'àvia Pepa*

queden integrades dins les activitats de *Els Aquilinos Teatre*. Els muntatges de *L'àvia Pepa* han estat representats en un bon nombre de campanyes escolars, tant a centre cívics de Barcelona, com a Palma, Andorra, Granollers, Sabadell, Badalona, Santa Coloma de Gramanet, Sant Feliu de Llobregat i Terrassa. També han participat en la I Mostra de Titelles de l'Estat Espanyol (1983) i en la IX Fira del Teatre de Tàrraga, entre d'altres actuacions. La sèrie de *L'àvia Pepa* és una adaptació i renovació molt madura i conscient dels postulats dramàtics del teatre de titelles de tipus tradicional a una finalitat eminentment pedagògica, superant-ne la dicotomia maniquea i sovint brutal de la moral dels espectacles antics, per una ètica d'ordre cívic sense implicacions metafísiques. A banda de les virtualitats estètiques que pugui contenir, *L'àvia Pepa* és, per tant, abans que res, un teatre de titelles aplicat i especialitzat. A partir d'una línia argumental molt senzilla, alguns passatges de la qual poden variar segons la resposta dels infants, els espectacles provoquen constantment la participació del públic mitjançant el diàleg amb la intenció de induir la identificació de l'infant, per via sentimental, amb els valors positius que encarnen els personatges. L'àmbit de treball gira a l'entorn referencial de l'infant menor de 7 anys: la família, les realitats del cos -la por, la gana, el fred-, els vestits, els colors, les festes, els amics, els oficis... Els putxinel·lis de *L'àvia Pepa*, com s'esdevé amb els dels altres espectacles d'*Els Aquilinos* tendeixen al miniaturisme: els personatges són «de la mida de ninots de futbolín», com diu Prim. Tant per les dimensions dels titelles com per l'estètica i la temàtica de les obres, es pot afirmar que en *L'àvia Pepa* hom aplica el principi del joc de la casa de nines per a explicar unes

històries en què el discurs plàcid de la quotidianitat es veu alterat, de tant en tant, per la irrupció amable de la fantasia. La tècnica bàsica d'aquests espectacles és el titella de guant o manopla, si bé sovint hom empren esporàdicament altres recursos, com ara les ombres xineses, els titelles de tija o les marotes. *L'àvia Pepa* ha donat lloc a una col·lecció de contes, editats per l'Abadia de Montserrat dins la col·lecció «La Porta» (a partir de l'any 1989) i a un còmic, *Món de Mumerons*, publicat a la revista infantil *Cavall Fort* (a partir del número 681), amb guió de Prim i dibuixos de Marta Balaguer.

[foto: L'àvia Pepa]

[anagrama de l'àvia Pepa]

Badabadoc Grup de titellaires, actualment extingit, fundat el 1973 a sant Feliu de Codines al voltant de la figura de Romà Martí i Blas. Aquesta formació va combinar una atenció prioritària devers el públic infantil, amb alguna incursió esporàdica en el teatre adreçat a adults. En foren membres a l'inici, a banda del mateix Martí, Teresa Cot, Toni Verdaguer i Montserrat Macià. La primera representació del grup tingué lloc a la rectoria de Gallifa i ja l'any següent -1974- participaren en el II Festival de Titelles de Barcelona. El 1975 estrenaren a Els Lluïsos de Gràcia una adaptació per a teatre de titelles d'*El petit príncep* de Saint-Exupéry, amb combinació de diferents tècniques (manopla, fil, tija i cambra negra. A partir del 1976, ja com a professionals, projecten les seves activitats sobre gran part del territori català, en consonància amb la fase expansiva que vivia el Moviment de Titellaires Independents, i actuen en escoles, places de pobles, locals d'associacions de veïns, etc.

El 1977 estrenen *Aiguabarreig*, espectacle per a adults, amb el fracàs comercial del qual constaten l'absència d'un espai per al teatre de titelles en aquest sector del públic. El mateix any, després de participar en el IV Festival de Titelles de Barcelona, el grup pateix una crisi i queda reduït al tàndem Macià-Martí. L'espectacle de l'any 1978 serà *Les caixes de sorpreses*, espectacle que segurament era una antologia de la trajectòria anterior del grup, en el qual, al costat del titelles, compareixen tota mena de tècniques típiques de les accions d'animació i participació infantil d'aquells anys (com ara cançons o disfresses). L'any 1979, amb la col·laboració de Fe Macià, creen l'espectacle *Cucut cucutades*. En el bienni 1980-1981 elaboren l'espectacle *Ara estàs amb els Titelles Badabadoc, Mafalda?*, sobre les conegudes tires de còmic del dibuixant Quino, i *Pa amb tomàquet i titelles*, i s'incorporen a la formació Pep Castells, Mercè Plantada, Neus Xofre i Jordi Arús. Del mateix període és el muntatge *Les nits suades de l'Abadia de Pitxolina, o Vigila, que avui hi ha lluna plena*, amb la participació de Josep M. Pujol i música de Pere Villanueva. Altres espectacles de Badabadoc són *Els més bufoneta amb la cara neta*, *Bestiari*. Badabadoc s'extingí a causa de la mort de l'ànima del grup, Romà Martí i Blas, que tingué lloc el 24 de juliol del 1994, quan l'artista comptava 46 anys. Un mes abans la professió havia retut un homenatge al titellaire malalt amb la organització de la Fira de Titellaires Romà Martí que tingué lloc el 25 de juny del 1994 a Caldes de Montbui.

Baixas i Arias, Joan (Barcelona 1947). Titellaire. Fundador de Putxinell·lis Claca, amb Teresa Calafell, i professor de l'Institut del Teatre. Descendent d'una

dinastia de pintors catalans, importants sobretot per la seva tasca pedagògica, centrada en l'Acadèmia Baixas (1891), aquest titellaire és fill del dibuixant Josep Maria Baixas, que dirigí aquella entitat. L'interès de Joan Baixas per les arts de l'espectacle arrenca de la infantesa, durant l'etapa en què fou a l'internat a Santa Maria del Collell (bisbat de Girona), on exercí d'alumne lector durant els àpats. La lectura de viva veu dels textos li va fer descobrir de bona hora el poder de la paraula: la seva ambició -ens ha dit- era que el soroll de les culleres no se sentís mentre llegia. Ja adolescent, Baixas combinà el conreu de la poesia amb la recitació pública de poemes d'altres, i crea "El vaixell blanc", que feia lectures poètiques d'autors catalans a llocs com ara el CIC, l'Escola de Mestres Rosa Sensat i a diferents tertúlies particulars. Aquestes activitats el posaren en contacte amb Joan Brossa, el qual l'introduí en una tertúlia artística que tenia lloc en els 60s els dimecres a Can Tàpies, amb l'excusa d'anar a veure la col·lecció de pel·lícules de cinema mut del pintor. Hi assistien, entre d'altres, Francesc Vicens, Joan Brossa, Maria Lluïsa Borràs, Pere Gimferrer, Joan Pere Viladecans, Carles Santos i L. M. Riera. També freqüentà un altre cercle, aquest d'orientació literària i política, focalitzat a casa de l'escriptora Maria Aurèlia Capmany, del qual formaven part Vidal Alcover, Xavier Romeu, Terenci Moix, Feliu Formosa i Muntanyés. La trobada amb Teresa Calafell, que havia participat en el grup de mim Els Rodamón i estudiava a l'Escola Massana, reorientà les activitats de tots dos cap a un teatre de titelles vist com un espai artístic que conjuminava els diferents interessos artístics de la parella: les arts plàstiques, la poesia, el mim. El 1967, un grup d'amics fundà la societat Ninots que tenia per objecte impulsar, en el camp

del teatre de titelles, diversos projectes alternatius, però que a la pràctica serví únicament per a finançar les primeres passes artístiques del tàndem Baixas-Calafell en un mercat (fonamentalment el teatre infantil) ideològicament advers. Com a conseqüència de tot això el 1968 es fundà Putxinel·lis Claca -->, que constituí el grup més emblemàtic de l'anomenat Moviment de Titellaires Independents dels anys 70. A banda d'això, Baixas jugà un paper decisiu en la recuperació del material de Harry V. Tozer perdut durant llargues dècades en el Poble Espanyol de Montjuïc, i prengué contacte amb Teresa Riera -->, en els darrers anys de la seva vida. Va participar també en l'exposició reivindicativa del Teatre Guinyol Didó que tingué lloc al Palau Güell l'any 1973. Pel novembre de 1975 Joan Miró accedeix a col·laborar amb la Claca per al muntatge d'un espectacle, Mori en Merma -->, que volien que fos una mena de «festa de celebració de la mort de Franco». Aquest muntatge (estrenat el 7 de juny de 1978 al Liceu de Barcelona) és sens dubte el més ambiciós que s'hagi fet mai amb titelles a Catalunya i l'espectacle català que, malgrat una crítica en el país molt adversa, ha tingut més repercussió internacional.

[Foto: Joan Baixas i Teresa Calafell (portada de Serra d'Or).

Baliga-balaga Grup format a Tarragona el 1976. Presentaren un espectacle al IV Festival de Titelles de Barcelona, l'any 1977. Empren el titella de guant.

Barquet, Joan Titellaire de les darreries del segle XIX, conegut com En Joanet dels titelles o El municipal. Reeixí pel seu domini de la llengüeta, segons

Gasch. Ezequiel Vigués Didó donà a les seves Memòries algunes dades sobre aquest titellaire, el qual ell va veure -i admirar-d'infant. També en va parlar Baltasar Ragon, cronista terrassenc, en el llibre que citem a la bibliografia. Barquet era natural de Barcelona, on havia nascut al carrer de les Cabres, i va morir als 74 anys a Terrassa. Desplegà les seves activitats artístiques en un magatzem vell de Terrassa, en el número 39 del carrer Mitjà del Passeig (avui Garcia Humet), prop de la Plaça de la Creu Gran. En aquell local, que després fou sucursal del col·legi de les Escoles Pies, hi havia una sala de ball, on Joan Barquet, que se n'ocupava i qui sap si n'era el propietari, va fer algunes temporades de putxinellis, segons que sembla amb força èxit. L'espectacle d'aquest titellaire tenia lloc els diumenges i els dies de festa i costava l'entrada, segons Ragon, 15 cèntims els nens i un ral els adults. El cartell amb el programa d'espectacles era penjat a la façana de la sala, en un clau que encara es conservava al carrer Mitjà del Passeig a l'època de Ragon. Pel que fa al repertori, era constituït per drames de crims i violència, no gaire dissemblants de les que encara hom pot veure en el tradicional Punch and Judy anglès, i sovint acabaven amb l'ajusticiament exemplar del delinqüent protagonista, amb el qual tanmateix s'identificava el públic. En coneixem alguns títols, com ara Don Joan Portela, El setge de Girona o l'Entrada de Savalls a Berga. L'aldea de sant Llorenç, tal vegada basada en algun fet de sang esdevingut als encontorns de Can Pobla, a Sant Llorenç del Munt, podria ésser la peça que incità l'escapada de Vigués i altres infants cap al massís muntanyenc, segons comenta el mateix Didó a les seves Memòries. La peça intitolada El timbal del Bruc té punts de

contacte, si més no pel que fa a la temàtica, amb una determinada obra, traducció sens dubte d'un original català i executada (probablement en la segona meitat del XIX) per una ploma popular no gaire competent en llengua castellana. Conservada a l'arxiu familiar dels Vergés amb el títol de La guerra de la independència i que fineix amb uns versets catalans, de musa rústica i miqueleta, els quals -molt deturpats- constitueixen l'única resta coneguda d'un romanço perdut sobre els combats del Bruc. Diu el manuscrit: "Al lebantar el telon saldra titella por ensima las rocas des enterrando 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 coboi
de tropes franceses.
Sant Antoni, guardeu-me la dona,
sant Antoni, guardeu-me-la bé,
sant Antoni, si no em treballa,
sant Antoni, la mataré.

I després d'un parlament continua la cobla:

l'rancesos 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!

El protagonista del teatre de Barquet, segons comenta Baltasar Ragon -cronista terrassenc-, anava vestit amb barretina i faixa vermella, dins el cànon del teatre de titelles tradicional. Cap a la fi de la seva vida Joan Barquet fou sots-caporal de la

guàrdia municipal, fet que exemplifica la pruija del titellaire de tipus tradicional de cercar una col·locació menys soferta quan les xacres de l'edat li impedié de bellugar els ninots. Joan Amades, en la seva obra pòstuma (i per tant, no revisada) sobre el pessebre esmenta que "Un municipal titellaire de Sabadell va fer-se popular per fer representar la Passió al seus titelles, la qual anunciava dient que hi sortien més de tres-cents titelles a escena": és possible, amb un dels lapsus típics de les obres no publicades en vida per l'il·lustre folclorista, que en realitat hagués canviat Terrassa per Sabadell i que en realitat, doncs, recollís alguna notícia referida a Joan Barquet. Si fos així, caldria incloure alguna obra referida a la Passió en el repertori d'aquest artista. Ezequiel Vigués, a les seves Memòries, dedica aquestes paraules a l'ambient en què es desenvolupaven les peces de Barquet (en conservar l'ortografia i n'alterem -ocasionalment- la puntuació): "Como todos los titireros de su época hablaba con el pito, llangueta en catalán, pratique en francés. El gusto de la época eran las obras de magia, la pantomima, comedias dramáticas y melodramas. El público infantil quería historias de bandoleros: Luis Candelas, Diego Corrientes, Juan Portela, Los siete niños de Ecija, don Juan de Serrallonga, Panxampla. Obras como El sitio de Gerona, Entrada de Savalls a Berga, El timbal del Bruc, etc./ Titelle, Perico, Porritas ó Cristobita, como le llamase el artista, era el querido del público de polichinelas por que encarnaba el niño travieso que, pegando, siempre ganaba. Más que educarle, era divertirlo, y el personaje de trapo y madera era el ídolo del público infantil./ Este títere tan querido nunca interpretaba el papel de protagonista en las historias de bandoleros por que tenía

las de perder y su público no habría consentido que lo mandasen al patíbulo, como a Panxampla. No obstante al caer el telón el griterio era ensordecedor y alarmante hasta que, obligado, Joanet salía a pedir silencio por favor. Al ver aquel hombre delgado de ojos negros todavía ajitado y descompuesto por su trabajo, la sala se callaba al instante y los niños desahogaban su disgusto viendo matar al demonio". Aquesta identificació amb el bandit era criticada pel titellaire Vigués, que arriba a imputar a Barquet, a qui tanmateix valora com a artista, una veritable corrupció dels nens, fins al punt que atribueix al mal exemple de Barquet el fet que un dels seus germanastres -així ho explica- es fes, ja gran, bandoler i acabés morint d'un tret en intentar assaltar una diligència a Andalusia. "Joanet -conclou Vigués- con su arte nos deleitaba, pero no supo encauzar los sentimientos de su público infantil".

[Foto: Daguerrotip de Joan Baptista Pujol i Fontanet, dit Panxampla. Les trifolques d'aquest bandoler, entre l'any 1877 i 1883, foren representades pel titellaire Joan Barquet pocs anys després dels esdeveniments històrics.]

barraca Construcció lleugera, desmuntable i provisional, de planta rectangular i dimensions variables, utilitzada pels titellaires de fira, que la destinaven a acollir els espectacles de titelles, tot aixoplugant públic i manipuladors de la intempèrie. També servia d'habitació per a hostatjar, fora de l'horari de treball, les altres activitats de la família.

[Foto: barraca d'Antoni Faidella]

Barrillon i Paradell, Josep (Gràcia, Barcelona 1898 - 1972). Fill del pessebrista Lluís Barrillon i Polina. Aquest gracienc recalcitrant fou folklorista, ceramista, dibuixant i cronista de la seva vila natal. Així mateix, ocupà el càrrec de president del Club Excursionista de Gràcia durant el període que va de 1924 a 1935, i dirigí el butlletí Mai Enrera, portaveu de l'esmentada entitat. Va editar Crònica de Gràcia, entre 1947 i 1949. Exposà a les Galeries Dalmau i a les Laietanes. Casat amb una filla del cèlebre titellaire Juli Pi, la seva obra com a ceramista incorporà motius relacionats amb el món dels titelles.

[Foto: plat ceràmic de J. Barrillon (motiu titellesc)]

Benvingut Pelut Espectacle de titelles creat per Teresa Calafell. S'estrenà el 1993, amb la mateixa Calafell i Iolanda Estellè en la manipulació, i fou representat a la Fundació Miró i al Teatre Malic l'any 1994. La música era de Joan Saura i el disseny luminotècnic de Joan Duran. El tècnic d'il·luminació fou Javier Zarco. Espectacle per a nens, Benvingut Pelut explica les aventures d'un nen entremaliat, en Magí, i un alienígena, anomenat Pelut. Estructuralment, es compon de tres quadres que es succeeixen sense solució de continuïtat, amb una cançó que marca la transició entre l'un i els altres.

[Foto: Benvingut Pelut (1994), espectacle de Teresa Calafell].

Bertran, Jordi Titellaire i músic. L'any 1978 fou un dels membres del Col·lectiu d'Animació -->, on s'integrà com a músic. En desaparèixer el 1979

aquesta companyia, constituïria --ja plenament com a titellaire-- el grup Els farsants -->, juntament amb Toni Zafra -->. El 1987 creà la Companyia Jordi Bertran -->, que iniciava el seu periple el mateix any amb l'estrena de l'espectacle Antologia -->.

Bruguera, Josep Actor i agent teatral. Com a actor, Josep Bruguera debutà en la categoria de galant al Romea, tot donant la rèplica a Pepeta Fornés. L'any 1947, ran del fracàs econòmic de l'empresa teatral "Canigó" i en incorporar-s'hi Josep Maria López Llauder com a màxim responsable, Josep Bruguera fou contractat com a primer actor de la "Compañía de Teatro Catalán". El 5 d'abril del mateix any estrenà al Romea La fortuna de Silvia, de Sagarra. Pel que fa a la història dels titelles, consta en aquest mateix any la col·laboració de Bruguera amb López Llauder mitjançant una nova empresa, de la qual l'actor n'era soci: GIB --> (anagrama de Guasch -->, Irory --> i Bruguera), dedicada a la contractació d'espectacles infantils. En efecte, una lletra d'Antoni Guasch, l'home fort de GIB en aquella època, conservada a l'arxiu particular dels titellaires Vergés -->, dona fe del projecte, frustrat a causa de les "restriccions" de l'època, d'unes representacions de putxinel·lis a la "Impremta Romana", propietat de López Llauder. Així mateix, en una entrevista amb Soler Serrano, publicada el mateix 1947 al diari El correo catalán, Guasch certifica que "el delicioso estudio que tiene el señor López Llauder en su imprenta" acull els espectacles infantils organitzats per GIB. A banda d'aquests indicis, fins a quin punt les activitats de GIB s'inscrivien o no en una estratègia de més ampli abast, és quelcom que sabrem només el dia que algú, amb possibilitats, es posi a estudiar a fons els

envitricolls del negoci teatral d'aquells anys.

[Foto: Josep Bruguera (Institut del Teatre)]

[Foto: programa de GIB]

bunraku Nom amb què hom anomena la més coneguda de les formes d'espectacle clàssic de titelles al Japó, representada a la ciutat d'Osaka. Aquesta denominació és, però, força recent. Deriva de Bunraku-za, sala per a teatre de titelles tradicional fundada en el segle passat i en aquella ciutat, per Uemura Bunrakuken. Aquesta sala encara funciona avui dia. Tot i que a occident aquesta mena de teatre és coneguda amb el nom de *bunraku*, l'apel·lació tradicional japonesa és *ningyô-jôruri*. Aquesta mena de teatre integra tres elements: la declamació, els titelles i la interpretació de música de *shamisen*. Aquest darrer és un instrument de corda, resultat del perfeccionament japonès d'un instrument rudimentari, una mena de guitarra de tres cordes amb una caixa de ressonància coberta amb pell de serp, el qual havia estat introduït en el segle XVI des de les illes Ryûkyû al port de Sakai, no gaire lluny d'Osaka. Durant el segle següent, aquest instrument es perfeccionà amb l'ampliació de la caixa de ressonància, ço que hi produïa un so més greu, i amb la substitució de la pell de serp per pell de gat (que, a més, d'acord amb la tradició ha de ser de tres colors), que, segons que sembla, vibra millor sota la percussió. La primera sala de bunraku hauria estat fundada a Nishi-no-miya, prop d'Osaka, el 1630, per un cantant anomenat Ménukiya Chôzaburô. La combinació dels tres elements plantejada per Chôzaburô seria imitada aviat i així la fórmula s'estendria a altres localitats, com ara la mateixa Osaka, on perdura, o Kyoto. De tota manera, la

tradició japonesa no considera que el bunraku assolís tota la seva maduresa fins a la intervenció de Takemoto Gidayû, el qual va fundar a Osaka l'any 1684 un teatre que duria el seu nom i que és l'avantpassat directe de l'actual Bunraku-za. Gidayû fixà el cànon del bunraku: la recitació cantada és el gidayû-bushi, la recitació a l'estil de Gidayû; els titellaires, des d'un espai específic, il·lustren amb llurs ninots els relats dramàtics del recitador, subratllats a la vegada pel músic. Els titellaires, vestits de negre i amb caputxes que els cobreixen el rostre, manipulen a la vista (tres manipuladors per ninot). Els titelles són de cos, sencer, veritables actors de cos sencer, i d'una gran complexitat en llurs mecanismes, ço que produeix un realisme enorme. El veritable enriquiment, però, del bunraku es va produir per la col·laboració de Gidayû amb Chikamatsu Monzaemon, considerat el Shakespeare del teatre japonès, el qual escriví tota la seva obra per a teatre de titelles. Les obres de Chikamatsu, representades d'acord amb les normes de Gidayû, són encara representades pel bunraku tradicional japonès. A Catalunya, la tècnica de manipulació del bunraku ha estat adaptada -amb el nom de punkaku→-, per a titelles de sobretaula, pel grup *Nessum Dorma* en la seva primera època.

Busquets, Isidre Titellaire vuitcentista, del barri barceloní de Sans (dit també «Isidre de Sans»). De gran fama, fou deixeble directe de «Federic» de l'iguera i va pertànyer a una dinastia de titellaires. Aquest artista actuava acompanyat dels altres membres de la seva família, amb els quals muntava espectacles de força volada, els quals, segons que sembla, els reportaren una certa solidesa econòmica. És possible

que aquest titellaire morís molt gran, car un article d'*El Día Gráfico*, del 28 d'agost de 1923 (*Los teatros de «putxinel·lis»*) afirma que aleshores encara vivia, tot i que la seva època fou «a mediados del pasado siglo». Però més versemblant és que el cas d'Isidre Busquets sigui similar al de Juli Pi, el qual ha esta confós sovint amb el seu fill Julià, qui el sobrevisqué alguns anys: si fos així -hi ha raons per sospitar-ho, perquè alguns comentaristes, com ara Capmany, parlen de Busquets com a membre d'una nissaga de titellaires-, aleshores probablement l'Isidre Busquets actiu l'any 23 seria un descendent d'aquest, el qual, com passa sovint en les dinasties titellaires, duria el mateix nom que el pare. Els ninots d'"Isidre Busquets", convenientment arrangats, encara foren accionats, els anys 20, a la «Sala Reig».

Butxacas, Joan Titellaire. Porras ens proporciona l'única dada que tenim sobre aquest artista: l'adquisició d'un dels seus ninots, que representava un boxejador negre, fou adquirit per la família Anglès.

[Foto: Titella de Joan Butxacas (Institut del Teatre)]

café En aquesta mena de local, foren típiques en el segle XIX les *performances* de teatre de titelles. Els espectacles, que tenien un caire familiar, tenien lloc els dies de festa i llurs vigílies, i no es cobrava entrada, sinó que n'hi havia prou amb la consumició. El costum era ja en decadència en les primeres dècades d'aquest segle, època en què les titellades foren substituïdes progressivament en els cafès per números de varietats.

Cafè de l'Havana Establiment

barceloní, situat al carrer de Ponent, en el qual, segons Amades, s'hi feren titelles a finals del segle XIX.

Cafè de l'Infern Establiment barceloní, situat a la Riera de Sant Joan, cantonada amb el carrer de l'Infern, en el qual es feren sessions de teatre de titelles durant gran part del segle XIX. En aquest local, propietat d'un oncle d'Enric Prat de la Riba, va viure l'autor de *La nacionalitat catalana* durant els anys en què estudià a Barcelona.

Cafè del Senyor Manel Establiment barceloní, famós a les darreries del segle passat per les representacions de titelles que hi tenien lloc. Situat al carrer del Migdia, és possible que fos en aquest cafè on va debutar Juli Pi i Olivella -->. El senyor Manel --> fou un titellaire cèlebre; del nom del cafè no és possible inferir que efectivament el senyor Manel en fos l'amo, car potser se'l coneixia així perquè aquest artista hi actuava sovint.

[Foto: Un cafè popular barceloní cap al 1900]

Cafè dels Cegos Establiment barceloní. Homònim d'un antic local en el Palais Royal de París, famós pels seus autòmats. En el *Cafè dels Cegos* barceloní, situat al carrer Ferlandina, si més no a les darreries del XIX -segons Amades- es feien sessions de teatre de titelles.

Canals, Miquel Primer titellaire barceloní de nom conegut. És molt possible que sigui aquest l'artista que en algunes fonts ens apareix amb el nom de Miqueló de la Barceloneta -->. La biografia de Canals, com s'esdevé amb els herois

fundacionals, ens resta absolutament desconeguda. Això i tot, anterior a L'Herbolari --> i a Quico d'Ilostafrancs -->, aquest personatge degué morir encara dins la primera meitat del segle XIX. Aureli Campmany, en un document que creiem inèdit (vegeu la bibliografia), tot i que no en dona el nom artístic, considera Miquel Canals el responsable de la introducció del teatre de titelles autòcton a la Barcelona del vuitcents.

Cañellas i Viñolas, Carles (Barcelona 1954) Marionetista. Fundador del grup Els Rocamora. El 1974, encara estudiant, creà, amb altres alumnes de l'escola Unitec, situada a la Rambla de Catalunya-Gran Via, el Teatre Independent Zurich (T.I.Z.) -->. Aquesta companyia, de vida efímera i d'actuacions totalment amateurs, tingué l'origen, en aquells anys d'efervescència ideològica (els estertors del franquisme), en una tertúlia de joves desvagats, apassionats del teatre, que es reunia a l'altell del famós cafè barceloní. Els membres del T.I.Z. realitzaren diverses accions o happenings de caire provocatiu a les Rambles barcelonines, amb l'única i sana intenció d'alterar l'ordre públic, en la línia d'allò que als Països Baixos s'anomenà moviment Provo. Dos anys després, el 1977, Cañellas esdevingué membre del Grupo Taller de Marionetas -->, de Pepe Otal -->. Aviat, però, diferències de Cañellas amb Otal pel que feia a la concepció de l'espectacle, dugueren a la divisió operativa del grup en dues seccions, cosa que a la llarga, acabà en una escissió efectiva que donà lloc a l'aparició del Col·lectiu d'Animació -->. A finals de 1980, participà, amb el pallasso Tortell Poltrona, en la creació del Circ Cric, que pretenia portar un espectacle circenc sui generis per diferents pobles de Catalunya.

Fill de serraller, Cañellas és l'autor de l'estructura de ferro del circ, on, en el terreny artístic, va presentar números de titelles. Ben aviat, però, el circ se separa. Amb una companya d'aquella aventura, la Yolanda Fontanillas, Cañellas crea el Teatre del Forat, per a titelles, amb el qual actuà novament a la Plaça del Pi. L'any 1982 són alumnes del "Centre Regionale de Teatre de Pontedera", a Itàlia. Tot seguit, muntaren el primer espectacle pròpiament dit, titulat La maleta, amb la participació de Rosa Cañellas, que col·laborà amb el titellaire fins al 1987. El 1985 es constitueix la "Cooperativa Rocamora", amb la finalitat de produir l'espectacle Air-mail --> (1985-1987), una recreació amb titelles de l'estètica del cinema negre, tal vegada el muntatge més ambiciós de Cañellas; l'integraven, a banda de Carles i Rosa Cañellas: Jaume Vilalta i Casals, Anna Pedreira, Toni Serra, Pau Freixas, Juan Hernández Fox, Jordi Soler, Toni Rueda i Carme Grau i Mañà. El 1987, ran del fracàs comercial, d'Air-mail, la companyia es reestructura i integrada per tres membres: Jaume Vilalta, Carme Grau i el mateix Cañellas. Els constitueix la productora "Rocambole, s.l.", amb la intenció de fer muntatges de gent nova i facilitar un local d'assaigs i un taller. El 1989 produeixen Ruleta russa, un espectacle d'actors, on apareixia un monòleg mut on l'expressió era reforçada a partir d'objectes i símbols. El 1990, en el marc de l'Olimpíada Cultural, Cañellas torna a embarcar-se en un projecte d'embergadura, ara amb la participació d'un equip de 17 persones. Es tracta del muntatge de l'obra El perseguidor, adaptació del relat homònim de Julio Cortázar sobre el jazzman Charlie Parker. Amb aquest muntatge hom amplia l'horitzó del teatre d'imatges propugnat a Air-mail i hom passa a treballar no només

les sensacions visuals sinó també les auditives. Un joc de so en quadrafonia pretén envoltar d'efectes el públic per tal d'integrar-lo en l'espectacle. Així, quan a l'escena es contemplava una passejada per la vora del Sena el so del riu canviava de costat segons l'enfocament de la marxa dels personatges (cf. cinema). La necessitat de nous assajos després de la presentació a Tàrraga i abans de la presentació a Barcelona i la impossibilitat de l'empresa de subvertir a les despeses d'una companyia tan nombrosa, determinà la defecció dels actors i impedí la continuïtat de l'espectacle. Després d'aquesta nova temptativa, Cañellas tornà als orígens, amb un equip reduït (Toni Zafra --> i Susanna Rodríguez i Martí), amb un muntatge per a manipulador solista, Aubuster -->, per a titelles de fil i sense paraules, on es treballava el gest i es requeria la participació intel·lectual de l'espectador. L'any 1995, a Gavà, participà en les sessions "Ars Marionestística", reunió dels millors especialistes de l'escola anglo-catalana de titella de fil, en homenatge a Harry Vernon Tozer. D'ençà del novembre de 1994, Carles Cañellas i Viñolas és president de la secció catalana d'UNIMA --> i conseller de la internacional de la mateixa institució.

[Foto: Carles Cañellas]

[Foto: La maleta]

Carbonell, Josep Maria (Vilanova i la Geltrú 1945 - Barcelona 1992). Titellaire. A principis dels 70 el trobem com a membre del grup L'Espantall, de vida efímera. L'any 76 participà en la creació de l'Escola de Titelles de l'Institut del Teatre de Barcelona, on hi exercí la

docència durant 16 anys. Ocupà el càrrec de secretari de l'Institut del Teatre i dirigí el teatre Adrià Gual de la mateixa institució. Entre 1977 i 1992 organitzà el Festival Internacional de Titelles de Barcelona. Dirigí la Companyia de Titelles de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, formada el 1976. Fou membre de la comissió executiva internacional d'UNIMA.

[Foto: Josep Maria Carbonell]

Carota, En Pseudònim d'un titellaire que va actuar als IV Gats abans de la guerra civil, segurament en les primeres dècades del segle. No ens n'ha pervingut el nom de fonts.

Casanova, Ramon Titellaire i contractista d'espectacles infantils, sabadellenc. El tenim atestat durant la postguerra. Es conserva una carta del 15 de gener de 1947 en què proposa als Vergés una actuació en el Centre Catòlic de Castellterçol per al 26 del mateix mes, diumenge: "Se trata de una tarde de Polichinelas con la condición de que según el resultado de la misma, repetirán dicho espectáculo algunos domingos de cuaresma".

«CAVALL FORT», TEATRE DE Resultat de la convergència de diferents estímuls, com el moviment de renovació pedagògica que havia pres carta de naturalesa en aquells anys i -no menys important- la pruija dels grups de teatre independent d'assolir una professionalitat que només els podria donar llur integració en els circuits comercials, el cicle de teatre organitzat al Teatre Romea per la revista infantil catalana «Cavall Fort» suposà, entre

el febrer de 1967 i l'any 1975, una plataforma eficaç per a la projecció dels nous grups i per a la renovació del teatre adreçat al públic infantil. El responsable de la programació fou Martí Olaya, membre de la redacció de «Cavall Fort», revista dirigida aleshores per Josep Tremoleda i que havia començat a sortir al carrer a les darreries del 1961. El propòsit de «Cavall Fort» a l'hora d'endegar el cicle queda clar en una entrevista a Tremoleda i Olaya, a càrrec de Robert Saladrigas, que va publicar «El Correo Catalán», el març del 1967 -poc després, per tant, de l'inici d'activitats-: es tractava d'aprofitar la «força energètica» de la revista -«la més divulgada de Catalunya»- per tal de promoure espectacles teatrals, en el marc dels seus interessos de catalanització i renovació de l'ensenyament infantil. D'altra banda, com deixen palès els impulsors a l'esmentada entrevista, per a ells el teatre era «un vincle de l'idioma parlat que la revista no pot oferir des de les seves pàgines».

Centímetre i mig --> Framis von Porat.

Centre de Titelles de Lleida
Creat l'any 1986. Organitza activitats formatives i lúdiques. En aquest segon apartat, cal destacar la Fira de Teatre de Titelles que té lloc a Lleida mateix, iniciada l'any 1987, que l'any 1992 esdevingué Fira Internacional.

Cercle Manuel de Falla Cercle format a finals de l'any 1946 a l'Institut Francès -> de Barcelona, les activitats del qual consten fins a la mitjanja dels anys

cinquanta. Tenia el doble objectiu de donar a conèixer la música dels joves compositors de la postguerra i de combatre l'aïllament del país a partir del 1939 respecte de la música europea. El primer acte públic del cercle tingué lloc el 15 d'abril de 1947, amb un concert en homenatge a Falla. Acabat aquest, es féu una representació del Retablo de Maese Pedro, amb partitura de Carles Surinach i dirigida l'orquestra per Xavier Montsalvatge. Els titelles del retaule foren obra dels pintors Bernat Sanjuan i Tarré, Ràfols Casamada, Palà (no sabem quin d'ells) i l'escultor Miquel Gusils i Prax. Els textos van ésser narrats per Marta Santaolalla, Enric Recasens i Lluís Corbella.

Chapito Pseudònim amb què Llibert Albiol --> va publicar alguns articles a la revista Circo a finals dels 50s i en els primers 60.

CHAT NOIR, LE Cabaret artístic parisenc. Aquest establiment serà el model de la taverna modernista *Els Quatre Gats* --> de Barcelona. *Le Chat Noir* va ésser fundat el desembre de 1881 en el número 84 del boulevard Rochechouart, prop de l'Élysée-Montmartre, per Rodolphe Salis. Més endavant el cabaret passaria al número 12 de la rue de Laval. Aquest personatge fabulós, nascut el 1852, fill d'un pròsper fabricant de licors de Châtellerault, arribà a París a vint-i-nou anys, amb les mans a les butxaques i amb el propòsit de fer-se un nom com a pintor. Sense gaire talent plàstic, però, Salis sobrevisqué durant alguns anys pintant fons i paisatges per als «via-crucis» fabricats en sèrie que, amb tres amics, venia a un magatzem d'articles religiosos de Saint-Sulpice. El seu matrimoni amb una russa d'unes certes possibilitats econòmiques (a més d'una bellesa imponent i famosa), així com la

25

col·laboració del Salis pare, li permeteren de donar un *pechant* més lucratiu a la seva existència i d'explotar la seva enorme capacitat per al comerç amb l'obertura del que arribaria a ésser un dels locals més famosos de Montmartre. L'inicial despatx de begudes del boulevard Rochechouart, que Salis batejà en honor a Edgar Allan Poe amb el nom crepuscular de *Le chat noir*, ocupava el local minúscul (un cop de puny de 3,5 x 4 m) que havia estat abans una petita oficina de correus. Rodolphe Salis, «gentilhomme cabaretier», esdevindria el geni tutelar d'un món cultural d'àmplissima descendència que gravitava a l'entorn del seu petit establiment. Una de les notes més destacades d'aquest local fou la celebració de sessions de teatre d'ombres -a càrrec d'Henri Rivière-, la qual cosa suposà a França, com en el cas d'Els Quatre Gats a Catalunya, la consagració entre els intel·lectuals d'aquesta mena de teatre. El fet que hi hagi gairebé una correspondència gairebé perfecta entre el tancament del local parisenc (les últimes temptatives de Salis per fer ressorgir el negoci són del 1897) i l'obertura de la famosa taverna barcelonina del carrer Montsion i, així mateix, el fet que, segons que sembla, alguns dels fundadors d'Els Quatre Gats treballassin durant la seva estada a París al cabaret de Salis, ens fa tenir esperances sobre la possibilitat d'aportat dades positives en el futur sobre la relació, d'altra banda evident per a nosaltres, entre els dos negocis. Fins i tot, no descartem la possibilitat que alguns elements del teatre d'ombres de Le Chat Noir, venuts en els encants públics pel maig del 1898, passessin a Barcelona. → Els Quatre Gats.

Chiarini, Giacomo Ombrista italià

que passà per Barcelona a principis del XIX. Hom el considera l'introduïdor dels espectacles d'ombres xineses a Barcelona. Formava part de la companyia de circ i varietats, dirigida per Francesco Frescara, que, per la Quaresma del 1800 -període en què era prohibit de fer comèdia-, actuà, sembla que per primera vegada, al Teatre de la Santa Creu de Barcelona. Giacomo Chiarini era amb tota seguretat el responsable de la representació d'ombres xineses amb què s'acabava la funció i que és la primera notícia coneguda d'aquesta modalitat d'espectacle a Barcelona. L'èxit que obtingué Chiarini amb el número d'ombres, devia animar-lo a provar fortuna en solitari -potser fora de Barcelona-, ço que explica que quan es reprengué la temporada de teatre i el circ de Frescara s'instal·là en un clos de la Rambla de Santa Mònica (potser al magatzem del sarau de la Patacada), les ombres xineses ja no hi figurin al programa. Així mateix, a aquest període de les actuacions de la *troupe* de Frescara deu fer referència l'auca commemorativa que hom va fer imprimir aleshores, en la qual no es fa cap referència a les ombres. El juliol de 1801, com reporta el *Calaix de sastre* del baró de Maldà, Chiarini tornava a ésser a Barcelona i el dia 12, entre dos quarts de vuit de la tarda i les nou del vespre (d'on es dedueix que la sessió tenia una durada d'hora i mitja), iniciava les demostracions d'allò que en la propaganda fixada a les cantonades de la ciutat hom anomenava, segons la traducció de don Rafel d'Amat, «les verdaderesombres xinesques i altres habilitats de màgica» (segurament per atreure un públic per al qual les ombres no eren ja una novetat), a l'Hostal de l'Escut de França, al carrer dels Escudellers, al preu d'un ral de belló l'entrada i un altre per a seure a les cadires que hi havia al davant. Sobta que la

distribució del públic que assistia a les funcions de Chiarini sigui ja la mateixa (una minoria -un terç aproximadament- al davant asseguts, i la resta dempeus, al fons) que es perpetuarà fins a finals dels anys 70s del nostre segle dins les barraques dels darrers titellaires rodamons, com ara Ezequiel Vigués --> o Carme Terrado -->. A últims d'agost d'aquell any (1801), les sessions d'ombres de Chiarini es traslladen al carrer de la Palma de Sant Just, amb una funció inaugural monogràfica -la primera d'un tema que farà fortuna en les titellades tradicionals catalanes- amb vistes d'una corrida de braus «a la mateixa manera com es fa a Madrid», amb toreros, baderillers i àdhuc el famós capejador Pedro Romero, heroi de l'Espanya botiflera, que tindria la comesa d'assassinar la fera. Aquestes sessions d'ombres devien fer prou forrolla, perquè el 24 d'agost don Rafel d'Amat anota en el *Calaix de sastre*: «I tothom quiet per ara -que és bon senyal-, aquí en Barcelona; no parlant-se més que d'òperes,ombres xinesques i corrida de cavalls, deixant córrer la broma en tot lo demás, per viure ab sosiego». L'ombrista italià Chiarini disposà d'un repertori considerable de peces o *passos* (com hom els anomenava aleshores), els quals recorden sovint les primeres pel·lícules de la història del cinema, amb un ventall temàtic ben ampli en què hom sorprèn per primera vegada motius que esdevindran característics del teatre de titelles català. Així, obres de la temporada Frescara, com *Caída de un hombre de un árbol, cortando una rama*, dita també *Desgracia de un cortador de leña*, que té per a nosaltres connotacions filmiques immediates en *El regador regat*, dels Lumière. *La enferma* representada per Chiarini és del cert la mateixa peça, versió lliure per a ombres xineses de *Le malade imaginaire* de Molière, que, amb el nom de

La enferma fingida -->, figura en llibrets i fulls per a teatre d'ombres publicats per diversos imatgers catalans dins el tercer quart del segle XIX. *L'amolador* -->, «pas» que Chiarini feia amb ombres, es podrà retrobar després, interpretat per un ninot en relleu, com un dels moments de més èxit de les titellades catalanes vuitcentistes. Altres peces: *La mala madre*, *Riña de dos hombres en una taberna*. Aquest repertori inicial compareix durant l'estada de l'italià a l'Hostal de l'Escut de França i al carrer de la Palma de Sant Just, enriquit amb més títols, com *La caza de los patos* (*La chasse aux canards*, del teatre de Séraphin), *El Campeador*, o *La niña azotada* (peça representada el 1811 per la companyia del carrer Montcada -->). Chiarini jugà també *El puente roto*, traducció de l'obra francesa *Le pont cassé*, la peça més típica de les d'ombres (èxit ja en el «Théâtre des Ombres chinoises» de Séraphin), la qual més endavant seria impresa per imatgers catalans, tant per Bosc com per Llorenç, que li dóna el títol de *Celestina o Los dos trabajadores* i que data el full amb les figures el 1859 i el llibret amb l'argument el 1865. Entre d'altres peces, de les quals tot just ens ha pervingut el tema, cal que en destaquem una, el precedent més remot d'*El naufragi del vaixell Aurora* -->, obreta típica que hem trobat repetidament en el repertori dels titellaires tradicionals catalans, en què, segons que sembla, hom creava la il·lusió d'una tempesta en alta mar, amb tot de naus que xocaven les unes amb les altres i els mariners que provaven de sortir-se'n nedant. De més a més, aquests espectacles finien amb la silueta d'un ballador dansant, situació assimilable a la ballaruga típica del final de les titellades catalanes tradicionals. Chiarini era encara al carrer de la Palma de Sant Just ben entrada la tardor de 1801, quan va incorporar al repertori les obres

Los ladrones (segurament la mateixa peça que *Les bois dangereux ou Les deux voleurs*, que fou representada a París per Séraphin -->) i *El Diluvio universal* (que trobarem el 1811 en la companyia del carrer Montcada -->). Després d'un breu lapse -durant el qual potser viatjà a la recerca de més material-, l'ombrista novament obria campanya, en els primers dies de desembre de 1801, amb l'estrena de *La caza del león* i, cap a la fi de la temporada, que es cloïa a les darreries del gener de 1802, encara donava a conèixer el «pas» *Alegoría a la paz y a Barcelona*, amb títol de regust neoclàssic en motiu de la pau signada aquell any amb Anglaterra. El setembre del mateix any Chiarini va inaugurar temporada en un local del carrer de Santa Margarida, que més endavant rebria el nom de *Teatro del Laurel*, a l'indret on amb el temps hom obriria el carrer de la Unió; devers el mes de novembre instal·lava el seu espectacle al carrer dit d'en Tripó. Aquesta temporada, la darrera documentada de Chiarini a Barcelona, hom afegeix a la companyia una *troupe* de saltimbanquins o *volantines*, amb gossos i simis ensinistrats, procedents potser de la formació abans dirigida de Frescara. L'espectacle de les ombres xineses de Chiarini ocupava el final del programa.

Clapera i Argelaguer, Pere (Sant Fruitós de Bages 1906). Pintor, dibuixant, il·lustrador i cartellista. Féu il·lustracions per a "La Novel·la d'Ara" (1923). Especialitzat en motius teatrals, de ballet i de circ, és l'autor de cartell anunciador de l'acte inaugural del "Club de los Niños" de Ezequiel Vigués Didó a l'Avinguda de la Llum de Barcelona (25 de desembre de 1941).

[Foto: Cartell de Pere Clapera per al teatre de Didó (1941)].

Clas, Larry Col·laborador de Harry V. Tozer -->. Membre de l'equip que dirigia Tozer a La Canadenc, participà, juntament amb John C. Siems -->, en les representacions que aquest marionetista féu l'any 1944 per als refugiats acollits pel Consolat de Polònia a Barcelona.

Coll i Britapaja, Josep (Puerto Rico 1840-Barcelona 1904). Autor teatral de gran èxit durant la segona meitat del XIX. Representant conspicu del melodrama a casa nostra, un tipus de peça encara poc estudiada i de difícil classificació i que tindria com a màxim model el francès Pixérécourt, en què hom combinava elements de la comèdia de màgia i espectacle amb la música, una barreja de sarsuela, narració d'aventures i revista, la qual sintonitza força amb el caràcter de les obres de titelles tradicionals. Alguna de les obres de Coll fou adaptada per a ninots pel titellaire Ramon Montserrat -->.

Col·lectiu d'Animació

Companyia de teatre d'animació. Constituint l'agost de 1978, s'extingí a mitjan 1981, engolida pel Circ-cric. El grup es formà a partir d'artistes de diferents disciplines que tenien en comú que a mitjan dels setantes treballaven al carrer: Carles Cañellas (titellaire), Jordi Beltran (músic i titellaire), Josep Ventura (músic i còmic), Gemma Beltran (actriu, professora de pantomima a l'Institut del Teatre), David Ventura (restaurador de gegants i capgrossos), Llätzer Torrente (Circ Cric, Circ Perillós, Royal de Lux) i Yolanda Fontanillas (titellaire), entre d'altres. Malgrat la confusió a què pot induir el nom de la companyia, cal no confondre la seva activitat amb el que en diríem els grups d'animació

convencionals. El genitiu que qualifica aquest col·lectiu d'artistes fa referència al teatre d'animació, és a dir, aquell que té a la base de la dramàtúrgia la voluntat de vivificar quelcom en principi inert (ja sien objectes, titelles, capgrossos, gegants o àdhuc màscares). Tot aquest ventall de possibilitats permetien una polivalència de la companyia i una fructífera interconnexió de tècniques, que el Col·lectiu d'animació pretenia combinar i integrar en els espectacles en favor de l'enriquiment de l'expressió. Era fonamentalment teatre de carrer, encara que muntaren també espectacles per a sala.

[Foto: Espectacle de Col·lectiu d'Animació]

Comes, Ramon Nonat El 1898 publicà un article (Putxinel·lis) sobre titelles a La Veu de Catalunya, emprat per Joan Amades en el seu llibre, tot i que no n'indica el dia ni el número.

Comte de Montecristo, El Novel·la d'Alexandre Dumas (pare). Una d'adaptació per a titelles formà part del repertori de Ramon Montserrat -->.

Con Quijote hemos topado Espectacle, segon del grup Nessun dorma, i últim de la primera etapa de la formació. S'estrenà l'any 1990 a la Fira de Teatre de Tàrraga. Es tractava d'una adaptació de Teia Moner per a titelles de l'obra mestra de Cervantes. De prop d'una hora de durada, l'obra pretenia recollir les escenes més visuals de Don Quijote. Moner i Alemany, que ja havien participat un any abans en el muntatge de El retablo de Maese Pedro de Falla, amb l'orquestra de Càmera del Lliure, plantegen el relat de la

història d'Alonso Quijano amb una escena inicial en què se'ns mostra el dit castellet de titelles (tom II, cap. XXVI), fins que don Quixot trenca la pantalla; segueixen, l'escena dels molins, la dels bens, tot seguit l'episodi del cavaller de la Blanca Luna, que el venç i li ordena de tornar a casa, i, finalment, la mort, en què s'introdueix, molt intel·ligentment, el somni de la Dama del Llac, que a la novel·la de Cervantes compareix molt abans.

Concurs del Comissariat de Propaganda (1938) L'anunci d'aquest concurs va ésser publicat a La Rambla, el 22 de juny de 1938, sota l'epígraf de "Teatre de Guignol [sic] per als combatents", i el subtítol "Un Concurs del Comissariat de Propaganda". Aquest organisme, depenent de la Conselleria de Cultura de la Generalitat, obria un concurs adreçat als escriptors en català i en castellà "amb el fi d'obtenir unes obres per als Teatres de Guignol que, destinats a interpretar les seves funcions entre els combatents de l'Exèrcit de la República, està preparant". El jurat era presidit per Francesc Pujols i n'eren membres Francesc Trabal, Lluís Capdevila, Enric Lluelles i Andreu A. Artís. Existia una limitació en el nombre de personatges a escena pel fet que "l'equip de titellaires serà compost només de dues persones" (base primera). Així mateix, els personatges de les obretes estaven prefixats d'acord amb una llista elaborada pel mateix Comissariat (base segona). De tota manera, ens informa la tercera base, "Si algun autor afegís un o dos personatges més dels que no constin a la llista facilitada pel Comissariat i l'obra fos considerada prou meritosa, s'executaran els personatges que faltin per a poder-la representar"; sembla voler dir que els ninots ja estaven fets. Les bases ens parlen

també de la durada de les obres i del caràcter que havien de tenir: "tindran una duració màxima de deu minuts, procurant que les escenes siguin mogudes i estalviant tot el possible els tons doctrinals i declamatoris" (quarta). La cinquena base ens assabenta de la temàtica proposada: "Els temes de les obres són lliures, però, com podrà suposar-se davant la llista de personatges, tindran sempre una estreta relació amb la lluita per la independència del nostre país". A la sisena base hom recomana que les obres "presentint els temes, el sentit de l'humor i del grotesc de la mena de teatre que es demana". La setena, n'indica els premis: 1000 ptes. per l'obra guanyadora, dos accèssits de 500, i l'adquisició d'algunes de les altres, per 250 ptes. cadascuna.

Conte Titellaire i agent promotor d'espectacles. Soci de Roca, els quals adquiriren el nom artístic de Rocco, fusió dels cognoms d'ambdós. Durant l'any 1948 el tenim atestat com a promotor d'algun espectacle dels Vergés.

Corders, carrer de En aquest carrer barceloní hi hagué el segle XIX un castellet de putxinellis. [Cfr. Creu Coberta, carrer de la --> i Mercaders, carrer de --->].

cosmorama 1. Aparell òptic que serveix per a veure augmentats els objectes per mitjà d'una cambra fosca, tot produint una il·lusió de realitat per a allò que de fet només és quelcom pintat en un quadre. **2.** Exhibició de quadres que, executats bé a l'aiguada, bé a l'aquarela, bé a l'oli, i muntats per mitjà de lents, reproduïxen vistes de comarques, pobles, edificis, etc. **3.** La sala on com a espectacle públic s'exhibeixen les vistes del cosmorama.. (→

panorama, → L'Herbolari).

Craig, Edward Gordon (Harpenden, Herfordshire 1872 - Vence, Alps Marítims 1966). Director, escenògraf i teòric teatral. Fill de l'actriu Ellen Terry, considerada el "monstre sagrat" del teatre anglès del tombant de segle, Craig, que va començar com a actor i dirigí la seva primera obra el 1900, no va treballar gaire en el teatre professional, per bé que els seus muntatges i -sobretot- els seus escrits van influir d'una manera definitiva en la concepció de l'espectacle dramàtic. Partidari d'un teatre antinaturalista, simbòlic i d'atmosfera, Craig emprà per primera vegada la llum elèctrica per tal de dosificar la il·luminació de l'escenari, fet que tingué conseqüències en el treball de l'actor i en general en la concepció de l'espai escènic. Com a director, Craig practicà una sistemàtica desconfiança envers l'actor, el qual concebé com un objecte moldejable en mans d'un director-demiurg. Aquests plantejaments el van dur a la reflexió sobre els titelles en tant que actors no-vius que obeeïen d'una manera cega les intruccions del director-manipulador i a plantejar, de manera visionària, la substitució del cos humà actuant per una marioneta ideal o actor-màquina, que anomenà **ubermarioneta**. No cal dir com aquestes teories tenen punts de contacte amb el kabuki --> japonès del segle XVIII. Edward Gordon Craig exposà les seves teories a The Art of the Theatre (1905), On The Art of the Theatre (1911) i Towards a New Theatre (1912). Pel que fa a la recepció del pensament craigià a Catalunya, cal assenyalar que Maryse Badiou, l'utilitzà, l'any 1988, com un dels puntals teòrics del seu assaig sobre la naturalesa artística i

antropològica dels titelles titulat L'ombra i la marioneta o les figures dels déus. Però una penetració molt primicera (desconeguda fins ara) s'havia a produït ja en els primers anys 20, quan, gràcies a la sala Reig, l'art dels titelles tingué durant alguns mesos una certa actualitat en el discurs cultural tardonoucentista. Concretament apareix en un article, Gordon Craig, signat M.R. [Millàs Raurell?] publicat el 14 d'octubre del 1921, a la pàgina 11 del suplement de teatre de La Veu de Catalunya. Comença amb una presentació del director anglès: "Gordon Craig és l'home de l'obra no-nada. Espurnes de realització, moltes: mai una totalitat. Aquest "manager" anglès és, avui, el més interessant projectador de "misses en scène" d'Anglaterra i, potser, d'Europa./ Els seus projectes són d'una originalitat genial -no direm pas encara, si ens trobem o no representats per aqueixa genialitat./ Gordon Craig és un home, essencialment, d'acció. Té una fretura de producció que no abandona mai. Suara ha publicat en un volum una col·lecció d'interessantíssims assaig referents a l'estètica teatral. Però la seva obra capdal són, indubtablement, les seves "misses en scène", on ell esmerça la seva nova concepció del Teatre (...)". Tot seguint en tradueixen uns fragments: "Cavallers, la Marioneta!.../ F'a tant de temps que s'esperava a la sala dels criats que em sembla que no trobareu malament que la cridi als pisos superiors i que us la presenti./ Sí, ella té una capacitat d'espera - un talent que no deixa de tenir la seva seducció en una criatura tan modesta./ La humilitat és només una arrogància en els homes./ Deixeu-me dir un mot respecte la naturalesa de la Marioneta./ Només hi ha un actor -no un home- que tingui l'ànima del poeta dramàtic i que sembre [!] serà el lleial i el veritable interpretador del poeta.

És la Marioneta. Deixeu-me que us la presenti./ Alguns de vosaltres creureu que ja l'havau trobada abans. Com pot ésser possible, això? Primerament, trobar-la és no oblidar-la mai més -i vosaltres i ella sou perfectament desconeguts l'un de l'altre./ Potser no són absolutament just. Hi ha hagut un temps en el qual us haveu trobat amb ella, inopinadament. Ella es disfressa de moltes maneres, i pren la fisonomia d'herois famosos i gens menyspreables, amb una gran perfecció./ "L'havau trobada en alguna deserta catedral d'Itàlia o d'Anglaterra -perquè les catedrals són lliures i "obertes al públic", i, per tant, desertes. Allí la veureu penjada sota la creu. I molts cristians l'estimen; interpreta el drama dels poetes -Homes i Déu./ "O l'havau vista ràpidament en algun temple de l'Orient llunyà, representant un drama serè -asseguda davant l'incens- les mans plegades -amb una gran calma./ O a les man [sic] d'un noiet l'havau vista potser, representant els cors petits i els grans somnis d'amor!/ Aquests intents de trobar-vos no han fallit enterament; però fins ara l'havau deixada, inconscientment, que s'esperés a la sala dels criats./ "- Cavallers, la Marioneta!/ Espera silenciosament i recatada fins que el seu amo i senyor li fa senyal d'actuar, i aleshores en un moment, de manera sobtada, i amb un gest inimitable, arranja la injustícia de la justícia, la il·legalitat de la llei, la tràgica farsa de les "Religions", els troços dispersos de les filosofies, i la ignorància suprema dels polítics./ I quantes altres virtuts podria anomenar al costat d'aquestes dues de silenci i obediència? Em penso que amb aquestes ja n'hi ha prou./ La seva virtut capital sorgeix d'aquestes dues. Perquè per elle ha estat possible d'evitar aquest crim espantós d'exhauriment de l'estoc. Nascuda de la fusta, d'ivori, de metall o d'allò que

més us plagui, és ben contenta d'obeir la seva natura -la natura llur. Ella no "pretenia" pas d'ésser de carn i os. Altres han pogut i poden ésser tan grans com ella -la veritat és que sempre deixa molt a desitjar; una gran condició, no obstant -més gran que Wagner i els altres homes cèlebres que no ens deixen res que desitgem tenir d'una manera més completa./ Després de Ricard Wagner, després de Miquel Àngel, després de Shakespeare -què hi ha? Res! Van exhaurir llurs dons; van malgastar llur talent; res no deixaren. Ells ho feren tot; no suggeriren res; i els seus fills han hereditat unes bosses buides, unes venes buides; però en lloc de pensar en llur responsabilitat aquests grans homes no pensaren sinó en ells mateixos./ Aquest no és pas l'ideal d'un artista ni l'ideal de la humanitat./ L'ideal comporta més companyonia, més patriarcalitat, més gentilesa. No acaba res; no vol anar sol; pren els seus fills amb ell; i té alguna cosa ben apreciable per a donar-los, en acabar el dia./ Leonardo va ésser un ideal així. La Marioneta n'és un altre./ La Marioneta, a través de les seves dues virtuts d'obediència i de silenci deixa als seus fills un heretatge molt vast. Els deixa la prometença d'una nova art./ La Marioneta és una figureta, però ha donat naixença a d'altres de molt grans que, si conserven els dos aspectes essencials, obediència i silenci, prepararan la raça llur. El dia que elles cobegin una puixança major, aquell dia, segurament serà el de la llur caiguda./ Aquests fills d'ella jo els he anomenats "Uber-marionetes", i he escrit d'ells molt llargament./ Quins seran els fills fermes de les "Uber-marionetes"? Qui els guiarà? Qui ho pot dir?".

Creu Coberta, carrer de En aquest carrer hi hagué, en el segle XIX, un castellet de titelles. [Cfr. Corders, carrer de ---> i

Mercaders, carrer de.

Cristòfol L'existència d'aquest nom aplicat a un dels protagonistes més conspicus de la farsa titellaire (en coincidència amb les terres peninsulars de parla castellana) testimonieja la importància que els artistes italians tingueren en la difusió d'aquest tipus d'espectacle a Catalunya (com a la resta d'Europa). No una altra cosa, en efecte, sembla indicar-nos aquest nom, car Cristòfol Politxinel·la o només Politxinel·la, o senzillament Cristòfol, era el nom del protagonista de la comèdia de l'art italiana. És curiós constatar com en el nostre teatre de titelles Cristòfol o Tòfol, el veritable protagonista de la commedia dell'arte, és desplaçat a les titellades catalanes tradicionals per **Pierrot** o, com se l'anomena en les nostres contrades i en el veïnat, **Pericu**. Aquest desplaçament del focus protagonic és el que ha determinat per exemple que el títol proverbial Les angúnies del dimoni hagi estat substituït per Les angúnies d'en Titella.

Cristòfol, sant Juntament amb sant Pere, aquest sant és, segons el folklorista Joan Amades, el patró dels titellaires. Tal vegada perquè la imatge del sant amb el nen a coll podia evocar en les ments populars la figura d'un titellaire amb el ninot. En memòria del patró de la professió, un dels personatges més característic de les peces de titelles a Catalunya duu el nom del sant, bé sencer, bé reduït. La festa del sant se celebrava el 10 de juliol i, segons Amades (Costumari...), aquella diada els titellaires actuaven de franc per a la canalla. Aquesta tradició -avui extingida- encara es devia mantenir en la postguerra, car per al diumenge 11 de juliol de 1947 el fundador de Putxinel·lis Vergés va anotar

en el seu dietari que havien tingut titellada "sota la imatge de sant Cristòfol (prop de la plaça de la Llana)".

Cuyàs i Barbarà-Diumenjó, Josep Mestre de cases vuitcentista, ànima de la tertúlia ombrista anomenada *Reunió familiar* -->.

Dexeus Escolà major de l'Església de Betlem al començament del segle XIX, constructor d'una obra peça per a llanterna màgica --> anomenada *Processió del Diumenge de Rams a l'església del Bonsuccés*, la qual fou representada, com a diversió per a la vetllada de l'onomàstica de Po Maria d'Amat, a casa Vega de Barcelona el 19 de març de 1801. Aquest entreteniment era plantejat com el més adient per al temps de Quaresma -quan, per prohibició expressa, no hi havia teatre a la Santa Creu, l'únic local oficial barceloní- i ja havia estat projectada, segons reporta el baró de Maldà, a la Congregació de l'Oratori de Sant Felip Neri, a qualque convent de monjes i a d'altres cases de particulars. Escriu el baró: «Avisat (...) lo Sr. Dexeus, escolà major de Betlem, que és qui l'ha treballada, va venir ab un company i dos nois en esta nit de festa de Sant Josep; han comparegut ab son caixó, llanterna màgica ab sos vidres, pintades totes estes figurilles com de mig dit, i més diminutes, a set hores tocases; havent portat, per no faltar-hi circumstància, un timbalet, ab lo parell tocadors, i una trompeta per tocar-la, lo trompeter, a set hores tocases. Per l'efecte, havent-los paregut bé tal peça per representar tota la professó de la Setmana Santa, s'ha plantificat un llençol a la paret a la porta i, luego de guarnida la llanterna màgica, s'ha tancada l'altra porta, a fi que quedàs la peça fosca, fora del llum que des

de la màquina òptica, del ruedo de palma de mà, se devia figurar en gran a la paret». Cal notar que la representació era parlada: «Ab tot de ser professó de Dolors i Passió, fou cert passió de riure a l'oïr los barbarismes d'un pagès o alarb de defora que teníem prop, en lo modo xavacà com s'explicava, mirant la professó. Així també un dels arrengladors, de vesta i perruca, com donava algun cop de canya als xicots, a tomar cera, i com corrien ells i l'arrenglador; tot lo que se sol veure en estes professons, i alguna poca tropa detràs, tocant lo tambor». El testimoni d'aquesta *performance* parlada de llanterna màgica a Barcelona a principis del segle XIX obliga a reinterpretar les anomenades «primeres pel·lícules parlades de la història del cinema» -com les anomenà Xavier Fàbregas-, el 1904 a la Sala Mercè, a càrrec dels col·laboradors d'Adrià Gual que deien els diàlegs darrera la pantalla acompanyant la projecció -no és segur que fossin (totes si més no) autèntiques pel·lícules, sinó més aviat «diorames animats»- d'efectes sonors; la notícia del *Calaix de sastre* porta a concloure que les sessions de la Sala Mercè no poden ésser considerades ja, sense exageració, «per llur concepció sincrètica constitueixen unes manifestacions artístiques típicament modernistes» (Fàbregas), sinó més aviat com a mostres tardanes d'uns usos artístics consolidats ja de molt abans. El baró de Maldà pondera l'habilitat de Dexeus, el constructor de la peça, «havent tingut prou que apurar sa paciència en treballar-la i pintar-la tan diminuta, ab piquets i ralletes imperceptibles casi en los adornos dels ataüts dels misteris i demés vestidures».

didala Peça tubular de metall, de couro o d'un altre material dur, que

constituïa un dels elements del putxinel·li tradicional català. Els ninots en disposaven de dues, que correponien al canell del ninot, en les quals el manipulador hi introduïa el dit. Anava connectada per un extrem a l'ànima o canesú del titella i per l'altre a la maneta. Sovint les manetes quedaven fixades a la didala per mitjà d'una espècie de ganxo, la qual cosa permetia intercanviar-les en el curs d'una mateixa representació i així, amb gran verisme, que el ninot aparegués en escena empunyant espases o agafant diferents objectes. La maneta que duïa l'espasa era anomenada la mà de puny.

[Foto: Didala amb mà de puny (família Vergés)].

Didó → Ezequiel Vigués i Mauri.

dimoni Figura tradicional de les *performances* titellaires a Catalunya, és força versemblant -com s'esdevé amb d'altres elements típics i complementaris del programa- que el dimoni procedeixi d'un ball. Així, el ball infernal de "Roberto il Diavolo" que tingué lloc als jardins del Tívoli a mitjan segle XIX, amb il·luminació de bengales, participació de coros (del Liceu i del Teatre Principal) i el concurs de bandes de regiment i formacions d'acròbates. Realment aquestes bandes de regiment recorden la Murga dels Ben Fets i, com es pot veure al lloc oportú, els números d'acròbates-ninots eren utilitzats per a omplir l'espai entre les dues peces que integraven el programa tradicional titelles. L'escena del dimoni tenia lloc cap al final de la titellada, abans del ball del tururut -->. De vegades, apareixia, a tall de cloenda, en els darrers minuts d'una facècia en la qual el dimoni

no hi jugava cap paper; altres cops, amb més coherència argumental, dins de peces l'argument de les quals girava a l'entorn d'aquesta figura, com ara *Les calderes de Pere Botero*; finalment, com a *sketch* independent. L'anècdota bàsica era sempre la mateixa: apareix el dimoni i el titella el venç i, a cops de garrot, el fa fugir amb la cua entre cames. La presència inexcusable de l'escena del dimoni en les *performances* antigues va molt sovint contra la lògica dramàtica: aquesta circumstància, que resultaria sorprenent i fins i tot desagradable per a un espectador no especialitzat dels nostres dies, era justament el que més agradava al públic vuitcentista, car l'absurd argumental venia a ésser com un element retòric de la dramaturgia que focalitzava l'atenció sobre el caràcter tradicional de la representació. El públic popular del XIX i de bona part del segle XX, en veure aparèixer el diable, hi trobava una estranya fruïció: se sentia part de la comunitat. Un espectacle sense dimoni hauria resultat desintegrador, atemptador no només contra l'ordre social, sinó també contra l'ordre natural de les coses. No és estrany que el *sketch* aparegués al final de l'obra, just abans del ball del tururut -->. D'alguna manera venia a legitimar tot l'espectacle: l'ordre moral (la victòria del bé contra el mal, representada per la victòria d'en Titella contra el Dimoni) i l'amenaça policial (el ball del Tururut -->, que, d'acord amb la nostra interpretació, representava el «toc de queda»). L'escena del diable era ocasió de lluïment per als titellaires. Així, s'entén, doncs, que àdhuc un titellaire tan traçut com Faidella -->, tot i que disposava de decorats pintats per ell mateix per a la major part de les peces del seu repertori, encarregués a un professional el teló per a l'infern. La flamarada que precedia la

irrupció del dimoni, acompanyada de l'espetec d'un tro, era feta amb pega grega o colofònia. Hom hi desenvoluparen tota mena d'efectes especials. Els Vergés, per exemple, disposaven d'una rèplica exacta del «Lucifer» de les seves titellades, la qual anava embolicada amb cotó i amagada dins la caldera: el dimoni, vençut a cops de garrot per «Perico», era llançat dins l'olla (oberta de part de dins, d'esquena al públic), i aleshores intervenia la rèplica, que, prèviament incendiada, sortia de cop plena de flames. Així mateix, hi hagué el que anomenaven «màquines infernals», com ara una que es fabricà Antoni Faidella; reproduïm part de les notes que ens ha tramès la seva filla Joaquina: «...representava una caldera amb foc a sota i dimonis; n'hi havia dos que rodaven una gran roda; i el foc era fet amb llengües de roba vermelles i grogues, distribuïdes amb dos corrons, que rodaven un al contrari de l'altre»; «la màquina [que sembla que, a més, feia un soroll característic] (...) anava primer amb una maneta, dirigida des de baix per un o altre»; «més endavant [Faidella] la va fer anar amb un motoret elèctric».

[Foto: El dimoni és un element característic de les titellades tradicionals catalanes].

Duat i Benac, Gerard (Barbastre, 1931). Titellaire. Es tracta de l'únic ajudant conegut de Didó. Fill de català i d'aragonesa, Gerard Duat nasqué a Barbastre el 8 de juny de 1931. Ben aviat, però, la seva família es traslladaria a Tarragona, on el pare, funcionari duaner, exerciria el càrrec de cap segon de duanes i, més endavant, el de cap general. Encara ben jovenet, quan tot just tenia 10 anys, Gerard Duat s'enrolaria en el Circ Royal,

propietat de dos catalans, els germans Amorós, i d'un soci italià, anomenat Silvestrini. La trapezista Pinito de Oro, que en aquells anys treballava amb el Royal, fou qui, segons el mateix titellaire (entrevista mantinguda el 18 de gener de 1996, a Binèfar), demanà permís al pare de Duat per tal que Gerard acompanyés el circ durant l'estiu, i qui es comprometé davant la família a vetllar per la criatura. En aquest circ Gerard Duat hi passaria dues temporades, sempre a l'estiu: començaria amb feines subalternes (com ara treure els cavalls a la pista) i, poc després, exerciria de locutor. Allà coneixeria Manuel Llovet, qui l'ensinistraria en les beceroles de la ventriloquia. Al mateix temps començà a treballar a l'hivern com a ajudant del titellaire Peret Martí, carboner de Tarragona, home aleshores ja ben carregat d'anys, el qual, acompanyat de la seva muller jugava els putxinel·lis en el seu establiment del carrer de Reina Cristina i també en alguns pobles de la rodalia. A les darreries dels anys 40, Duat va exercir com a ajudant de *Didó*, ço que ens ha permès tenir un testimoni de primera mà de com eren les titellades del terrassenc. Gerard Duat ha exercit tota la vida com a titellaire, sobretot en els pobles de la Franja, activitat que ha combinat a temporades amb la feina de locutor de circ. També ha fet de pregoner en els pobles de les mateixes comarques ponentines.

[Foto: Gerard Duat, retrobat el 1996].

Empordanès, L' Pseudònim d'un titellaire que, al segle XIX, va recórrer durant més de cinquanta anys la geografia

catalana. Podria ésser el nom artístic del famós Fredericu o Federicu -->.

Espinosa, Miquel (Barcelona 1959) Músic i actor. Estudis de pedagogia a la Universitat de Barcelona. Formació en mim i teatre al TMTC (Taller de Mim i Teatre Contemporani). També ha rebut classes de teatre i clown, d'Albert Vidal i de Frittello, i s'ensinistrà en el mètode Fédora Berásturi, una mena d'antigimnàstica aplicada o entrenament de la consciència corporal, útil per a violinistes, pianistes, actors i ballarins. Donà classes de teatre (1984-89) als nens de l'Escola Pegaso de Barcelona i classes de mim, a adults, a diferents centres (T.M.T.C., escoles d'estiu, etc.) Músic, formà part del grup Via cuarta (entre 1984 i 1990), que edità el disc Via crucis, amb participació a diferents programes de televisió, tant d'àmbit de llengua catalana, com també a TVE i àdhuc a França (Fr-3). Com a tècnic de so, ha treballat amb el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, i amb altres companyies. El 1990 s'incorpora com a tècnic de so a Nessun dorma i, a partir de l'escisió d'aquest grup, col·labora amb Teia Monner -->.

L'Estaquirot Companyia de teatre de titelles, radicada a Vilanova i la Geltrú. Fundada l'any 1973, al voltant del nucli integrat per Albert Albà ("Berto") i Olga Jiménez, que s'ha mantingut fins ara, amb la incorporació destacada, l'any 1983, de Núria Benedicto. Aquesta formació, una de les més importants del teatre de titelles català en l'actualitat, és un cas singular dins els grups titellaires del període de renovació, tant pel que fa a la capacitat de regeneració i adaptació que ha caracteritzat la trajectòria d'aquesta companyia com pel

que fa a la qualitat intrínseca dels seus muntatges. Potser els més joves dels titellaires independents dels setantes, s'han mantingut en actiu fins a l'actualitat, superant l'ensulsiada del moviment i algunes dificultats personals molt greus (com la de l'accident de trànsit que l'any 1979 li costà la vida a un dels components), renovant sempre el seu prestigi i cremant etapes d'una manera molt dinàmica. Procedents del món de l'escoltisme i vinculats a l'ensenyament i a la renovació pedagògica (Olga Jiménez compta en el seu currículum amb 10 anys d'experiència en l'educació especial), el tàndem Albà-Jiménez, amb la participació destacada (fins a l'any 83) de Lluís Maria Rodríguez i la col·laboració inicial de Marc i Pep Tort (que abandonarien el grup l'any 74), iniciava l'itinerari artístic de **L'Estaquirot** el 24 de juliol de l'any 1973. Els primers espectacles d'aquesta formació estan en perfecta simtonia amb els models d'espectacle dels titellaires independents, en la línia de treball dels grups que es consideren seguidors de Claca i Garibaldís. Es tracta, doncs, de combinats de titelles, contes i cançons -refrescants i festius, i sovint també dotats d'un bon punt d'improvisació-, que . Citarem els títols dels espectacles d'aquesta època, tot i que cal tenir en compte que -àdhuc quan aparentment si agafem dos espectacles diferents, un del començament i un altre del final, diríem que la diferenciació entre un i altre és clara- en el fons, no es tracta sinó d'un mateix espectacle, progressivament modificat, amb la introducció de nous elements i l'anul·lació d'altres, el qual, quan es considera que ja ha variat prou, rep un nou títol. Així, tenim **L'Estaquirot** (1973, primer espectacle); **Bufar i fer titelles**, espectacle que es presentà al II Festival de Titelles de

Barcelona, i **El mag Xerínola** (1974); **Les trapelleres de 38 ninots i Penja i despenja** (1975). En aquests primers temps, en règim de semiprofessionalitat, **L'Estaquirot**, com en general tots els grups de la primera fornada de titellaires independents, aprofitaren els circuits alternatius que proporcionava la intensa activitat cívico-política que es produï en els darrers anys del franquisme i en els primers de la transició i que tal vegada tingui el seu exponent més típic en el fenomen de les associacions de veïns. Així, no és estrany de trobar-los sovint actuant al carrer, en tota mena de festes populars de caire reivindicatiu -amb motiu de la recuperació dels genuïns noms dels carrers, en actes en què hom reclama nous espais, zones verdes, etc.-. Aquest tipus d'actuació permet el contacte d'artistes de diferents disciplines a l'entorn de l'animació infantil -sempre però, a diferència dels titellaires tradicionals, amb un marcat caràcter reivindicatiu que dóna un caire distintiu als espectacles per a infants d'aquesta època-. Això donarà lloc a la col·laboració d'artistes de diferents disciplines -músics, titellaires, actors-, en una línia de treball, alegre i potser una mica esfilagarsada, que assimilava el teatre a la festa, allò que hom va batejar amb el nom de "tercer teatre". El grup més característic d'aquesta nova i antiga manera teatral és **Els Comediants** (que inauguren les seves activitats l'any 1972), amb tants punts de contacte amb el Moviment de Titellaires Independents (companyia, però, que per llurs característiques peculiars cal situar fora del discurs estricte de la dramaturgia titellaire) i, alguns anys més tard, sobretot, encara que menys conegut, però amb més importància al nostre entendre per a la història del teatre de titelles a Catalunya, el **Col·lectiu d'animació**, que representa una

versió més madura del tipus de teatre alternatiu que es comença a manifestar en els primers setanta. El 1976 és un any que tanca la primera etapa de **L'Estaquirot** i n'inicia una de nova, ara ja en règim d'absoluta professionalitat. Aquell any, amb la col·laboració del grup de música **Ara va de bo** i dels titellaires Xavier Lafita i Esther Prim, **L'Estaquirot** amplia els seus horitzons dramàtics amb una experiència de ruta per la comarca del Montsià. Es tractava de una mena de restrospecció envers la vida dels còmics transhumants, en consonància amb algunes experiències similars de la **beat generation** americana, i en la motivació de la qual, a banda de la necessitat del Moviment de Titellaires Independents d'entroncar-se amb una tradició acceptable per a ells, no crec inversemblant situar la influència del llibre de Xavier Fàbregas sobre l'Ezequiel Vigués *Didó*, el qual titellaire havia anat fent periples similars fins a la seva mort, l'any 1960. Els expedicionaris acampen prop d'un poble, demanen permís a l'ajuntament per actuar, assagen l'espectacle durant el dia i, cap a les 10 del vespre, inicien una actuació a la plaça major, la qual sovint deriva cap a la participació de tothom. El finançament és elemental: passen el barret; tot i que no defugen el pagament en espècies. A més, fan gravacions per tal d'aplegar el folklore i les tradicions dels llocs visitats. El resultat de l'experiència està recollit en un dossier dipositat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre. A partir del periple pel Montsià, **L'Estaquirot** treballarà estretament durant una temporada (fins al maig de 1977) amb **Ara va de bo**. En seran fruit d'aquesta col·laboració els espectacles **Romanços de canya i cordill**, **Ara va d'Estaquirot** (ambdós del 1977) i **El moixó foguer**

(1977). Quan els camins de les dues formacions es bifurquen novament, Pau Orriols i Ricard Casals, músics d'**Ara va de bo**, passaren a integrar-se a **L'Estaquirot**. El nou espectacle, que presentaran al Festival de Titelles de Barcelona i portarà el rodatge previ d'una gira pel Bergadà, durà el títol de **Tutilimundi** i el subtítol *Titelles i saltimbanquis*. Mantingut, fins al 1980, aquest espectacle (1977) serà un combinat de teatre de números de virtuositat de tipus circenc i teatre de titelles, amb al qual la companyia pretendrà recuperar l'esquema miscel·lani de l'espectacle popular antic que nosaltres hem descrit a propòsit de la formació de Giacomo Chiarini, en el tombant del set-cents i el vuit-cents. En aquest any 1977, **L'Estaquirot**, aprofitant l'eclosió cultural postfranquista, actua a diverses escoles, associacions de veïns porta el model de la faràndula ambulat per diferents comarques catalanes i, entitats culturals i festes majors. També, aquest mateix any, en la línia iniciada pel col·lectiu Claca, fan cursets per a mestres i fan *performances* de teatre de titelles a escoles de la comarca de La Safor, al País Valencià. La mateixa línia de treball es manté l'any 1978, en què Canals abandona el grup i s'hi integren Montserrat Bardí i Lluís Cardona. Participen en els cicles de teatre organitzats per la revista Cavall Fort i en la campanya de dinamització de biblioteques de "La Caixa", s'introdueixen en el circuit Rialles, fan cursets d'estiu per a mestres i actuen en festes majors. També fan un gira com a titellaires-ambulants per la comarca de L'Anoia. L'any següent (1979) Martí Terés s'incorporarà a la formació. Aquell any **L'Estaquirot** participarà en la campanya de teatre a l'escola organitzada per "La Caixa". El mes de juny de 1978 serà tràgic en la trajectòria de **L'Estaquirot**: un

accident de trànsit, de tornada d'una actuació, provocarà la mort de Montserrat Bardí i la pèrdua de tot el material i de la furgoneta de què disposava el grup. Tanmateix, gràcies a l'ajut moral i material de la resta de la professió, dos mesos després els supervivents de **L'Estaquirot** poden tornar a treballar: encara hauran de fer una estada d'un mes a la Fundació Miró de Barcelona amb **Tutilimundi** i estrenaran un nou espectacle: **Mundus vivendi**. El 1980 Martí Terés abandonarà la formació i **L'Estaquirot** estrenarà un nou espectacle de titelles i circ, **Grimeia**, que la companyia presentarà el 1981 al 14 Festival Internacional de Titelles de Zagreb (antiga Iugoslàvia), on obtindrà un premi per l'esforç per retrobar els orígens de la professió. No és només una consagració de la feina realitzada per **L'Estaquirot** al llarg de la dècada dels setanta, sinó també un primer intent d'integrar-se en el mercat internacional com a resposta a la crisi de creixement que afectarà el teatre de titelles a Catalunya durant els anys 80. De fet, ho aconseguiran, almenys immediatament, car el 1982 faran una gira per Iugoslàvia amb l'espectacle **Grimeia**. El fet d'haver mantingut una doble línia d'explotació dels espectacles -aprofitant les plataformes típiques dels titellaires independents i alhora creant-ne de noves, alternatives, per mitjà de les gires per comarques-, permetrà a **L'Estaquirot** sobreviure com a companyia, quan, superat el primer entusiasme postfranquista, les institucions de la democràcia deixin d'afavorir el teatre de titelles. No debades, el 1981 -any en què deixarà el grup Pau Orriols i hi col·laborarà, breument, Sebastià Jodar-, **L'Estaquirot** inaugurarà (exactament el 28 de març i a Vilanova -no cal dir com les activitats d'aquesta formació han arrelat fortament en aquella ciutat-) un teatre

ambulant de titelles. Aquest fet suposa la lúcida resposta de la companyia a la patent extinció del moviment que al llarg dels anys setanta havia permès la presència -i la supervivència i renovació- del teatre de titelles com una manifestació cultural catalana. Però, sense acta de defunció oficial, el fet és que es pot ja l'any 1981, es pot dir que l'anomenat Moviment de Titellaires Independents era, com a tal, si no mort, moribund i en fase terminal. Tanmateix, **L'Estaquirot** tindrà encara molt camí per recórrer.

Aquesta construcció, el Teatre Ambulant, encarregada per la companyia a un equip d'arquitectes (Llorenç, Soldevila i Donada), interessats en la creació d'estructures provisionals, és una obra mestra en el seu gènere -tant pel pes com per la seva seguretat i les facilitats de muntatge- i ha servit de model per a experiències posteriors. Es tractava d'aconseguir un petit local, provisional i desmuntable, capaç d'acollir espectacles de titelles en condicions òptimes d'ambient, il·luminació i so. La primera gira del Teatre Ambulant reportà per al grup una xifra considerable d'actuacions (al voltant de 150). A partir d'aquest moment, en el qual cal veure-hi un cert trencall en la evolució del grup, **L'Estaquirot** consolida un "modus operandi" que el caracteritza encara avui: d'una banda, espectacles més senzills -de llarga vida comercial- pensats per al Teatre Ambulant van adreçats principalment a la canalla, amb la utilització fonamental del titella de guà i que suposen d'alguna manera una actualització de les peces de teatre de titelles tradicional, bé que sense la càrrega de moral que caracteritzà aquests en la postguerra; i, de l'altra, muntatges de més volada tècnica i dramàtica, amb caràcter més o menys experimental -segons els casos-, en els quals el grup s'arrisca més

econòmicament. Aquests darrers han estat la base del prestigi de què gaudeix aquesta formació entre els seus companys de professió en els darrers anys i li ha valgut la posició de punt de referència per a les darreres promocions de titellaires catalans. En certa manera, hom podria dir que **L'Estaquirot** ha vingut a suplir el paper que havien exercit als anys setanta La Claca i Garibaldis, tot i que -cal deixar-ho clar- aquells amb unes característiques específiques, car avui ja no es pot parlar, al nostre entendre, d'un moviment, sinó més aviat d'una presència molt viva -però inestable- del fenomen titellaire a casa nostra, segurament derivada de la pròpia evolució històrica del teatre de titelles en el nostre espai geogràfic. Durant aquesta darrera època de **L'Estaquirot**, en la qual cal destacar el període que s'obre l'any 1988, amb **Subsòl**, -en què es pot dir que el grup entra de ple en la seva maduresa-, cal citar diferents canvis en la nòmina d'artistes que l'integren: el 1983, deixen la formació Lluís Cardona i Lluís Maria Rodríguez, i, el 1984, hi col·labora fugaçment Rosa Maria Coca. Però sobretot cal marcar amb pedra blanca l'entrada al grup de Núria Benedicto, l'any 1983, antiga integrant de la formació titellaire **Txulapis**. A partir d'aquest moment, el tàndem aglutinador fundacional Jiménez-Albà, es convertirà en una trinitat creadora, amb una particular transcendència per al teatre de titelles a Catalunya: **L'Estaquirot** serà ja, definitivament, sinònim d'Olga Jiménez, Albert Albà i Núria Benedicto. Esmentarem els espectacles que **L'Estaquirot** ha estrenat en la seva carpa. Així: **En Maginet pescador**, **La casa dels misteris**, **L'infern tremola** i **Maginet al Camerún** (tot ells de l'any 1981 -el personatge de Maginet és anàleg al Malic de **La Fanfarra**); **Armari de la Sra.**

Florentina, La caixaeta meravellosa, El cavaller de Pòs pedrer, Viatge al món del titelles (1982); **En Maginet va de viatge**, reelaboració de **Viatge al món...**, amb el qual concorregueren a la Mostra de Titelles de l'Estat espanyol (1983); del mateix any, **El bolet groc; Enigma del zoo i Carnaval a Venècia** (1984); **El pastís d'en Joan** (1985). Cap al meridià de la dècada dels vuitanta ja es detecten inquietuds per a superar el model de treball iniciat cap al 1981. El 1985 recuperen els orígens i presenten l'espectacle **Excèntric**, per a titelles i clowns. El 1986 estrenen l'espectacle **Shimitch-B12**, per al Teatre Ambulant, amb el qual participen en el VII Festival Internacional de Titelles de Barcelona i realitzen una gira per Catalunya i Espanya. Serà aquest l'últim espectacle de **L'Estaquirot** per a un teatre mòbil -almenys de moment-. Encara, però, giraran amb la carpa durant alguns anys. Què ha passat en aquest temps? Senzillament, al marge de la dinàmica interna del grup -tan vitalista sempre i amb una pruija de renovació constant-, el panorama del teatre de titelles s'ha descongestionat una mica. Alguns grups, generalment els de menys recursos, han desaparegut, i, sobretot, ara, de mica en mica, van apareixent una sèrie de sales d'exhibició de teatre de titelles -"teatres de butxaca", és el nom amb què hom els ha etiquetat- que permetran, fins a un cert punt, fer una certa autonomia als grups, i, per tant, orientar amb unes ambicions noves la pròpia feina. Al mateix, el curriculum assolit els permetrà definitivament accedir a plataformes oficials de més projecció. En aquests anys, **L'Estaquirot** freqüenta molt els festivals i les mostres: el 1986, a Barcelona, a Càdiz i a Logroño; el 1987, a la Vall d'Albaida i a Segòvia; el 1988, a Tenerife; el 1989, a Albacete, Càdiz i Jaén; el 1990, a Barcelona,

a Saarbrücken (Alemanya), a Cervia (Itàlia), a Bilbao, a Tolosa, a Saragossa, a Lleida, a León i a Pamplona. En els darrers anys, **L'Estaquirot** continua la seva important feina creativa. Destacarem els muntatges **Excèntric** i **Subsòl**. Amb **Biòtic** han assajat una línia experimental d'espectacle per a adults. El 1994 obtingueren el premi Rialles per a l'espectacle **Gerripau** que fou estrenat l'any 1995 a Igualada.

Estrada, Manuel Col·laborador dels titellaires Vergés.

Faidella i Colea, Antoni (Sant Martí de Provençals, Barcelona 1891 - Lluçmajor, Mallorca 1970). Titellaire. Disposem de molta informació sobre Faidella, gràcies al deliciós opuscle que publicà l'any 1987 a Mallorca la seva filla Joaquina, el qual hem completat per a la nostra comesa amb una enquesta específica a la família. Aquest mestre titellaire nasqué a Sant Martí de Provençals, l'onze de desembre de l'any 1891, primogènit dels setze fills (dels quals en sobreviurién quatre) del matrimoni compost per Joan Faidella i Planas, de professió ferrer, i per Josefina Colea i Janer. Antoni Faidella aprengué les beceroles amb els salesians, fins que a nou anys passà a treballar en un forn de vidre. Qui sap si, ja sia com a causa o bé com a conseqüència, no tindria alguna cosa a veure amb l'assídua bufada del vidre l'excel·lent capacitat toràcica de què gaudí aquest home singular, la qual, segons convenen tots els testimonis, li permetia soportar llargues sessions de llengüeta i àdhuc de reeixir en esforçades virtuositats -també testimoniades en altres titellaires famosos- com ara és el fet cantar sarsuela amb l'estri de fer parlar els ninots. Sigui com sigui, ja abans, a la tendríssima edat de

set anys, una circumstància afortunada el portà a col·laborar amb el titellaire Joan Palou, aixecant-li i baixant-li el teló. Aquesta feineta inicial, aparentment elemental i que l'Antoni, que havia de realitzar muntat damunt una caixa de sabó perquè no arribava a la corda, tenia malgrat tot una certa importància, car requeria un bon coneixement de les peces representades per tal que el telonet baixés amb més o menys celeritat depenent de l'acció de l'obra. Aviat, però, el nen Faidella esdevindria ajudant de Palou, amb qui va treballar alguns anys. Un canvi de feina del pare fa que Faidella, que no podia desplaçar-se de barriada, deixés la col·laboració amb Palou. Va assistir, però, a les representacions de titelles que es feien als cafès del nou barri i començà a fer representacions per a la mainada a l'entrada de casa seva. Un temps després féu coneixença amb el titellaire Llenas, d'el Clot, qui el prengué com a ajudant. Més endavant, al Teatre Novetats, al carrer de Casp, entrà en contacte amb el vell mestre Juli Pi i Olivella, al qual va auxiliar fins al moment de marxar al servei militar. Al mateix temps treballava en una fàbrica de teixits (Can Felipa). Quan feia tot just sis mesos que s'havia reintegrat a la vida civil, mullerà amb Eulàlia Mundó i Roig (27/4/1890 - 25/11/1965), amb qui tindria cinc fills: Rosa (1916), Felipa (1918), Salvador (1920), Joaquima (1926) i Miquel (1930). Els primers anys de matrimoni, Faidella seguí treballant a la mateixa empresa, tot completant-ne el salari amb la fabricació de figuretes de pessebre que duia a vendre a la fira de Santa Llúcia, feines de pintor a domicili, elaboració d'objectes de fusta per a regal. Amb el temps passaria a ocupar la plaça de porter a la fàbrica i hi duria la família a viure. Les hores mortes a la porteria, Faidella les dedicava a construir

un escenari per a titelles, tallar en fusta els ninots i dissenyar-ne el vestuari corresponent. Al mateix temps, va actuava, sembla que amb força acceptació, a cases particulars i centres recreatius del barri del Poble Nou. Però problemes laborals el durien, primer, a demanar al senyor Vila (l'amo) de tornar al lloc de treball anterior a la porteria i, el mes de març de març de 1926, a l'abandonament definitiu de la fàbrica, decidit a provar de guanyar-se la vida com a titellaire. Amb caixes de màquines de cosir Singer i alguns llençols construí una primera barraca precària de 4 x 4 metres, que instal·là, per les festes de Nadal, a la plaça d'Espanya de Barcelona. Tot seguint començava la seva vida ambulat, amb un rètol dibuixat pel seu germà Joan i ja amb el nom de "Els tres tranquils". Ja en aquesta primera època la nova companyia aconseguí una actuació a casa del comte de Güell. A l'arribada del bon temps, els Faidella sortien a fer titellades a les festes majors. L'itinerari, que s'iniciava oficialment el mes d'abril (amb alguna actuació esporàdica abans) i acabava a finals de novembre, va canviar al llarg dels anys, procurant que l'estada de la formació als diferents pobles coincidís amb les festes. De l'any 1929, hem pogut consultar un llibre de comptes, escrit de la mà del mateix Faidella, que permet resseguir les seves passes durant la campanya d'aquell any, i també els beneficis econòmics, que devien estar en proporció al nombre de persones que assistien a les funcions. Així: 18 de febrer, Diagonal, 260,50 ptes.; 4 de març, «Parque» (?), 200,30 ptes.; 2 d'abril, Rubí, 298,20 ptes.; 17 d'abril, Sant Cugat, 288,10 ptes.; 4 de maig, Terrassa, 769,40 ptes.; 10 de maig, Sabadell, 583,30 ptes.; 16 de maig, Mataró, 911,26 ptes.; 16 a 30 de juny, Calella, 1.119 ptes.; 5 a 15 de juliol, Vic, 628,20 ptes.; 22 de juliol

a 4 d'agost, Torelló, 191,5 ptes.. A mitjan agost sembla que es va dividir la companyia: 15 a 26 agost, Manlleu, 150,20 ptes.; 18 a 21 d'agost, Mollet, 608,80 ptes. La temporada acabà el setembre: 2 a 5 de setembre, Granollers, 643 ptes.; i 8 de setembre, Sant Gervasi, 500 ptes. Entre parèntesi, apareixen d'ací d'allà alguns noms que semblen d'agents artístics o de persones que feren d'enllaç a l'hora de fer possibles les actuacions: Terrassa, Sr. Pàmies; Calella, Segundo Moreno; Mollet, Sr. J. Alsina; Granollers, Sr. Oña. Cal tenir en compte que en aquesta època, segons declara Joaquina Faidella, l'entrada era de 10 cèntims els adults i cinc cèntims els nens, podem fer un càlcul aproximat del públic que assistí a les representacions de «Els tres tranquils» durant la temporada de 1929. L'equip de treball el constituïen el mateix Faidella, la seva cunyada i un ajudant extern. Durant els mesos de fred s'estaven en una casa llogada, a Granollers, al carrer Lletjós núm. 37, la qual disposava d'un magatzem per a desar-hi la barraqueta: els nens més petits anaven a escola, les dues germanes grans aprenien de cosir i el titellaire ampliava el repertori per a l'estiu següent i feia reparacions en l'equipament del seu ofici. El magatzem, on havia instal·lat un petit taulell, l'aprofitava també per a expedir-hi copes d'anís per als grans i caramels per als nens. Cada sessió de titelles tenia una durada aproximada de mitja hora i les activitats dels titellars es perllongaven fins a les primeres hores de la matinada. És curiosa la nota de Joaquina, la qual diu que, durant una època, el seu pare, en el lapse de temps que transcorria mentre es desallotjava la barraca i hi passava la filera de gent que s'esperava fora, actuava amb un altre titellaire en un altre punt de la fira. La reducció de les estones mortes entre una performance i la següent

era una preocupació per al titellaire: per això era molt important ampliar, tant com fos possible, l'aforament del petit teatre. Així, de mica en mica, a base d'afegir-hi fustes, l'aidella va anar engrandint la barraca, que el segon any de periple, de l'escueta saleta dels inicis, havia passat ja a fer 9 x 17 metres i permetia l'assistència a l'espectacle a 80 persones assegudes i 120 dretes. L'aspecte de la sala era important per tal com podia decidir l'entrada del públic a una barraca o a una altra. Així també l'aidella folrà la seva amb cortines, hi posà un celràs de roba per tal que hom no veiés el tendal i substituï els primitius bancs de fusta per cadires de boga. Un altra preocupació del titellaire rodamón era la dels ajudants: Faidella es feia acompanyar en els primers temps per la seva cunyada, Rosina, encara molt jove, i per un ajudant llogat. Al cap d'un temps, la noia va deixar la família per a ingressar en un convent de carmelites, i, poc després, en plena festa major de Rubí, el va abandonar l'ajudant. En aquesta circumstància, Faidella es va veure obligat a incorporar a l'espectacle les dues filles encara petites, que per tal de treure els ninots arribaven a la boca de l'escenari col·locades damunt d'un tauló subjectat per dues caixes de fusta. Segons Joaquina, a l'opuscle citat al començament d'aquest article, va ésser a l'època en què les germanes exercien d'ajudants quan el grup de l'aidella va introduir, en acabada la funció, el ball del tururut. Les nenes movien els putxinel·lis mentre el pare tocava l'acordió. Segons la germana gran, Rosa, els balladors dels espectacles de l'aidella eren una parella i anaven vestits de color verd, amb molts cascabels a la peça del cap ("com uns follets") -no gaire diferents, doncs, llevat del color, dels que coneixem dels fons de putxinel·lis de la família Vergés-. Joaquina l'aidella recorda

que els titellaires eren especialment ben acollits a Terrassa: "Hi havíem d'anar dues vegades l'any, perquè no quedaven satisfets". A Terrassa, en plena fira, nasqué Miquel, el fill menor de Faidella, el 27 d'abril de 1930. Anys més tard, deixaren la casa llogada i anaren a viure a la mateixa barraca, que engrandiren una mica més: l'espai de la família era darrera l'escenari, amb la cuina i les habitacions separades per cortines de vellut. Poc després construí una caravana, on va viure la família durant tres anys: a banda i banda, separats els espais per vidreres corredisses, els dormitoris (el del matrimoni, i el dels nens, aquest amb lliteres), i, al centre, el menjador. En els trasllats el mateix camió que transportava les peces de la barraca remolcava la caravana. En aquella època Faidella i els seus treballaren força en cases particulars, i recorden particularment la funció que feren amb motiu d'una primera comunió a casa del comte de Güell. Anaren a Mollet del Vallès, a Calella de la Costa; actuaren a Sitges, cercant-hi els estiuejants que podien proporcionar contractes particulars. Muntaren el teatre a Montcada, on van actuar dues vegades: el segon cop, se'ls va calar foc a la barraca i van haver d'ésser auxiliats pels components del circ Hervàs, que estava acampat no gaire lluny. Passaren a viure després dos hiverns a Sant Cugat, on tenien el magatzem, i, finalment, tornaren a Granollers, ara a un piset, al carrer Marcel·lí Juvany, núm. 36. Sota del pis llogaren un magatzem i un altre a la cantonada. Allà Faidella construí atraccions de fira (unes barques, una caseta de tir al blanc), que després anava venent. Josep Miracle, el 20 d'octubre de 1932, publicava un article sobre el teatre de Faidella al diari *Mirador*, p. 2, dins la secció «l'espectacle popular»: *El teatre de putxinel·lis*. La fira està

muntada al carrer Urgell de Barcelona. Hi ha dos teatres de titelles: «l'un d'actuació netament catalana; l'altre, potser per fer honor als temps que correm, amb repertori castellà». El cronista constata que, el català, o sia, el d'Antoni Faidella, la gent dels voltants del barri del Ninot, l'«espera amb candeletes». Decideix d'entrar-hi: «per saber si la fama és justificada; per veure de prop un públic diguem-ne especialitzat, i per conèixer el tarannà dels titellaires». Josep Miracle en descriu l'ambient: «Els un ple a vessar; dues centes persones omplen la sala i no totes són xicalla. Hi ha gent de totes les edats i de totes les categories socials. N'hi ha que es veu que han entrat per complaure els menuts, mantenint la gravetat de pares; però la gravetat els va desapareixent en tant que avança l'espectacle i al capdavant ja no existeix. D'altres hi són per gust propi, sense l'excusa dels menuts; hi són, simplement, perquè l'espectacle els interessa i no se'l volen deixar perdre». Continua: «Interès i atenció. El públic dels putxinel·lis té aquestes belles qualitats a vegades absents en d'altres [espectacles] més d'home gran: interès i atenció. Cal dir que no sense motiu. En *Perico* i En *Joanet* i En *Cristòfol* i En *Banyeta*, i tots els altres personatges, es mouen amb una naturalitat i amb un desembaràs que enamora. Ara mateix hi ha una escena de ball: un xotis i una jota. Hom no troba a mancar les cames invisibles i inexistents; les passades es fan correctes, les espatlles tradueixen amb tota versemblança el moviment de les cames, i les cames, picant el ritme de la jota, revelen tot l'enginy i tot l'art del titellaire». I afegeix: «Els gestos fan riure, els acudits són celebrats i les garrotades aixequen el públic; tot el públic, grans i xics». Segueix una breu entrevista amb Antoni Faidella

darrera l'escenari. Miracle s'interessa pels decorats i pregunta al titellaire si se'ls ha fet ell mateix. La resposta de Faidella és ben reveladora del seu caràcter: «Gairebé tots -contesta-. Aquell de l'infern i algun altre me'ls he fet pintar; però els altres tots són meus. Dibuixar i pintar rail! M'ha agradat fer-ho tot en aquest món, fora agafar un picot». Les filles, Felipa i Rosita, ajuden Faidella en la manipulació dels ninots. Subratlla Josep Miracle: «L'escena del ball la fan elles -escena admirable- mentre llur pare fa música amb un acordió». Comenta el periodista que es tracta d'una empresa familiar en què tots els membres hi col·laboren: «Escenari enfora, la porta i la taquilla són ateses per l'avi i la mare; totes les tasques d'escenari endins les fan Antoni i les dues filles. L'organització no falla mai; i és que ultra la jerarquia familiar hi ha l'artística o si voleu comercial». El repertori de Faidella -comenta Miracle- consta de vint-i-cinc peces. Es menciona de passada l'estructura de la representació, que segueix les pautes tradicionals: comèdia lacrimògena (en aquest cas una anomenada *El criat fidel*) seguida de sainet (de per riure). L'entrevista acaba amb la declaració de Faidella de l'itinerari de la companyia «Els tres tranquils» en els primers anys 30, quan sembla que la ruta ja ha adquirit una certa estabilitat: «La volta és aquesta: Terrassa, Sabadell, Manresa, Calella, Sitges, Mollet, Granollers, Sant Gervasi, Barceloneta, carrer Urgell i Clot». I acaba: «Aquesta volta representa vuit mesos de treball amb el qual guanyar la vida de la família per tot l'any». Amb tot, la família volia deixar la vida transhumant. (Les pressions de l'entorn dels mestres titellaires -plenament justificades, car altrament el "modus vivendi" tradicional de la professió, topava de ple amb les expectatives dels hàbits de

vida moderns- han estat un factor determinant en la desaparició dels titellaires ambulants). Faidella intentà poc després muntar una granja, per a la qual cosa adquirí un Ford de tonelatge i 500 caps d'aviram. Però la manca d'ofici i l'alt cost del camió el van fer fracassar. Els fets violents de l'octubre de 1934 els sorprengueren, altra vegada exercint de titellaires, a Barcelona, prop del port. Aquell any actuaren, a les darreries del bon temps, al barri del Ninot i al Clot, com de costum, i acabaren la temporada a Sant Andreu. Conta Joaquina Faidella, que, a Granollers, per les festes de la Mare de Déu d'agost, actuaven, de manera simultània, a la barraca situada a la plaça de l'estació de ferrocarril i a tres espais més de la vila, en escenaris muntats per les festes a l'aire lliure. Quan anaven a Sant Gervasi, acabaven sempre la petita temporada amb la Tarda de toros -->, amb el matador, un banderiller i tres subalterns. L'esclat de la guerra civil, sorprengué Faidella a Palafrugell, separat de la família, que, per causa d'una malaltia de la germana gran, havia quedat aquell any a Granollers: hagué de fer mans i mànigues per poder tornar. Novament a casa, com que la situació no permetia el desplaçament, va haver de buscar feina en el tèxtil. Durant la guerra patiren el bombardeig de Granollers, el 31 de maig del 1937: el germà Salvador va resultar ferit de metralla, i la barraca, prop de l'estació del ferrocarril, quedà afectada. Durant els anys de la guerra, per tal de sobreviure, aprofitant l'escassetat de sabates, la família Faidella es va dedicar a fabricar espadenyes, que venien als encants de Barcelona, als pobles de la comarca i a Girona. També caçaven caragols, per al consum familiar i per a vendre'ls al Clot un cop per setmana, fins que aquestes activitats quedaren interdictes. Els

diumenges a la tarda, però, encara feien titelles a la barraca i, entre altres peces del seu repertori, hi representaven "la Murga dels Ben Fets". En aquella època oferiren una titellada per als nens madrilenys refugiats a Granollers. Aquesta constitueix un precedent d'iniciatives molt recents, com ara les actuacions de "Titelles per la Pau" als camps de refugiats de Bòsnia. Val la pena reproduir el relat que n'ha fet Joaquina: "El meu pare es va oferir per fer-los una tarda infantil. Aprovada la idea, va fer un motlle de guix per a fer tests de terrissa o cossiols amb floretes artificials per a les nenes i cotxes de carreres de fusta per als nens i els en va regalar un per hom. Va fer jocs de mans. Era un obsequi que encara que modest fou duit a terme amb la més bona voluntat. A la sortida de la festa infantil que constituïa la representació dels putxinel·lis (...) quasi tots deien: -"Qué lata! Qué birria!" Molts testos quedaren dins la barraca en terra a trossos. N'hi havia que els tiraven quan sortien al sol davant els nostros nassos i també algun cotxet de carreres. (...) La culpa va ésser que els madrilenys no entenien el català o més bé, el pare no va atinar que el català, no l'entenien els petits madrilenys". Al final de la guerra, Antoni Faidella, a 48 anys, va ésser mobilitzat. El carregaren amb altres en un camió camí del front i els deixaren a la nit en una carretera, desarmats, a l'espera d'instruccions. A punta de dia escoltaven el canoneig cada vegada més pròxim i els trets que s'anaven acostant. Amb un company partí a peu cap a casa, camp a través. Hi arribà a l'hora de sopar. L'endemà Granollers era ocupat pels franquistes. Poc dies després, acabava la guerra. Era el primer d'abril i, doncs, el dia en què tradicionalment iniciaven la gira. Anaren a Sabadell, amb la barraca apedaçada; després continuaren a Terrassa,

Mataró, Calella, Sant Feliu de Guíxols, Palamós. Eren actuant al Clot quan el nou ordre franquista obliga els feriants a cessar en llurs activitats. Aleshores Faidella i el seu fill Salvador es traslladen a Mallorca, per tal de demanar permís per a parar-hi la barraca: hi volien restar un any i fer una gira per l'illa. En tornar del viatge, la germaneta malalta havia mort. Li van fer un enterrament d'albat i, el 13 de desembre de 1939, s'embarcaren cap a Mallorca. Passats quinze dies, van muntar la barraca a la Plaça Palou de Palma. Com que era hivern no tingueren èxit. Es traslladaren a Muro, on s'hi estigueren quatre anys. A l'hivern, a Muro, Faidella treballava de fuster. Aviat, però, foren reclamats a cases particulars, a fer de titellaires. A l'estiu seguien les festes majors de l'illa: per sant Jaume, anaven a Binissalem; pels sants Abdon i Senén, a Inca; el dia 6 d'agost, a la festa d'Artà; el 10, a Sant Llorenç d'es Cardassar; el 12, a Cala Ratjada. Aquí una tempesta els va destruir la caseta. La van reconstruir i continuaren camí fins a Capdepera i, després, cap a Lluçmajor. El 1943 deixaren la vida erràtica i s'instal·laren a Alaró, on es traspassava un cafè. Complementaven els atractius de la primera cafetera elèctrica que hom va veure a la vila, segons diu Joaquina, amb sessions capvesprals de titelles en el pis superior de l'establiment, toques d'acordió i rifes de porcellanes. L'autorització del governador civil de Balears, per tres mesos, signada el 10 de gener del 1944, fa així: «he acordado autorizarle para poder verificar funciones de polichinelas en su Café para esparcimiento de la clientela, así como del público[,] en el salón sito en el piso superior del indicado establecimiento». Els Faidella feien ple i els diners dringaven al calaix. Però els altres comerciants els la tenien jurada. L'any següent (possiblement

no els hi fou renovada l'autorització) se'n van a Lluçmajor. Un fill feia el servei militar, els altres treballaven a les fàbriques de sabates i el pare, que no havia trobat feina de fuster, es va posar a construir gàbies d'ocells, que venia a l'engròs a les ferreteries de Ciutat. L'ajuntament els hi oferí un local per a representar-hi titelles i hi feren 53 funcions. Tornaren a fer gira, cap a Menorca, ara només el matrimoni, la Rosa i el Miquel. Els altres restaven a Lluçmajor: l'altre fill, ja llicenciat, treballava de camioner, i Joaquina, en una impremta. A Ciutadella els titelles de Faidella feren forat i van anar a actuar als altres pobles de l'illa. Tornaren per al casament del Salvador. L'hivern, a Lluçmajor, Faidella construï aparells de fira en miniatura. A l'estiu, tornaren a Menorca. Joaquina es va casar. Aquell hivern Faidella construï pianos de joguina. L'estiu següent feren la gira a Catalunya. A l'hivern, a Mallorca, Faidella va caure malalt de febres de malta. Recuperat, tornaven amb el bon temps a Barcelona, per última vegada; una ventada se'ls endugué el tendal. I l'hivern el va passar tallant titelles en fusta; també en va fer de cartró, d'argila, de paper, de guix. De tant en tant, encara compareixien en alguna festa particular; però amb els fills casats, Faidella, sense ajudants, hagué de deixar les representacions. Encara no es donava per vençut, i va fabricar un castellet i tot de ginys mecànics per a poder representar titelles ell tot sol. No va recibir. Passà a fer souvenirs per als primers turistes que arribaven a l'illa. Quan vingué el temps de la indústria dels records industrials, va tornar a la fabricació de gàbies. Malalt de cataractes, hagué d'abandonar la feina. Més tard patí neurosclerosi i, cinc anys després, tingué un atac d'apoplexia. Antoni Faidella i Colea va morir el 25 de novembre de 1970. Darrerament, les filles de Faidella,

han intentat de reactivar els titelles "Els tres tranquils". Harry Vernon Tozer, qui els anys 30 i els primers 40 donà notícia de les activitats de Faidella, a l'anuari nord-americà Puppetry, ens ha explicat com la Rosa i la Joaquina, que actuaren l'any 1985 a la Mostra de Terrassa (representaren Un pagès molt viu), el van retrobar allà, quaranta anys després que aquest els perdés la pista, ran del trasllat a Lluçmajor. Des del punt de vista artístic i des del punt de vista de la seva trajectòria vital, el de Faidella és un cas exemplar del titellaire ambulat del tipus tradicional, subjecte als usos d'una tradició professional que es transmetia de manera interpersonal, de mestre a deixeble. El seu repertori, segons es dedueix dels títols de les peces que representà, participa del fons comú de la professió, que se'ns dubte Faidella degué contribuir a enriquir amb la seva pràctica personal de titellaire. Segons que sembla Faidella uní al coneixement de l'art d'accionar els ninots, la saviesa de saber construir-los. Sobre les particularitats del seu art, direm que Tozer, qui davant nostre l'ha qualificat de geni, escrigué sobre ell en els anys 30 que es caracteritzava "per la vivor de les entremaliadures dels seus titelles i la naturalitat dels seus moviments" (Puppetry, any 1932).

[Foto: La família Faidella al Palau Güell]

"Fantasio". Aconsegueix un "bolo" al Gran Casino de Terrassa el 5 de juliol de 1948 per als Vergés.

Farmacopea Titellaire La Verinosa Nom que dugué durant un breu període de temps el col·lectiu que després es diria Els Aquilinos -->.

Fira fantàstica, La Grup titellaire. Es formà el 1981, integrat per Toni Barberan, Laura Rispa i Pep Camps. Treballaven amb marionetes de fil. En coneixem tres espectacles: La princesa Casadora, Ball de lletres i El més petit dels grans espectacles del món. Darrerament aquest grup es dedica exclusivament a la construcció de ninots.

Fontanet i Bosch, Lluís (Barcelona 1915). Decorador. Estudià a l'Escola Massana. Fou el principal col·laborador de Harry V. Tozer en la postguerra. → Harry Vernon Tozer.

Framis von Porat Companyia de titelles fundada l'any 1988 per Mercè Framis --> i Kerstin von Porat -->. En forma part també Anna Selga, com a ajudant escènic. El treball principal de Framis von Porat com a companyia s'ha centrat fins ara en la creació d'espectacles d'ombres xineses, adreçats bàsicament a la canalla, amb una orientació pedagògica. El nom inicial d'aquesta companyia fou Centímetre i mig, que aviat va ésser substituït per l'actual. El 1988 adaptaren el conte L'oriolet, de Joan Amades, i el 1992, El rossinyol de l'emperador, d'Andersen, que constitueix potser el muntatge més celebrat d'aquesta companyia. En la modalitat de les ombres xineses han tingut un criteri renovador i, així, han investigat en aquesta tècnica, tot experimentant amb els colors, la perspectiva i les dimensions, i han introduït en els espectacles d'ombres elements naturals, com ara l'aigua, les plantes i àdhuc la pròpia silueta del titellaire. Al costat de la creació d'espectacles propis, de bon començament, un altre vessant de les activitats de Framis

von Porat, tal vegada més fecund, ha estat la col·laboració en la construcció de titelles i utilatge escènic per a altres companyies i en la construcció de carrosses per a desfilades diverses. Així, la nòmina d'espectacles en què ha col·laborat Framis von Porat és força extensa. L'any 1988 participaren en la construcció de titelles i atrezzo amb la Cia. Dau Rodó (Història d'un soldat), amb Teatre de Cordó (Contes de cordó, amb dibuixos de Montserrat Ginesta). L'any 1989, amb Alvic 2 (Raticonte), i en la construcció (amb Alfred Casas) i l'animació dels ninots de la sèrie televisiva Els fruitis, d'Ocon Films. El 1990 col·laboraren amb la Cia. MOO Teatre (Un pollastre sense sastre) i en la construcció i animació per a publicitat dels personatges de la sèria Delfy, Cartoons TV. El 1991 treballaren per a la Cia. Teatre Mòbil (Tocats de l'ala) i per a la Cia de dansa Alexia (El gat amb botes). El 1992, amb Alvic 2 (Mama por); en col·laboració amb Zootrop -->, en l'espectacle Robinson Crusoe, de la Cia. MOO teatre; i amb la Cia. La Baldufa (Els tres porquets i Rínxols d'or). Han construït carrosses per a la Cavalcada de Reis de Santa Coloma de Gramanet (1989) i, en col·laboració amb Tero Guzmán, per a la de Badalona (1991-1992 i 1992-1993). En el Festival de TV de Cannes han estat exhibits els ninots construïts per Framis von Porat per a aquell mitjà. Així mateix, els titelles d'aquesta formació han pres part en l'Expo-Cultura de 1994 i en l'Exposició Col·lectiva d'UNIMA-Catalunya. Framis von Porat ha participat, entre d'altres encontres, en el 5è Festival de la Marionnette de Mirepoix (1993) i en la 9a. Mostra Internacional de Titelles de la Vall d'Albaida, el desembre del mateix any, on obtingueren el primer premi.

[Foto: El rossinyol de l'emperador (1992)].

Frankel, Herta (Viena? - Barcelona 1996). Marionetista-manipuladora i directora de companyia. Nascuda a Viena segons les dades biogràfiques oficials -molt poc diàfanes-, Frankel ha residit a Barcelona des de mitjan dels anys 40 fins a la seva mort. Va tenir, segons que sembla, una formació artística a partir dels nou anys en el ballet infantil de la Staatsoper de la capital austríaca. Estudià cant, ball acrobàtic i americà i completà la seva preparació a l'escola d'art dramàtic de Max Reinhart. La seva extraordinària versatilitat li valgué la categoria de primera vedette. Com a conseqüència de la IIa Guerra Mundial, hagué d'abandonar Àustria, on no consta que hagi tornat mai. Enrolada en la companyia italiana Bussetti, dirigida per Eduardo Spadaro, arribà a l'Espanya del general Franco, amb la revista *Mani in tasca e naso al vento*. A Barcelona, pocs mesos més tard, l'abril de 1945, s'integrava a la formació de revistes *Los vieneses*, dirigida per Arthur Kaps, i que tenia com a principal trumfo la col·laboració de l'actor còmic Franz Johan. Aquesta companyia substituïria la revista estripada, procaç i subterrània del Paral·lel barceloní per un tipus d'espectacle amable, familiar i conservador, de presentació acurada i cosmopolita. Lluís Fontanet i Bosch ->, el col·laborador de Harry V. Tozer al FAD, que treballava com a decorador en el "Teatre Español" de Barcelona, on s'havia d'estrenar un nou espectacle de Kaps, proposà a l'austríac d'incorporar a les revistes algun número amb marionetes. Segons comunicació verbal de Harry Tozer, Artur Kaps, de

primer, rebutjà l'oferiment de Fontanet, car considerava les dimensions dels titelles incompatibles amb un espectacle de gran format, però aviat, davant de l'èxit obtingut pel nord-americà Bob Bromley, amb ninots més grans, s'hi repensà i encarregà al decorador la construcció d'unes marionetes que hauria de manipular Herta Frankel, per a la qual cosa aquesta hagué de seguir un dur ensinistrament que durà alguns mesos. Finalment, Herta Frankel debutà com a manipuladora el 13 d'octubre de 1948, en la nova producció de Kaps, Sueños de Viena, amb un quadre intítulat "Grandes artistas en pequeño tamaño". Sembla que clar situar el moment de fundació de la Companyia d'Herta Frankel l'any 1958, quan comença a treballar amb ella, com a manipuladora i animadora Adela Donate. A partir del 1959 la televisió fa que Herta Frankel esdevingui un fenomen de masses. Durant 12 anys, Frankel i els seus titelles monopolitzaran la programació infantil de TVE, amb programes com ara *Lo que cuenta la tía Cristina*, *Aventuras de Pepito*, *Día de fiesta*, *Los pequeños amigos de Herta Frankel*, *Casilda*, *Marilyn*, entre d'altres. El 1961 estrenà a Vigo companyia pròpia: un teatre ambulant de marionetes amb quinze ajudants, dos-cents ninots i vuitanta escenografies, amb el qual va participar en els *Festivales de España*. Cal destacar la sèrie El país de la fantasía, coproducció hispano-alemanya de vint-i-sis episodis per a televisió, que valgué a Frankel el reconeixement internacional -Premi Marconi (Milà 1970), Nimfa d'Or (Montecarlo 1970) i Platero de Oro (Gijón 1971)-. El 1972 Frankel, convidada a la inauguració de la sala de festa Scala Barcelona, tindria ocasió de recuperar la línia de treball dels orígens: hi presentaria Juegos de amor, espectacle en què emprava

la cambra negra. En aquesta etapa destaquem el número de teatre negre *La boa y el sombrero*, estrenat l'any 1950 a Scala Madrid, mostra d'un erotisme descarnat i rar, d'arrel surrealista. El 1988 treballà en una nova sèrie, ara en vídeo, titulada Historias de la familia Gesel. Membre d'honor d'UNIMA-Catalunya, Herta Frankel va morir sobtadament el febrer de 1996. Havia rebut el 1985 el Premi Bohemi d'Honor del Foment de les Arts Decoratives "Sebastià Gasch". El 13 de maig de 1995 fou objecte d'un homenatge a Lleida, a l'Auditori Enric Granados, en el marc de la 6a. Fira de Teatre de Titelles de Lleida, on la marionetista oferí una mostra de la seva trajectòria artística. Entre l'11 de desembre de 1995 i el 7 de gener de 1996, poc abans del seu traspàs sobtat, hom féu una exposició del material dels seus espectacles a la Sala «El Vienès», a la Casa Fuster de Barcelona. Al llarg de quaranta anys de treball en teatre de titelles, Herta Frankel ha comptat amb nombrosos col·laboradors. Així, a banda d'Adela Donate, ja citada, ens consten, entre d'altres, Santiago Carbonell, Àngela Codesal, Gino Cervantes, Francisco Aranda i Sergio Cucalón. En el moment de la mort de la fundadora formaven part de la companyia Pilar Gàlvez, Ferran Gómez i Jordi Ortiz. La Companyia d'Herta Frankel ha participat en festivals internacionals de França i Amèrica.

[Foto: Herta Frankel amb el seu primer titella]

[Foto: Chorus-line, de la marionetista Herta Frankel]

Federic o Fredericu Titellaire vuitcentista, natural de Figueres. Situable cronològicament en el segle XIX, després de L'Herbolari i Quico d'Hostafrancs, aquest titellaire és sens dubte el més popular del vuitcents. Tingué com a ajudants Isidre Busquets --> i Juli Pi -->. A través sobretot d'aquest darrer deixeble, els ensenyaments d'aquest titellaire es projectaren sobre el teatre de putxinel·lis del començament del segle XX. «Federicu», en la línia iniciada per Martí «L'Herbolari» --> i per Quico d'Hostafrancs -->, representava amb els ninots obres de Dumas (no sabem si del pare o del fill). Podria tractar-se del mateix titellaire conegut amb el motiu de L'Empordanès que va recórrer durant cinquanta anys la geografia catalana. En aquest com en altres casos, resulta difícil establir amb precisió les dates en què aquest titellaire desplega les seves activitats: amb tot, tenint present que «Federicu» fou mestre de Juli Pi, sembla pertinent considerar com a data ,ante quem' la de 1867, en què aquest últim va debutar a Barcelona.

Gavarró, Andreu Ombrista del segle XIX. Pintor de professió, és autor, segons Joan Amades, d'alguns sainets per a ombres xineses.

GIB Agència de contractació artística. Durant la postguerra dominà el mercat de l'espectacle infantil a Barcelona. El seu nom respon a les sigles dels cognoms dels seus propietaris Guasch, Ivori i Bruguera. Entre els artistes que treballaven amb aquesta companyia citarem la família Vergés i el titellaire Flotats, de qui no tenim més dades..

Gisbert, Joan Titellaire. Accionà els putxinel·lis al cafè "Passa com puguis",

al carrer Francesc Giner, a Gràcia. El 1930 ja devia estar retirat, perquè consta que vengué els ninots a la família Anglès.

Gresca Grup titellaire. L'única notícia que tenim és el seu nom, publicat al número 61 de la revista Perspectiva Escolar, de 1982, on ja es dona per desaparegut.

Guirigall Nom d'un grup titellaire, probablement de vida efímera, que apareix citat com ja desaparegut al número 61, del gener de 1982, de la revista Perspectiva Escolar.

Herbolari, L' Titellaire vuitcentista. Es deia Martí, misteriosament -perquè no podem precisar si aquest és el nom de fonts o bé el cognom. A més de bellugar els putxinellis, aquest menestral barceloní exercí els oficis d'herbolari i pintor. El seu establiment, on tenia despatx d'herbes medicinals i teatre de titelles, era a la Travessia de Sant Ramon, a Barcelona. Cal situar aquest artista, amb Quico d'Hostafrancs -->, en la segona generació de titellaires barcelonins del vuitcents, seguidors immediats de Miquel Canals -->, amb qui és possible que L'Herbolari tingués contacte, i anteriors al figuerenc «Federicu» -->, aquest darrer el puntal del teatre de titelles català de la segona meitat del XIX. Martí l'Herbolari destacà per haver reunit una col·lecció notable de ninots, amb una caracterització i vestuari molt reeixits. Sembla que en aquesta segona generació representada per L'Herbolari i per Quico d'Hostafrancs ja s'inicià una certa renovació del teatre de putxinellis amb la incorporació de temes de novel·les de moda. Amb tot, l'Herbolari no va ser un gran manipulador de titella de guant ni tampoc un artista d'inspiració

verbal ni un virtuós de la llengüeta. En canvi, excel·lí com a escenògraf de teatri, amb decoracions que sobreexien de molt el nivell dels titellaires del seu temps. A més, aquest artista fou conegut com a constructor de pessebres escenogràfics, amb siluetes de cartró retallat que es bellugaven a l'interior d'escenaris del mateix material. Posades les peculiars aptituds de Martí "L'Herbolari", tal i com ens les reporta la tradició recollida per les fonts -fonamentalment Joan Amades, però no pas ell sol-, no és desenraonat suposar que aquest artista practiqués amb èxit el gènere del teatre de titelles del cicle de Nadal (→Nadal), vivent a Catalunya des de les darreries del XVIII, en el qual els components escenogràfics i la presentació acurada de l'obra devia tenir més preponderància que no pas d'altres elements més típics del teatre tradicional de putxinellis, com ara l'animació de la peripècia o la gràcia dels diàlegs improvisats. Sembla que aquest artista popular fou l'autor, també, d'un diorama de Sebastopol -avui perdut- que va ser molt comentat i valorat pels barcelonins del segle XIX.

Homdedéu, Frederic Amic de Pere Romeu --> i de Miquel Utrillo -->, l'any 1893 actuà amb ells al "Théâtre des ombres parisiennes". L'any següent marxaren tots tres cap als Estats Units d'Amèrica, amb la idea de fundar un teatre d'ombres propi a la ciutat de Nova York, on actuaren, així com a Xicagó, segons que sembla sense gaire fortuna. És molt versemblant que aquesta empresa estigui relacionada amb la participació de quadres de Ramon Casas el 1893 a la World's Columbia Exposition de Xicagó, com a part d'unes actuacions més o menys

conjunctes del futurs integrants del cercle d'Els Quatre Gats, i que se'ns dubte estan lligades amb els contactes dels artistes catalans amb el magnat nord-americà Charles Deering «el rei de les màquines agrícoles», qui convidaria Ramon Casas entre 1908 i 1909 als Estats Units, compraria i agençaria, amb Utrillo, el Palau Maricel de Sitges (abans Hospital de Sant Joan) i seria el responsable de la presència a l'Art Institute of Chicago del *Sant Jordi* de Bernat Martorell o del *Sant Martí* d'El Greco.

Institut Francès de Barcelona

Institució dedicada a l'ensenyament de la llengua i la cultura francesa a l'estranger. Durant la guerra mundial, la seu barcelonina va patir una escissió, en ésser nomenat pel govern de Vichy un nou director, que prengué possessió dels locals situats al carrer de Provença i, més tard, l'any 1943, de la nova seu de la Gran Via 617. L'antic responsable, el geògraf llemosí Pierre Deffontaines (1894-1978), que dirigia l'entitat des del 1939, organitzà a la clandestinitat un institut paral·lel, sota el nom d'ANEIE (Associació Nacional d'Estudiants d'Idiomes Estrangers). Rehabilitat en el càrrec un cop acabat el conflicte bèl·lic, Deffontaines, que havia recuperat els locals de la Gran Via, convertí a partir de 1946 l'Institut Francès en un dels focus més actius d'intercanvi cultural de la postguerra, el qual, durant la segona meitat dels quaranta i els anys cinquanta, proporcionà a les joves promocions d'intel·lectuals un contacte insubstituïble amb els corrents més actuals de la cultura i el pensament europeus. Se'n formaren tres cercles: el Cercle Maillol, dedicat principalment a les arts plàstiques; el Cercle Literari, que presentà als joves la literatura

europea més actual i donà ocasió per al mestratge a alguns dels escriptors catalans més bregats; el Cercle Manuel de Falla -->, que pretenia difondre la música de les generacions més joves i connectar llur treball amb allò que es feia més enllà dels Pirineus; finalment, el Cercle Lumière, que pretenia completar l'aportació de les sales comercials d'exhibició, cosa que ho féu sovint fent entrar i sortir del país, sota valisa diplomàtica, cintes que eren llogades a una distribuïdora legal de París. La vida del Cercle Lumière coincideix cronològicament amb l'estada de Harry Vernon Tozer --> a l'Institut Francès. En efecte, aquesta institució ja havia acollit el 15 d'abril de 1947 una representació de titelles, dins una representació del Retablo de Maese Pedro, amb ninots obra dels pintors Sanjuan, Palà, Ràfols-Casamada i l'escultor Gusils, amb textos narrats per Marta Santaolalla, Enric Recasens i Lluís Corbella, partitura de Carles Surinach i direcció d'orquestra a càrrec de Montsalvatge. El 1950 Tozer s'instal·la en un soterrani del Liceu Francès -que aleshores formava amb l'Institut Francès pràcticament la mateixa cosa-, on treballarà durant set anys, que constitueixen una de les èpoques més productives de la seva vida com a marionetista.

Joanet, En --> Joan Barquet.

Lain i Devant, David (Barcelona 1954) Titellaire. David Lain va estudiar magisteri, com altres components de la seva generació, encara que també cursà dos cursos d'Arts i Oficis. Havia fet ja teatre amateur (dins el món de l'escoltisme), quan a 16 anys, muntà una obra, Improvisació 1, que consistia en mitja dotzena de gags a partir d'una idea base en sintonia amb allò que ell defineix com "les escorrialles del

maig del 68". La seva vocació artística, però, arrenca de l'encontre, a 17 anys, a les activitats de E.I.E. (Expressió I Esplai) amb Xesco Boix, de qui es declara deixeble. També se sent deutor de La Claca, els quals va conèixer a través del disc que edità aquesta formació. La primera actuació de Laín tingué lloc a l'Escola d'Estiu de la Universitat Autònoma, com a explicador de contes, que il·lustrava amb objectes. Als 23 anys decidí dedicar-se al teatre de titelles i fou alumne de la segona promoció de l'Escola de Titelles de l'Institut del Teatre -->, on més tard treballaria durant un temps. Procedent del grup Caramot, David Laín va fundar l'abril de l'any 1978 L'Estenedor -->. Fonamentalment solista, encara que en diferents moments hagi rebut col·laboracions diverses i àdhuc hagi participat en espectacles d'altres grups, Laín empra bàsicament titelles de tija superior, que en els primers temps presentava penjats dels fils d'un estenedor. L'any 1982 fou secretari de l'Associació Catalana de Titellaires -->. D'ençà del 1993 és coordinador de Titelles per la Pau -->.

Llanterna màgica Aparell òptic que, per un sistema de lents, permetia projectar damunt un llençol o paret blanca, amplificades, figures pintades en tires de vidre molt colorejades. La màquina en qüestió era constituït per un receptacle de llauna on anava una candela, amb un reflector en un costat i una lent en l'altre. En sortir de la lent, el feix de rajos era interceptat pels dibuixos transparents, damunt els vidres col·locats en secció transversal, i incidia sobre l'objectiu de projecció, que s'hostatjava en un tub amb una certa mobilitat per tal de permetre'n l'enfocament damunt una pantalla blanca. Hom atribueix l'invent de la llanterna màgica al jesuïta alemany Athanasius

Kirner, qui el va donar a conèixer a la segona edició (Amsterdam, 1671) del seu *Ars magna lucis et umbræ*, però sembla que ja el savi napolità Giovanni Batista Porta (1540-1615) havia tingut aquesta idea. L'invent fou perfeccionat després per Thomas Walgenstein i, sobretot, per «Robertson» -->, que divulgà la seva versió amb el nom de «phantasmagoria». En el tombant dels segles XVIII a XIX, la llanterna màgica va ésser introduïda a Barcelona de la mà d'artistes ambulants italians i francesos. Aquests venedors d'il·lusions anunciaven llur mercaderia pel carrer tot tocant un orgue de maneta, i, un cop concertada la demostració, anaven a casa dels interessats. El baró de Maldà, el 13 de desembre de 1804, dóna compte amb molt de detall d'una d'aquestes sessions dins la vuitena de l'onomàstica de dona Llúcia Vega, marquesa viuda de Gironella. El català grafòman escriu així: «Llestos del refresc i de beure aigua fresca, per diversió de totes i tots, grans i xics [ací el baró sembla apropiat-se d'allò que podria ésser l'arenga dels venedors de l'invent], s'han avisat als de la llanterna màgica, italians que roden per Barcelona tocant un orgue de cilindros. I, estant aparellats en un aposento en seguida de la sala per divertir-nos ab sa llanterna màgica, tothom ha anat a dit aposento, i posat un llençol a la paret, s'ha apagat la llum d'una llumenera, devent quedar l'aposento obscur per vèurer-la bé d'ells representar; mes dita llanterna màgica s'ha vist més obscura que clara, per no estar ben limpió lo vidre per aon devien passar les figures, començant estes per un sol no gens clar, així també la lluna. Después eixien Adam i Eva en el Paradís terrestre aon pecaren, i l'àngel traient-los del Paradís; luego tota casta d'hòmens i animals; después nos han tret a

l'arxiduc Carles d'Alemanïa a cavall, al general Massena, no sé si també al que se'n parla tant en el dia, lo general Bonaparte, emperador de les Gàl·lies; exèrcits de tropes, dos o tres que es desafien; lo pas del fill pròdig; un cotxe ab cavalls briosos. Mamarratxos casi totes les figures de dita llanterna màgica, bona màgica aquella per quants i quantes l'havem vista passar en aquella o en dit llençob». La llanterna màgica, a la qual sembla que eren molt aficionats a casa Vega, era ja prou coneguda com perquè la practiquessin catalans, com ara un tal Dexeus -->, escolà major de l'Església de Betlem, qui en donà una sessió -parlada- al mateix estatge el dia de sant Josep de l'any 1801.

Llenas, Joan Titellaire del barri barceloní d'El Clot. Fou mestre d'Antoni Faidella. Morí devers el 1927.

llengüeta Artefacte emprat pels titellaires tradicionals per a amplificar i distorsionar la veu. Constituïa una veritable glotis impostada. La llengüeta era formada per dues làmines de metall lligades per un cordill de seda, el qual es feia passar entre mig d'ambdues. El titellaire s'introduïa aquest estri a l'inici de la gola, subjecte en secció vertical entre el vel del paladar i la base de la llengua. En parlar l'aire feia vibrar la cinta de seda i produïa un so característic. Calia que algú amb bona oïda tensés la cinta per tal d'aconseguir el timbre adequat; d'aquesta operació se'n deia timbrar la llengüeta -->. Explica Amades que, segons fos la inflexió bucal, hom obtenia dues menes de veu: una d'aguda i cridanera, pròpia per als ninots que feien el paper de nen o de dona jove, i una altra de greu i enrogallada, adequada per als personatges de gent gran o d'homes. El domini de la llengüeta requeria un

ensinistrament del futur titellaire des de ben infant, car altrament era fàcil que aquest estri produís repugnàcia. A més l'ús continuat de la llengüeta produïa una callositat en el vel del paladar. Un dels accidents més típics del titellaire era el fet d'empassar-se la llengüeta, de la qual cosa els damnificats es vantaven com una mena de bateig de foc en la professió. L'ensinistrament en la utilització de la llengüeta era un dels rites iniciàtics de l'ofici tradicional de titellaire. El metall emprat per a la construcció de les llengüetes era normalment l'alpaca, però també podria ésser un altre metall. Hom havia dit que el llegendari Juli Pi havia tingut una llengüeta d'or, però dubtem que aquesta afirmació es pugui prendre en un sentit literal. El primer titellaire que abandonà la llengüeta fou Ezequiel Vigués, el qual, en no haver estat ensinistrat en el seu ús des de petit, quan provava d'utilitzar-la en els seus primers temps, tingué greus dificultats per a arribar a dominar-la, com ens ha testimoniat Gerard Duat -qui fou ajudant del gran titellaire terrassenc-. Així mateix, les noves promocions de titellaires a partir de les darreries de la dècada dels seixanta -llevat d'alguna provatura, més aviat de caràcter arqueològic- han abandonat completament l'ús d'aquest instrument tan típic de les titellades catalanes tradicionals.

llum negra (o de Wood). Efecte lumínic obtingut mitjançant un determinat aparell inventat pel físic nordamericà R.W. Wood (1868-1955). Consisteix en la projecció de rajos ultraviolats invisibles damunt determinades substàncies, que, en rebre'ls, irradien llum. A Catalunya, la llum negra ha estat emprada per Herta Frankel en els seus números per a cabaret.

[Foto: titelles amb llum negra]

Lluna, cafè de la Establiment barceloní, situat al carrer del Peó de la Creu, fent cantonada amb el carrer homònim, en el qual a finals del segle XIX tenien lloc representacions de teatre de titelles.

Lorenzo, Oriol Titellaire. Solista, debutà el 1979 sota el nom d'Oriol i la maleta. En els primers vuitants actuà a la Plaça del Pi de Barcelona. Coneixem el títol d'algunes obres d'aquest titellaire: El rei i el carboner, En Pere i el dimoni i En Patufet.

mà de puny Amb aquest nom els titellaires tradicionals feien referència a una varietat de mànepula intercanviable del titella, la qual representava una mà tancada que empenyava algun objecte (una espasa per exemple). Aquest recurs ampliava molt les possibilitats dramàtiques del titella català, en permetre que el ninot aparegués en un moment donat de l'obra subjectant un objecte amb una mà. S'emprava particularment en l'apoteosi final de la titellada catalana tradicional, en el combat entre el titella protagonista i el dimoni. --> **didala**.

Marduix Companyia de teatre de titelles, radicada a Sant Esteve de Palautordera, fundada el febrer de 1976 per Jordi Pujol i Joana Clusellas. El seu nucli conductor provenia del món de la música i de les arts plàstiques: Jordi Pujol i Cortès havia format part, amb Pau Riba i Romeva, del duet «Pau i Jordi»; per la seva banda, Joana Clusellas i Casals, filla del dibuixant i escenògraf Enric Clusellas («Nyerrà»), havia estudiat arts plàstiques a l'Escola Massana. L'*engagement* típic dels titellaires catalans dels

anys de la transició política s'ha traduït en el cas d'aquest grup en una actitud de compromís envers la llengua i la cultura catalanes en perfecta consonància amb el vehicle d'expressió del teatre de titelles que ells entenen com a mostra de la «cultura d'arrel». Els putxinel·lis esdevenen en mans de Marduix un mitjà de celebració pública i de recreació de la tradició pròpia i dels mites de la comunitat. Amb tot, en el cas de Marduix, hom accentua els aspectes genèrics per damunt dels particularismes tradicionals de la modalitat titellaire de teatre: entenen aquest com l'articulació d'una realitat dramàtica complexa, on l'element material del ninot, no és res més que un de tants factors posats en contribució. Així mateix, la construcció stanislavskiana del personatge esdevé, principalment en mans de Joana Clusellas, una construcció de l'actor. Marduix és un dels pocs grups que, sorgits en els primers temps del Moviment de Titellaires Independents, ha arribat fins avui amb una certa estabilitat, amb una línia de treball força coherent, progressivament aprofundida. Tot i que no es pot parlar de Marduix com un grup que hagi estat model en els primers temps del Moviment (en tant que punt de referència per als companys), com ara Claca o Garibaldis, aquesta formació tothora renovada ha exercit un cert mestratge sobre d'altres titellaires que en un moment o un altre han format part del seu equip. Potser l'exemple més clar és el de Biel Porcel, qui va col·laborar un temps amb el grup. Hom pot parlar, sense que calgui ésser gaire estrictes en la periodització, de dues etapes en la producció de Marduix: una primera, en què hom treballa sobretot amb elements procedents de la cultura oral, com rondalles, cançons, música, llegendes; i una segona, en què hom incideix més en els

mites col·lectius proporcionats per la tradició literària pròpia, sense abandonar del tot la primera manera. El punt d'inflexió seria potser, amb el precedent del muntatge *De com sant Francesc va amansir el llop* (1986), *A l'ombra del Canigó* (1987), sobre el poema èpic de Jacint Verdaguer, potser l'espectacle més recixit i a la vegada més típic d'aquest grup. El primer espectacle de Marduix, amb marotes, titelles de fil i actors, fou *Verdurapi i la filla del carboner*, recreació de la famosa rondalla recollida per Aureli Capmany; el debut fou l'11 d'abril de 1976 a Castelló d'Empúries i se'n féu una versió per al programa *Terra d'escudella* de TVE. En aquell mateix any muntaren *Garbuix i Històries sota la figuera*. El 1978, a la Fundació Miró de Barcelona, van estrenar *Simfonia en fa de roba*, que ha passat a formar part del repertori de la companyia: es tracta d'un espectacle original, per a marionetes i titelles de guant, en què hom integra el romanç *Don Lluïso* (escollat per Pujol a Beget, de llavis d'un cec que l'acompanyava al violí) i la rondalla *El mariner de Sant Pau*, de Verdaguer. Amb *Romanços de lluna plena* (1980) i *Interludi per a un laberíntic amor* (1981), Pujol-Clusellas col·laboren amb el ballarí Joan Serra. *Romanços de lluna plena* fou objecte d'una versió cinematogràfica, un curtmetratge del mateix títol de l'any 1982. El primer muntatge és una adaptació de la cançó tradicional *A la vora del mar*, musicada per Carles Bertran. Espectacle de tècnica mixta (titella de guant, de tija, marotes i actors), se'n va fer una versió cinematogràfica de 27 minuts. Per la seva banda, *Interludi* és definit pel mateix grup com un «melodrama per a tots els públics». El 1983, estrenen el muntatge *La pedra d'or* i l'any següent *El gegant del pi*. L'any 1994 practiquen un

acostament plàstic al món mironià amb *El garrofer de les tres taronges*, premi Sebastià Gasch del Foment de les Arts Decoratives. El 1986 produeixen *De com sant Francesc va amansir el llop* i el *Preludi a la Vallflorida per a percussió*, en què hom recrea la formació del massís del Montseny. El 1987 estrenen *A l'ombra del Canigó* --> - potser la seva producció més reeixida-, sobre el poema èpic de Jacint Verdaguer, i el 1989 *Tirant lo Blanc*, a partir de l'adaptació de Maria Aurèlia Campmany. El 1991 Marduix va muntar *En Joan de l'Òs*, amb col·laboració de Joan Soler i Amigó i a partir de textos d'Apel·les Mestres i de Josep Maria de Segarra. Hi va seguir, el 1992, *Somni d'un foc de Sant Joan*, estrenat el 23 de juny a l'Expo de Sevilla. L'any 1984 practicaren un acostament plàstic al món mironià amb *El garrofer de les tres taronges*, premi Sebastià Gasch del Foment de les Arts Decoratives i una altra de les fites d'aquesta companyia. La darrera creació de Marduix és *La paitida del gorg negre* (1994), sobre llegendes del Montseny, que, amb integració d'elements procedents d'altres produccions del grup, rep en les darrera versió el nom de *La perla*. El novembre de 1990 inauguraren a Sant Esteve de Palautordera un estudi-teatre (obra de Ricard Gili i Enric Clusellas), destinat a la preparació dels muntatges i sala d'assajos, amb taller de construcció, escenari i aforament per a uns setanta espectadors. El 1992 Marduix fou homenatjat per la Fira del Teatre de Tàrraga. El 1996, en ocasió del vintè aniversari, «Marduix» féu un cicle-antologia de tres espectacles al Jove Teatre Regina, de Barcelona, i recentement (darreries de 1996), han rebut un homenatge per part d'amics i de companys de feina a Sant Esteve de Palautordera.

Martí Nom de fonts o cognom del titellaire vuitcentista conegut amb el motiu popular de L'Herbolari -->.

Marieta Titella. Representa la dama jove. També dita **Cristeta**, **Mariona** i **Pepeta** (Faidella). És l'enamorada del protagonista, dit Perico, Titella, Tranquil i *Joanet* (Faidella).

Martrús i Riera, Jaume (Manresa 1889 - Barcelona 1966) Escultor i dibuixant. Es formà a l'escola d'arts i oficis de Manresa i a Llotja, a Barcelona. Fou assidu del Cercle Artístic de Sant Lluc. Molt influït per l'estil dels dibuixos del setmanari muniquès *Simplicissimus*, bescantà l'escultura per dedicar-se al dibuix. Encoratjat per Raimon Caselles i Juli Vallmitjana va anar a París, on exposà a la Galeria d'Art Modern i al Saló dels Humoristes. Hi tingué prou èxit com perquè el secretari d'aquesta darrera mostra, M. Valmivars, adquirís tot allò que hi va exposar i l'introduís com a dibuixant a la revista *Cronique*. L'any 1933 participà al Saló del Nu de Barcelona. Artista polifacètic, Martrús destacà com a caricaturista, com a il·lustrador i en treballs de joieria. L'any 1950 escolpí trenta-cinc titelles per a Jaume Anglès i Guzman -->, els quals van ésser pintats per H.V. Tozer -->.

Mercader, Assumpta (Malgrat de Mar, 1966). Titellaire. Estudis a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Departament de Titelles i Marionetes) i a l'Escola de Nancy Tunyon, entre d'altres centres. Com a membre del grup *L'espina de la sardina* -->, de teatre de titelles, ha participat en els muntatges *Quan la lluna es*

feia confitura, *Suc de poma* i *Sarsuelita*. El 1992 s'integra a la companyia *Teatre de lloguer* -->.

Mercaders, carrer de En aquest carrer barceloní hi hagué en el segle XIX un castellet de putxinel·lis. [Corders, carrer de ---> i Creu Coberta, carrer de la --->]

Migjorn -Teatre de titelles Companyia de titelles, creada el 1994 i integrada per Antoni Masegosa i Monserrat, i Johanna Manzur Sánchez. Primera estrena: febrer de 1996, Mataró (Foment Mataroní), amb *Teresetes i rondaies*, espectacle basat en el folclore de Mallorca (a base de textos de l'arxiduc Lluís Salvador i de Mn. Antoni M. Alcover).

Miqueló de la Barceloneta Titellaire vuitcentista. Molt probablement Miquel Canals -->, el primer titellaire català modern de nom conegut, llevat del prestidigitador Ribot -->, més antic, que combinava els seus jocs de mans, amb números mecànics d'il·lusió i putxinel·lis.

Miró, Joan Pintor (prou conegut i importantíssim). No és impossible que, com proposa Isidre Bravo, els primers contactes de Miró amb l'àmbit teatral tinguessin lloc quan l'artista tenia catorze anys, el 1907, a través dels professors de Llotja Josep Pascó, deixeble de l'escenògraf Planella, i Modest Urgell, col·laborador esporàdic de Soler Rovirosa i biogràficament vinculat al teatre de titelles pel fet d'haver treballat -a dotze anys- en els decorats de les funcions d'ombres xineses de Nevas -->. A finals de la seva vida, col·laborà amb La Claca en l'espectacle **Mori el Merma** (→). La Fundació del seu nom té un espai dedicat al teatre de titelles.

Montcada, companyia del carrer

Companyia d'ombres xineses que començà a actuar el 4 de febrer de 1812, de manera estable, a casa de la marquesa de Mora, en el carrer de Montcada, núm. 36. Les sessions començaven a les sis de la tarda, al preu de sis quarts per persona. Aquesta companyia donà algunes peces que ja compareixien en el repertori de Giovanni Chiarini, com ara *El diluvio universal* o *La muchacha azotada*. També fan, segons el *Diario del Gobierno de Cataluña y de Barcelona*, reportat en el famós llibre de Francisco Porras, «la entrada de un General con su tropa de infantería y caballería al son de una magestuosa marcha»; «el paso de la geringa y el enfermo». La notícia afegeix: «Se advierte que todos los días se variarán los pasos, haciéndose unas veces el del mágico Dispare, que hace unas vistosas transformaciones, otras veces el del bayle inglés, otras el de las sombras blancas, etc.». Després de Carnestoltes, continua aquest entreteniment (23 de febrer) al carrer de Montcada. L'espectatives d'èxit devien ésser suficients perquè la companyia s'arrisqués a suportar els efectes d'un augment de preu: de sis quarts l'entrada passà a vuit per persona. El 15 de març la companyia s'uneix a la que havia fet funcions casolanes durant el Carnestoltes en el carrer Petritxol.

Moner, Teia (Barcelona 1958)

Titellaire. Mestra d'EGB, Teia Moner, enquadrada dins la segona promoció de titellaires independents, provenia del món del teatre "amateur" (al barri barceloní del Poble Nou i de Montbau), quan, a finals dels 70s, prengué contacte amb els titellaires captaires i underground que

treballaven a la Plaça del Pi. De formació autodidacta, doncs, Moner aprofundí els seus coneixements de les tècniques del teatre de titelles a partir de cursets d'estiu amb Albrech Roser (escola alemanya) i Heryk Yurkosky (escola polonesa), i, sobretot, a partir de l'ensinistrament diari en contacte amb deixebles de Harry V. Tozer (escola anglocatalana de titella de fil), com ara Toni Zafra o Jordi Bertran. També va passar pel Teatre Laboratorio di Figura (Florència) i va fer treballs amb Frittello (Alemanya) i amb Roy Bossier. El 1979 començaria a col·laborar, primer esporàdicament i després de manera estable amb el grup Els Farsants, que combinava els números amb titelles de fil, amb pallassos i dansa. Juntament amb Moner, formaren part d'aquesta companyia Jordi Bertran i durant un temps Toni Zafra, des del període fundacional, i Pau Sampietro. Els darrers set o vuit anys de la formació, fins al 1987 en què desaparegué com a companyia teatral, restaria només el tàndem Moner-Bertran com a integrants del grup. El 1980 Els Farsants estrenarien el primer espectacle, Anant a la babalà li han esquitxat la bufanda -títol que ja connota quin era el tarannà, altrament força saludable, de la companyia-, al qual seguiren, per ordre cronològic, Còmics de Totiteia i Cabaret elàstic. El 1986, darrer any del grup, estrenaran Bugada en sol major i Farsa de farsants. A partir de 1987 sota el nom de Els Farsants actuaran només els músics que col·laboraven amb Jordi Bertran i Teia Moner, i aquests darrers, separats com a parella sentimental i artística, constituïrien, respectivament, la Companyia de Jordi Bertran i Nessun dorma-->, amb Marta Alemany, una formació, en la seva primera època (breu), veritablement important i influent en el panorama del teatre de titelles dels darrers

anys. El primer espectacle de la Companyia de Jordi Beltran, amb el títol d'Antologia (1987), encara es pot considerar deutor del treball amb Teia Moner, car aprofitava els ninots construïts durant el període artístic d'Els Farsants, amb l'afegitó d'algun de nou, com aquell en què apareixia el titella que representava l'actor Pep Bou. Al marge d'això, Teia Moner (i també Marta Alemany) participarien, durant l'etapa de treball conjunt a Nessun dorma, com a actrius i, sobretot, com a ombristes, en el muntatge de l'obra de Falla El Retablo de Maese Pedro, estrenat al Palau de la Música Catalana. També accionaren els titelles de guà i feren moure les ombres xinesques del muntatge Duros a quatre pessetes, sobre textos de Rusiñol, estrenat al Romea pel Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. Després de l'estrena de Con Quijote hemos topado--> (Tàrraga 1990), sobre l'obra mestra de Cervantes, i de l'escissió del nucli original de Nessun dorma, fundà la Cia. Teia Moner, amb la col·laboració del músic Miquel Espinosa-->, el qual s'havia incorporat com a tècnic de so l'any 89 a Nessun dorma. La nova formació iniciava les seves activitats amb l'espectacle per a adults Que n'ets de bèstia--> (Tàrraga 1993), un cabaret esperpèntic amb ninots-actors manipulats per Moner que representen animals inspirats en les il·lustracions vuitcentistes de Granville. Les dificultats per a vehicular comercialment un espectacle de titelles per a adults feren que el tàndem encaminés immediatament després la seva creació vers el públic infantil i, així, a aquest muntatge seguiren Els fills del sol -->, premi Rialles del mateix any (estrenat l'any 94 a Igualada), sobre la vida quotidiana dels indis americans, i, finalment, Receptari, estrenat el 21 d'abril de 1995 al Centre Cívic Zona Nord (Ciutat Meridiana), un

espectacle a base de receptes de cuina (dirigit a infants entre els 4 i els 9 anys), de tècnica mixta (bunraku-punkaku-->, objectes i, un moment, llum negra) i música original de Miquel Espinosa. Actualment la companyia prepara una nova versió de l'espectacle sobre el Quixot, ara en català, a partir d'una traducció de Lluís Anton Baulenas.

[Foto: Actuació de Els Farsants]

Montserrat, Ramon Titellaire. El dia de Nadal de 1908 actuà, potser debutant, a la Societat Recreativa "La Ibèrica Gracienca", al carrer Roger de Flor, 281, sota el nom de Teatre mecànic de putxinel·lis i acompanyat del músic Joaquim Salvador. Hi representà el programa típic de l'època, compost d'un drama seguit d'un sàinet, a la representació de la tarda, i d'una comèdia i un sàinet, a la nit. Sota el mateix nom actuà el desembre de 1909 al Cafè Gasull, també a Gràcia, al Torrent de l'Olla, 90, ara amb un músic anomenat Soler. Segurament fou ajudant de Montserrat aquell Antoni Majós en benefici del qual, car ha de marxar al servei militar, hom fa el gener de 1910 una representació en el mateix cafè. L'octubre d'aquell any el Teatre mecànic de putxinel·lis serà novament a la Societat Recreativa "La Ibèrica Gracienca". El decorat d'un dels drames del programa fou de Cassimir Aymamí. El 1915, al mateix indret, trobem Montserrat acompanyat del músic Joaquim Albareda, i, a la mitjanja del mateix any, amb el mestre Josep Ferrer, que bé podria ésser el mateix Ferrer que interpretarà la música de Maria Denis, l'esposa de Rusiñol, a la sessió inaugural de la Sala Reig -->, l'any 1921. Les darreres actuacions de Montserrat en aquesta sala

sembla que van tenir lloc el 1916. A partir de 1919 i fins al 1927 Ramon Montserrat actuaria molt sovint al Petit Bar Guinardó, al carrer Fresser, 130, al barri de Camp de l'Arpa. En aquesta època Montserrat col·laborarà amb els pianistes Antoni Semis i Alexandre Piqué, i tindrà com a ajudants Enric Montserrat, Amadeu Pujol, Amadeu Brufau i Ramon Pascual. Sabem finalment que el 1928 Ramon Montserrat va actuar al Bar Miramar, de Sant Adrià del Besòs. Moltes de les obres del repertori d'aquest titellaire són comunes al patrimoni de la professió. Hi destacarem l'adaptació per a titelles d'algunes obres d'autor culte, com La festa del barri, de Frederic Soler, amb música del compositor de sarsueles vuitcentista Nicolau Manent i Puig, La fantasma groga, de Josep Coll i Britapaja, o una adaptació de la novel·la El comte de Montecristo. Els seus espectacles anaven adreçats al públic adult.

Moret i Sanfulgencio, Enric Titellaire. Debutà l'any 1952 amb Jaume Anglès Guzman, de qui era cunyat. Actuà com a solista sota el nom de Polichinelas Magnus.

Mori el Merma Espectacle de teatre de titelles (i actors) de La Claca, a partir de dibuixos de Joan Miró sobre l'obra *Ubu Roi*, d'Alfred Jarry, pre-estrenat el 7 de març de 1978 al Teatre Principal de Palma i estrenat a Barcelona el 7 d'abril de 1978, al Gran Teatre del Liceu. Els papers principals i els actors que els incorporaren van ésser els següents: *El Merma*, Joan Baixas; *La dona*, Teresa Calafell; *Els ministres*, Andreu Rabal, Josep Parés i Miquel Dobles. Pel que fa a la música, La Claca comptà amb la col·laboració de Rafael Subirachs. No hi ha dubte que *Mori*

el Merma és el muntatge de teatre de titelles més ambiciós que s'hagi fet mai a Catalunya. També segurament el més polèmic. Simbòlicament *Mori el Merma*, amb l'estrena al Liceu, significà l'apoteosi del Moviment de Titellaires Independents, i també, amb la incompresió de què fou objecte -de manera gairebé unànime- per part del públic i la crítica dins el país, el cant del cigne del mateix Moviment. Es poden resseguir a partir dels extrems del diari de la companyia que Baixas donà a conèixer en el catàleg de l'exposició «Miró en escena», organitzada per la Fundació Joan Miró amb la col·laboració de l'Institut del Teatre entre l'1 de desembre de 1994 i el 12 de febrer de 1995. Així, el 20 de desembre de 1973 el pintor Joan Miró s'havia interessat per una actuació de Putxinellis Claca a Palma de Mallorca, que finalment no va tenir lloc en quedar suspesa «por orden superior» (n'ha quedat una carta de Miró adreçada a la companyia). Convidat Miró per Joan Baixas, director de La Claca i impulsor en aquells primers moments de la Secció de Titelles de l'Institut del Teatre, a participar en l'exposició de titelles i altres ninots escènics que tindria lloc a l'establiment Populart, al carrer de Montcada, a Barcelona, Joan Miró manifestà el seu desig de treballar en tot un espectacle per a ninots. Aquest muntatge havia de dramatitzar els continguts de l'obra del pintor. Miró va deixar clar que ell hi participava només en el nivell plàstic i que deixava les mans lliures al grup pel cantó de la dramatúrgia. Amb tot posava algunes condicions: 1) el resultat havia d'ésser una mena de celebració de la mort de Franco; 2) el farien al Liceu, on Miró havia vist, amb Prats, el ballet *Parade*, amb ninots de Picasso. Aquí ja hi ha una orientació força

clara d'allò que hom pretenia; però, va dir - segons Baixas-, «això encara seria més fort, encara anirem més lluny». Recerca d'un moviment irracional; Ubú esdevé símbol del general Franco. Per a l'inauguració de la seva Fundació a Barcelona, Miró assisteix a tres espectacles de La Claca: *Conte de les Aigües*, *Calaix de sastre* i *Pere sense por*. Entre el 25 i el 30 de març de 1976 Joan Miró pintà, ajudat pels membres de La Claca, en un magatzem de pinsos de Sant Esteve de Palautordera, els ninots de *Mori el Merma*. Acabada la fase de construcció dels ninots, el col·lectiu es tancà durant tres mesos per a confegir el llenguatge dels ninots. Recerca d'un moviment irracional: «Formigues que tragenen. Lluita de galls. Gos seguint un rastre. Peix en dansa nupcial. Tirar flors i escopinades a l'enterrament. Picar matalassos. Garbellar. Crancs que es netegen amb les pinces en una escena amoros, traient bromera per la boca. Llums de miner al cap. Utilitzar els sons de la terra, esclops. Botzines. Picar ampolles. Gall viu a dins del barret. Algues gronxades pel mar. Animals que pengen dels peus. Anèmones que s'amaguen quan les toques. Tremolar espasmòdic de les ales de les papallones (...)». Bomba estètico-política en el recinte renovellat del Liceu -d'alguna manera paral·lela en el vessant artístic a la perllongació de la lluita armada per part de ETA-, *Mori el Merma*, ran de la seva estrena al Liceu, fou vist com un autèntic atemptat ideològic, que posava a prova l'estratègia pactista dominant en la *intelligentsia* catalana. A l'hora de comprendre la reacció coetània dels entesos davant aquest muntatge, cal no oblidar el que podríem anomenar l'«efecte *Torna*», que encara cuejava aleshores. Un any abans, el 1977, Els Joglars havien estrenat *La Torna*, sobre el cas Puig-Antic, muntatge que havia generat, enmig de

l'abstencionisme de la Generalitat tarradellista, l'empressonament de la companyia i una presa de consciència per part de tothom sobre els límits de la llibertat d'expressió en el *nou* estat de coses del postfranquisme. L'espectacle de La Claca & Miró venia a solidaritzar-se, en forma de reicidència, amb Els Joglars: existeixen moltes coincidències entre les armes dramàtiques emprades -el recurs a la gestualitat, a la guturalitat, l'escassa línia argumental, remetent a les formes, elusives de la censura, en què damunt les tables expressaven durant una primera època els components d'Els Joglars la seva crítica al sistema i a la societat franquistes. Aquestes formes d'expressió evolucionaren a partir del 1974 (*Àlias Serrallonga*), a mida que hom semblava albirar un horitzó sense mordalles ni dogalls, cap a la plena possessió de la paraula i el desenvolupament argumental: *La torna*, però, havia demostrat que la crítica oberta no es podia exercir impunement en el primer postfranquisme. Els membres de La Claca, doncs, bé que coherents amb la seva pròpia evolució com a grup, reprenien, des del punt de vista de la història del teatre català, formes d'expressió elusives la utilització de les quals el 1978 indicava que la llibertat no existia plenament. Tot i les reaccions de solidaritat d'alguns envers Els Joglars, la reincidència que s'anomenà *Mori el Merma* no es considerarà -per dir-ho amb un sintagma èticament repugnant, però avui (1996), ai las!, molt de moda- «políticament correcta». Ara bé: l'experiència de *La torna*, que no va satisfer ni els democràtes ni els residus del sistema anterior, i el fet que al darrera de *Mori el Merma* hi hagués gent de tant renom internacional com Miró i institucions tant respectables com el Liceu i «La Caixa»,

determinaren que -segons que sembla- la gosadia de La Claca no convoqués sobre els responsables efectes tan contundents i immediats com en el cas d'Els Joglars [alguns sí, però: la persona de «La Caixa» que feia d'enllaç entre l'entitat bancària i Miró i la companyia, fou acomiadada]. L'espectacle, dins aquesta línia d'actuació tàcita, fou criticat des d'un punt de vista estètic, eludint tota referència al contingut. Així, Xavier Fàbregas, el crític més prestigiós del moment, des del diari *Avui* (9 de juny de 1978, dos dies després de l'estrena; article *Miró a través de la moviola*), proposava com a alternativa a aquest espectacle (suposadament mera interpretació dramàtica de l'obra de Joan Miró) la reivindicació d'un Joan Miró de postal·leta, essencialista, de compte corrent i d'anagrama institucional, de litografia per a prestatge de *connaisseur*, digna de la perduració i recreació d'un amable record, contrasta amb la violència històrica - efímera i radical- amb què la companyia i el mateix Miró havien plantejat l'espectacle. Escrigué Fàbregas: «Una simple desfilada dels personatges de *Mori el Merma* a través d'un paisatge mediterrani, vinyes i xiprers, tindria més sentit, al meu entendre, que l'espectacle ple de pretensions, inflat, que s'aboca aquests dies a l'escenari del Liceu: Papa Ubu i els seus monstres passejant pels carrers de Montroig i allunyant-se camps enllà, per a cercar un context mironià, fóra molt més impressionant que la successió d'escenes que ofereix *Mori el Merma*». Però aquesta rua chapliniana hauria estat més un homenatge a Miró, al pintor famós, a l'home ric, al català universal, al vellet adorable, que no pas l'acte essencialment mironià, polític i artístic, energètic, que fou el *Mori el Merma* que presentà La Claca. Els senyorets de Barcelona, els ex-combatents

antifranquistes -molts d'ells de guà blanc- que s'aplegaren al Liceu el 7 de juny de 1978, anaven més a recuperar aquell edifici (un patrimoni familiar que els havia estat manprès per l'oncle rebel i traïdor feia ja molts anys) i a homenatjar Miró-artista-català, que no pas a celebrar-la-mort-de-Franco amb un espectacle avantguardista. Aquest els fou més aviat una nosa. Al Liceu no s'hi podien fer certes coses, sembla que fou la conclusió de tot plegat. La bacanal escènica dissenyada per Miró, Baixas i els altres, no s'avenia pas amb els gustos, ara ja força més moderats, dels concurrents, posseïts immediatament per l'esperit de la casa, els quals de bon segur s'haurien estimat més una *party* institucional, amb discurssets i músiques o danses indígenes interpretades per virtuoses estrangers, amb algun que altre del país però amb fort prestigi internacional, que aquell despropòsit maleducat i salvatge. S'havien equivocat i se sentiren estafats. Fàbregas, amb el seu bon estil literari, recull molt bé l'esperit de la vetllada: «L'estrena a Barcelona de *Mori el Merma*, doncs, adquireix un to de solemnitat. De diada important. La mateixa recuperació del Liceu, el clos de teatre més tradicional i empolsimat, però també de més ringo-rango de la ciutat, era tot un símbol. Després de l'acord aconseguit amb els propietaris, el senyor Pàmias, l'empresari, obria les portes de bat a bat i deixava circular per l'escenari els actors de l'anomenat teatre independent. La gernació de gent jove que omplia el Liceu, gent amb una significació dins l'olla intel·lectual del nostre país, constatava el que diem: algunes d'aquestes persones, segons em digueren, només havien vist el Liceu des de la Rambla. Hi penetraven per primera vegada i en comprovar les proporcions i

l'harmonia de la sala, s'hi reconcialiaven». Proporció, harmonia, reconciliació: aquelles persones -també el crític- sentiren que prenen possessió d'una herència, de quelcom que els pertanyia, i l'espectacle de La Claca era com una dissonància, un exabrupte impropï, una pertorbació insoporable. Més: una profanació. Fàbregas aborda la crítica de *Mori el Merma* en aquests termes: «*Mori el Merma* no és un ballet. *Mori el Merma* és el resultat d'una indecisió. L'espectacle no ens proposa una interpretació del món de Miró. Tampoc no penetra amb la re-creació d'imatges oníriques dins el paisatge pictòric de l'artista. Per la meua banda, un cop llucada la gimnàstica dels ninots, la fredor, el desinterès i l'ensopiment m'anaren envaint. I en sortir del teatre, el primer que vaig fer, fou córrer a un volum de reproduccions mironianes i tranquil·litzar-me: allà sí que hi havia en Miró, amb una riquesa d'imaginació, amb un espetec de tralla incesant. A l'escenari del Liceu acabava de veure el firmament de Miró minimitzat, com si se m'hagués posat una mosa al telescopi». Potser és que, alguns, la fi del franquisme, ja l'havien celebrada, i ara estaven per una altra cosa. La crítica de Xavier Fàbregas als seus antics companys de camí, fineix amb una frase amarga, gairebé de novel·la negra, que cal llegir entre línies: «La vida és molt injusta, i no sempre els esforços són degudament recompensats». Tanmateix, l'obra féu gires internacionals amb força èxit (França, Itàlia, Anglaterra, Bèlgica, Alemanya, els Estats Units, Austràlia, Hong Kong, Taiwan). La crítica del **Times** va dir: "Londres no havia vist mai res de tan intens".

[Miró pintant un dels titelles de

Mori en Merma]

[Un moment del muntatge]

Moviment Rialles de Catalunya

Plataforma per a la promoció i organització d'espectacles per a infants, fortament arrelada, que engloba una munió de grups locals de voluntaris repartits a diferents poblacions de Catalunya. Va ésser una iniciativa de la delegació d'Omnium Cultural de Terrassa l'any 1972. Entre els objectius del Moviment Rialles hi ha el de fomentar la identificació dels infants amb la realitat del país per mitjà de l'espectacle, desvetllar-ne la creativitat i facilitar llur participació activa i crítica. Hom procura presentar els espectacles dins un determinat context. El camp d'actuació s'estengué a partir del 77 des de Terrassa a arreu del país, amb vint-i-un delegacions de Rialles el 1982, any en què Rialles celebrà el seu desè aniversari, i cinquanta-cinc el 1994, distribuïdes en vint-i-dues comarques, amb un total de sis-cents voluntaris, els quals organitzen els espectacles, que van a càrrec sempre de grups professionals. L'any 1980 la junta directiva d'Omnium Cultural acordà que el Moviment Rialles de Catalunya es constituís en delegació funcional de l'entitat mare. Una de les característiques més destacades de les programacions de Rialles han estat els espectacles de titelles. L'any 1982, s'organitzà a Terrassa un Aplec-Rialles -->, amb motiu del desè aniversari del moviment: en el marc d'aquesta trobada s'organitzaren un seguit d'activitats a l'entorn dels titelles, entre les quals una setmana, entre el 5 i el 12 de juny, d'espectacles de titelles en homenatge a Didó --> (que n'esdevindria, l'any següent, la primera Mostra --> de Terrassa), exposicions i conferències sobre aquesta

modalitat de teatre, i una taula rodona que palesaria de manera pública la manca d'impuls i les contradiccions internes del moviment titellaire iniciat durant la dècada anterior. A partir de 1991 es convoca el premi Rialles, atorgat en el marc de la Nit de Santa Llúcia, que va adreçat a espectacles infantils, amb una dotació de tres milions de pessetes en la darrera edició. Els guanyadors han estat el Centre de Titelles de Lleida --> el 1991, Titelles Babi --> i Cesc Serrat el 1992 (*ex aequo*), Teia Moner --> el 1993, i la Companyia de Teatre L'Estaquirot -->, l'any 1994, amb l'espectacle *Guerripau*. El premi de l'any 1995 ha restat desert.

[Foto: Anagrama de Rialles]

Murga dels Ben Fets, La Aquesta formació de titelles representa un típic aplec musical de festa major. L'efecte musical es produïa darrerera del castellet per mitjà d'un acordió. Faidella els representà a Granollers, amb força èxit. La seva filla Joaquina esmenta els components de l'orquestrina del seu pare: un director que guiava els altres amb un plomall, i quatre músics, un amb bombo, un altre amb platerets, un amb trompeta i finalment, un amb clarinet. Tal vegada l'origen d'aquesta Murga dels Ben Fets estigui en l'adaptació de *La festa del barri*, de Frederic Soler, amb música del compositor de sarsueles vuitcentista Nicolau Manent i Puig. Aquesta obra sabem que formava part, els anys vint, del repertori del titellaire Ramon Montserrat -->.

Nadal, teatre de titelles del cicle de Aquest gènere de teatre de ninots aparegué en terres catalanes molt aviat, de manera coetània a la reimplantació d'aquesta mena de teatre a les acaballes del

segle XVIII. No és estrany, per tant, que els seus orígens, com s'esdevé amb el pessebre i en general amb el teatre de putxinellis tal i com serà conegut en dates recents, estiguin fora del país. Si per al teatre d'ombres com a modalitat tècnica del teatre de ninots havíem de parlar d'un italià, Giacomo Chiarini -->, en el cas del teatre de titelles de cicle nadalenc, en tant que tipus temàtic del mateix teatre, ens hem de referir a un home de la mateixa procedència. Les primeres dades que tenim de l'existència d'obres de teatre de titelles de temàtica nadalenca a Catalunya, precedents indubtables dels populars Pastorets del teatre actoral, les devem al dictari del baró de Maldà i al *Diario de Barcelona*. Ambdues fonts ens indiquen que la vigília de reis de l'any 1799 un italià anomenat Gaetano Parodi --> presentava en un local del carrer de la Fonseca, travessia del carrer Nou de la Rambla, a Barcelona, un seguit d'episodis de la vida de Jesús, els quals anaven des del naixement fins al baptisme en el riu Jordà. Cal destacar que la representació era parlada en llengua italiana, cosa que no és del tot estranya en els espectacles barcelonins d'aquest moment, car les companyies italianes d'òpera dominaven el panorama teatral de Barcelona des de feia dècades. És molt versemblant i tot que, en l'esquema diglòssic del teatre català contemporani --si més no fins a la Renaixença--, la llengua italiana ocupés el lloc de llengua A abans que no pas ho fes la llengua castellana. Aquestes obres de temàtica neotestamentària es devien representar a Barcelona en l'àmbit temporal de les *libertatis decembris*, marc molt propici per a les representacions teatrals de caire popular, d'origen remotíssim, que es remunta almenys fins a les saturnals romanes del 17 de desembre, i que ha

donat a la nostra literatura dramàtica les diferents versions conservades del “Sermó del bisbetó”, estudiades amb tanta magnificència i saviesa pel Dr. Romeu i Figueras. És gairebé segur -per no dir segur del tot- que Parodi va fer una temporada completa dels seus ninots en moviment car Rafel d’Amat anotà en el seu dietari ja el dia 29 de desembre de 1799 molts detalls sobre aquestes representacions, com ara el preu de les entrades, a ral de velló per persona, i la jornada de treball de Parodi, de tres de la tarda fins a les nou del vespre, així com la durada d’una hora per sessió i el lloc on en aquelles dates les feia, ço és, en una cotxera de la Rambla de Santa Mònica, al costat del Palau Marc, acondicionada amb bancs per al públic. No sembla inversemblant que el públic d’aquestes sessions estigués integrat, a banda de l’aristocràcia barcelonina, per un gran nombre de militars, car, com explica Amat -incloent-hi una queixa pel seu anacronisme-, hom podia presenciar “la vista de soldats, caminant amb escopeta al coll, o fent exercici i lo general al davant, vestits (...) com de guàrdies -no són res més que voler-se lluir los que fan moure tals figurilles, no coneixent-se en el temps que el Divino Jesús va néixer, escopetes, pistoles, ni demés armes de foc, si que sabres i alabardes, com així en los soldats del rei Herodes que amb ells maten los innocents”. Aquesta composició del públic, que nosaltres suposem, resultaria coherent amb la llengua italiana de les representacions, ja que ells mateixos -els integrants de la guarnició militar de Barcelona- eren el component principal del públic de les òperes. El 1818 aquesta mena d’espectacle ja havia assolit una certa solemnitat car es van fer uns titelles nadalencs al teatre barceloní dit de Rera Palau o dels Capellans, al carrer d’en Tripó,

13, on es mostrava les diferents escenes de la vida de Jesús -incloent-hi un ball de pastors- fins a l’episodi de la fugida a Egipte, amb acompanyament d’una orquestra. L’any 1825 tenim una representació de similars característiques en un domicili particular del carrer d’En Jupí, també a Barcelona. En aquest cas la peça nadalenca de titelles s’insereix dins un programa mixt típic de les tertúlies familiars, amb jocs de mans, interpretacions de l’harmònica hidràulica de Franklin i fins i tot una criatura de vuit anys que cantava i tocava el pandero. Aquest espectacle, amb molins fariners, fonts i figures movibles, sembla més aviat un pessebre de tipus panoràmic, similar a d’altres que coneixem. Així, el de Ramon Beguer, instal·lat el 1805 als locals de la confraria de l’Esperança, al carrer de la Palma de Sant Just, i un altre -aquest amb il·luminació i, com els altres, amb figures en moviment- muntat l’any 1811 en un magatzem situat al carrer de Cotoners. També l’any 1825 consta un pessebre fet amb ombres xineses executat al *Saló de Varietats*, al carrer de Jonqueres, en el local tradicional del gremi de velers. Aquesta notícia és molt interessant perquè ens mostra ja, vinculats al teatre nadalenc, alguns elements típics de les peces de titelles que s’han mantingut com a clàssics fins al moment de renovació dels titellaires en els anys 70 del nostre segle: s’hi representaven, entre altres escenes, les “astúcies de Luzbel” i una batussa amb els pastors, on no costa gaire d’endevinar el paper del putxinel·li protagonista del teatre de titelles, amb tants punts de contacte -no pas casuals segons que sembla- amb el protagonista dels Pastorets per a teatre d’actors, tan populars en el nostre segle. Joan Amades, en el seu llibre pòstum sobre

el pessebre (vegeu bibliografia), testimonieja la seva assistència com a espectador, a les darreries del XIX, a representacions de teatre de titelles nadalencs a diferents cafès de Barcelona: "Nosaltres havíem fruit força quan érem infants amb els Pastorets del teatre de titelles de la Taverna dels Cegos del carrer de Ferlandina. També els havien fets al teatre de la Lluna, del carrer del Peu de la Creu cantonada amb el de la Lluna, i al de l'Infern, del cafè d'aquest nom, en el carrer així mateix anomenat". Devers la dècada dels 80 del segle passat recorda Joan Amades l'existència a Manresa d'un pessebre mecànic, accionat per mitjà de corda, obra d'un artista popular conegut amb el nom de Quencaplomes. És possible que molts dels pessebres de figures en moviment del setcents i del vuitcents fossin en realitat diorames o panorames mecànics, però també és probable que molts d'ells no ho fossin, com ho demostra la coincidència de l'episodi de la batussa del dimoni i els pastors amb l'apoteosi de la titellada catalana tradicional, la insistència en el fet que eren parlats (tot i que també podia referir-se a uns rodolins incorporats a cada escena), i el fet palmari que existiren peces d'ombres de temàtica nadalenca. Així mateix, Amades ens dóna compte de la incorporació dels motius nadalencs a les vistes de la múnidia o tuttilimundi i de l'existència a la Barcelona de finals del segle XIX d'un personatge popular anomenat "En Brutícies" que tenia una múnidia parada dins el seu establiment als Encants barcelonins i pels volts de Nadal hi exhibia per a la canalla una escena nadalenca. Modernament, el teatre de titelles de cicle nadalenc ha estat conreat per molts titellaires, com ara la família Anglès o els Faidella, i *Didó* mateix inaugurà el teatre de

l'Avinguda de la Il·lum, l'any 1941, amb una obra intitolada *Sueño de Navidad*, que, per bé que l'artista la considerà sempre com a pròpia, ben segur devia incorporar bona part del pòsit comú d'aquest gènere tan fecund i recurrent, com veiem, en el teatre de putxinel·lis contemporani. Però potser l'exemple més il·lustratiu de com era aquesta mena de teatre de titelles del cicle nadalenc en el seu període més característic, la primera meitat del XIX, i àdhuc de finals del XVIII (així el va considerar Xavier Fàbregas a la seva *Història del teatre català*) el constitueixi l'alcoïà *Betlem de Tirisiti*, representat encara avui. (→ Betlem de Tirisiti).

Nanos, casa dels Establiment comercial que a les darreries del XIX era situat al carrer barceloní de Ponent. Testimonieja l'existència d'una indústria a l'entorn dels titelles que ja existia almenys en l'època de la infantesa de Frederic Soler, els anys 40s i els primers 50s del segle passat, car, segons un seu amic d'aquells anys, Enric Pigrau (in *La Campana de Gràcia*, 13-VIII-1895), el futur Pitarrà tingué el primers contactes amb el teatre, encara infant, per mitjà d'un teatret de titelles. De fet, Porras, al final del seu llibre, exhuma una notícia, publicada en el *Diario del Gobierno de Cataluña y de Barcelona*, el 4 de juliol de 1816, en què hom anuncia la venda de màquines de jocs de mans, putxinel·lis, ombres xineses, ombres blanques i ball màgic. A la casa dels Nanos del carrer de Ponent Joanet Amades adquirí per cinc cèntims una testa de titella, unes manetes de fusta i els accessoris pertinents. Al seu opuscle sobre els titelles el gran folclorista descriu les circumstàncies en què, en els primers anys de la seva vida, transcorrien les representacions infantils:

"Per escenari habilitàvem el marc de la porta del pis, tapada la seva part inferior amb un davantal, i els espectadors, que sovint eren ben nombrosos, seien a terra del replà i per l'escala" (p. 8).

Naufragi del vaixell Aurora, El

Aquesta peça es troba a mig camí entre el teatre d'ombres i el teatre de titelles. La podem classificar dintre d'un subgènere documental, que enllaça perfectament amb les primeres experiències cinematogràfiques, perquè és molt possible que recrei un fet real, que colpiria l'opinió pública en un moment o un altre. No hem reeixit a detectar amb seguretat de quin vaixell es tracta. El fet que a l'obra hi hagués, si més no en la representació que en feien els Vergés, un canó en primer pla ens fa pensar que el fet històric s'esdevindria abans del nostre segle. Realment hem trobat un vaixell de nom Aurora que el 1762 batejà amb el seu nom unes illes de la zona antàrtica, prop del meridià del cap d'Hornos; sembla que aquestes illes, la posició de les quals no està prou determinada podrien ésser les Shetland del Sud o Biscoe, però també hi ha qui en dubta de la seva existència. Qui sap si la peça no és la mateixa que una d'aquells anys (finals del XVIII) el títol de la qual ens ha pervingut com Tempesta en el mar (--> Chiarini), al costat de títols com Caiguda d'un home des de dalt d'un arbre mentre tallava una branca o El pont trencat, els quals certament recorden els primers sketchs de la història del cinema. En qualsevol cas, la constància d'aquest títol al costat del nostre, que és el que veritablement es va imposar com a clàssic, indica l'existència d'un subgènere que podríem anomenar "documental marítim". El naufragi del vaixell Aurora devia formar part del repertori de la majoria de titellaires

amb unes certes pretensions: sabem que era representada per Faidella, pels Vergés i pels Anglès. Pel que fa a aquests darrers dóna compte de la dificultat tècnica que implicava aquesta peça el fet que, en els anys cinquanta, només la representessin a domicilis particulars, en les sessions que ells en deien "especials", amb el teatre "ultramodern" provist de canvis de llum. La principal complicació de l'obra era que requeria efectes especials. Així explica Joaquina Faidella els detalls tècnics de les representacions de la peça abans de la guerra: "Hom havia de simular una tempesta; havíem de fer soroll amb una peça de llauna nova agafant-la per la part de damunt de tot i fent-la tremolar a pols, sense tocar en terra, unes vegades ben fluix i d'altres, amb ímpetu -eren els trons- i amb una ampolleta de vidre, el broc de la qual posàvem, buida, ran del llavi inferior, a nivell de l'obertura de la boca, i amb el llavi superior, ajudàvem, bufant, a fer el toc de sirena quan crida auxili i encenent i apagant una llaterna feiem sortir els llamps i, amb una cortineta negra corredissa que es despleguava des d'un extrem a l'altre de les bambalines, anava enfosquint a poc a poc fins que passava arran del llum del petromax per quedar tan fosc que només es veien les ombres dels personatges".

Navarro i Rodon, Lluçà

(Barcelona 1924) Pintor i dissenyador. Es va formar a Belles Arts. Va estudiar pintura mural a Itàlia. Autor de frescos, pintà, entre d'altres, els del camerí de la Mare de Déu de Núria. També és autor de vitralls que es troben a Catalunya, Estats Units i Sudamèrica. Professor de l'escola d'Arts Aplicades de Barcelona des del 1958 fins que es jubilà. Membre de l'equip fundador de la revista infantil Cavall Fort. Durant els anys 50 féu decorats per a espectacles de

H.V. Tozer -->.

Nessum Dorma Grup titellaire. El nom, tret d'un ària de la *Turandot* de Puccini, significa "que ningú no dormi". Fundat el 1987 per Pau Sampietro, Teia Moner i Marta Alemany. A partir de l'any 1989, el grup era format només per Moner i Alemany, i, d'ençà de 1994, per aquesta última i Teresa Calafell. El primer espectacle de *Nessum Dorma*, estrenat el 1988 en la Mostra de Titelles de l'Estat Espanyol, dugué el títol de *Ninotarium* -->, basat en l'estètica mironiana i en la tècnica del bunraku japonès -->. El 1991, van presentar al Festival de Tàrraga l'espectacle *Con Quijote hemos topado*, en castellà i amb tècnica d'ombres i bunraku -->, que representaren, el 1992, a l'Exposició Universal de Sevilla i a l'Olimpiada de Barcelona. El 1994, a la fira de Teatre de Tàrraga, van estrenar l'espectacle *Bufafocs* -->, adaptació del famosíssim conte de la *Ventafocs*, en versió masculina.

[*Bufafocs* (1994), de Marta Alemany i Teresa Calafell]

Nevas Ombrista -sembla que italià-, actiu a Barcelona a mitjan segle XIX. El folklorista Joan Amades afirma que aquest artista fou també andador de germandats. Quan ja tenia fama entre les classes altes com a ombrista a domicili, el 1869, Nevas va fundar la societat «la Sencilla», que oferia al públic sessions d'ombres, els dimarts i els divendres a dos quarts de vuit del vespre, en un local del número 31 del carrer de la Canuda, a Barcelona, prop del lloc on hi haurà més endavant la Sala Mozart. Modest Urgell (1839-1919), quan tenia dotze anys (1851), al costat de Francesc Masriera, Soler i Rovirosa,

Joaquim R. Tusquets i Simó Gómez, pintà decorats per als espectacles d'ombres xineses d'aquest artista. Així, un bosc per a l'obra *El marquès cuinat*, que és considerat pels especialistes un dels primers paisatges de Modest Urgell (sabem també que Masriera va fer els decorats de la casa del marquès i Gómez la silueta de la «Bruixa dels Prats»). L'obra en qüestió, *El marquès cuinat o la família encantada*, és un sainet d'autor inconegut, probablement traducció, que es representava ja el 1836, car una còpia de l'obra figura entre els papers d'una companyia que actuà aquell any a Barcelona. Precedent de la comèdia de màgia, qui sap si extret d'una òpera buffa -gènere que tingué molt d'èxit a la Barcelona de finals del XVIII-, *El marquès cuinat o la família encantada* fou sens dubte prou popular perquè obtingués almenys cinc vegades el benefici de la impremta durant el segle XIX (la primera -sembla- el 1839 a casa de Pere Maimó, i potser l'última el 1861; les altres tres, sense data). El principi de comicitat d'aquest sainet té punts de contacte amb alguns jocs d'infants: un estudiant que treballa com a criat en casa d'un noble molt exigent, no hi dóna l'abast; la Bruixa de Prats li atorga un anell màgic, el qual permet que quan l'amo o els seus parents vénen a molestar-lo, l'estudiant els encanti i restin petrificats, en postures grotesques, susceptibles d'ésser presentades en teatre d'ombres. És molt possible que aquesta obra fos coneguda també amb el títol *La bruixa de Prats*, el qual és recollit per Joan Amades, si bé -sorprenentment- entre les obres per a ninots de relleu (pròpiament titelles) i classificada com a «de caràcter seriós i sentimental» (!).

Noi de la Mofeta, El Pseudònim

67

¡Error! Marcador no definido.

d'un titellaire que va actuar als IV Gats abans de la guerra civil, segurament durant les primeres dècades del segle. No en coneixem el nom.

Nova, Plaça En aquesta plaça barcelonina, avui desapareguda, existia un castellet fix de titelles, de propietat municipal. El 15 d'agost de 1948 els Vergés hi representaren Festa major ("amb l'equilibrista sense la Murga") i Los apuros del demonio.

Olaya, Martí. Director dels cicles de teatre de "Cavall Fort". (→).

Ortolà, Vicent (Dènia, Alacant 1962). Titellaire. Fundador el 1989, amb Mariola Ponce, de la companyia *Teatre de Lloguer*. Estudis a l'Escola d'Expressió de Barcelona, a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (Departament de Titelles i Marionetes) i a l'Escola Superior d'Art Dramàtic de València. Ha participat com a manipulador en el muntatge *Pascual*, de la companyia *Binitxiflat*. En el terreny de l'escenografia ha participat a Barcelona en la realització d'un musical per a la companyia *Flic-flac* i a València en el muntatge *Misteri i festa*, de Ramon Simó.

Otal, José Antonio (Pepe Otal) Titellaire underground. Nascut a Albacete, José Antonio Otal resident a Barcelona des de principis dels anys setanta. Discrepant de la concepció que de l'espectacle de marionetes tenia H.V. Tozer -->, a qui, tanmateix, considera el seu mestre, Otal fundà l'any 1974 el Grupo-Taller de Marionetas -->, del barri de la Barceloneta, a Barcelona, amb el propòsit de portar els titelles de fil al carrer. L'any 1987 presentà en solitari l'espectacle El Gran Teatro del

Mundo, versió de l'obra homònima de Calderón de la Barca. Amb Makoki, un divertiment a partir de l'heroi de còmic homònim, s'hi acostà a les arrels del gènere popular del titella dinàmic. El 1990 estrenà Cuento de madera, una versió del clàssic Pinocchio, que a les seves mans esdevé una reflexió sobre el suïcidí. Influenciat en els seus orígens per grups com Bread and Puppet, amb la utilització de grans ninots, Otal s'ha distingit per una voluntat de renovació en el teatre de marionetes que transformi la mentalitat artesanal del titellaire, incidint particularment en la reflexió sobre la dramaturgia.

[Foto: Pepe Otal i Harry Vernon Tozer]

Pa sucat, Titelles Formació titellaire fundada a Valls l'any 1992, dins una associació cultural homònima (sorgida l'any 1986). Els integrants d'aquest grup titellaire són Eudald Ferré, Jordi Jubany i Jordi Cartanyà. Després d'un primer espectacle en què hom combinava titelles i animació (entesa en sentit ampli), *Andròmines* (gener 1992), van iniciar un camí de recuperació del titella català de tipus tradicional amb *La granja d'en Tòfol* (setembre del mateix any), en què hom recuperava un personatge tradicional en les titellades catalanes fins a la Renovació. Amb *Els valents ridículs* (juny de 1993), obra que ells atribueixen a *Didó* -creiem que erròniament-, s'abocaren decidament a l'aposta de recuperació de les *performances* titellesques tradicionals, amb la incorporació de la tipologia catalana del titella de guant, bé que amb buidatge previ del cap, ço que no correspon en realitat als ninots de la nostra tradició, que -com sabem bé i en tenim mostres- eren

massissos. El 1995 crearen l'espectacle *La caseta de xocolata*, amb titella de tipologia catalana i amb argument basat en el conte europeu *Hansel i Gretel*. Preocupats pels fonaments històrics del teatre de titelles -si bé, per ara, sense gaire base científica- i enquadrats dins l'òrbita dels diferents grups de tota mena que malden per recuperar i conservar la cultura catalana d'arrel popular, Titelles Pa sucat és potser el primer símptoma d'un neotradicionalisme en el teatre de titelles català que potser tindrà alguna conseqüència en el desplegament d'aquesta modalitat de teatre en els primers anys. El 1994, subvencionat pel Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional de la Generalitat de Catalunya, aquest grup va realitzar un vídeo sobre el titella tradicional català.

Palou, Joan Titellaire, segurament de Sant Martí de Provençals. Tot i que sembla que fou força famós en el seu temps, ens n'han pervinguts molt poques dades. Sembla que fou parent dels futurs titellaires Vergés, segons comunicació personal d'aquests. L'any 1898, segurament ja gran, fou el mestre d'Antoni Faidella. Morí devers l'any 1907, segons es dedueix de la crònica de Tozer a *Puppetry* de 1932, on es diu que aquest titellaire, aleshores, feia vint-i-cinc anys que era mort. En morir Palou, contra la voluntat de l'artista, que volia que l'enterressin amb el seu titella preferit, la vídua lliurà el protagonista de les obres d'aquest titellaire a Antoni Faidella.

Panxito cuiner Obra característica del repertori de la família Vergés. Apareix per primera vegada el 18 de gener de 1948 en una actuació a la Plaça de l'Ajuntament del Prat de Llobregat; el títol anotat per

l'avi Vergés és *El cocinero Panchito*. Però ja el 21 de febrer de 1948, en un domicili particular del carrer Aragó, el títol de l'obra és *Panxito cuiner*.

Panorama Quadre pintat en un llenç sense solució de continuïtat i fixat al damunt d'un mur circular. Els panorames foren típics en les grans exposicions internacionals vuitcentistes i també a les gran fires del segle passat. Llurs temes més típics eren la presentació del relleu d'una localitat o la perspectiva d'una batalla. L'exhibició del panorama requeria unes condicions escèniques especials. Així, el quadre estava allotjat normalment en un edifici circular, d'habitud de tipus provisional i sempre fabricat o construït a propòsit per a exhibir-hi panorames. En el mur d'aquesta baluerna, i de part de dins, hi havia fixat el llenç amb la pintura del panorama. Els espectadors se situaven el centre de l'edifici, en una posició elevada. Des d'allà, en una semipenombra, hom contemplava el panorama. Contribuïa a crear la il·lusió de realitat el fet que hom il·luminés molt directament els primers termes pintats o reals del quadre. També alguna vegada, a fi de donar aparença de realitat al panorama, hom situava a menor distància de l'espectador objectes reals, i àdhuc actors i animals en muntatges més ambiciosos. Generalment, l'edifici que hostatjava el panorama era una estructura de fusta o de ferro; la coberta descansava damunt la perifèria i damunt d'una torra central. En aquesta coberta hi havia uns grans finestrals que permetin la penetració de la llum diürna; amb tot, hom impedia que els rajos entressin directament al recinte del panoma. El quadre quedava il·luminat amb llum zenital; per contra, la dèbil il·luminació del punt d'observació arribava des de la base de la torre central.

Hom ha atribuït la idea del panorama al pintor arquitectònic alemany Breising, bé que, segons sembla, el primer que en va fabricar un fou Robert Barker, artista escocès, el qual, el 1788 presentava una vista panoràmica d'Edimburg i el 1791, una de Londres. Sembla, doncs, que els ciutadans d'aquestes dues localitats angleses foren els primers a fruitar amb la visió d'aquesta modalitat d'espectacle. El 1799, el panorama es va presentar a París, amb una vista de la ciutat del Sena pintada per Bourgeois, Fontaine i Prevost. França donà els panorames més espectaculars de la història amb els que devem a Langlois (1789-1870), pintor i militar, qui va participar en les guerres napoleòniques i publicà a París (1826-1830) un *Voyage pittoresque et militaire en Espagne*, obra força desconeguda. El coronel Langlois assolí la seva merescuda fama gràcies a uns llenços monumentals, de 120 m. de llargada per 14 d'alçada, instal·lats en una rotunda construïda a aquesta finalitat en els Camps Elisis, i que permeteren els visitants de l'Exposició del 1855 a París, contemplar vistes de les batalles de Malakoff i Solferino. El 1876 s'exhibí una panorama a Madrid, el qual mostrava la batalla de Tetuan. A l'Exposició Universal de 1888, a Barcelona, hom va poder veure dos panorames: un que representava la batalla de Plewna, en un pavelló situat a la Gran Via (qui sap si en el mateix solar on s'alçaria el Palau de la Il·lusió i més tard el Coliseum); i un altre, amb una vista de la batalla de Waterloo, al Passeig de Gràcia. El 1900, novament a París i en una Exposició Universal, hom exhibí un ambiciós panorama, anomenat *Tour du monde*, el qual presentava vistes de diferents parts del planeta, animades amb la presència d'actors figurants que simulaven

la realització de feines pròpies de cada indret i oferien productes típics als visitants.

→ diorama, → L'Herbolari,
→cosmorama.

Pi i Olivella, Juli (Figueres 1851-Barcelona 1920) Titellaire, el més famós a Catalunya durant la primera meitat d'aquest segle. Nasqué l'any 1851, Juli Pi va debutar a Barcelona el 1867, en el cafè del senyor Manel, al carrer del Migdia. L'èxit assolit en aquell local li va proporcionar un contracte a Sabadell. En aquesta ciutat hi actuà durant molts anys, fins que, el 1887, un incendi destruï el teatre on treballava. Explica Amades que Pi, el qual per aquell temps havia creat més d'un centenar de peces per a titelles, de les quals només tenia anotats l'argument i els trets més importants, va perdre el seu arxiu en aquell incendi; però va continuar treballant de memòria. Passà aleshores a actuar als Quatre Gats -->, fins al tancament, el 1901. Les representacions donades a la cerveseria de Pere Romeu comptaren, segons que sembla, amb un utilatge tècnic poc corrent en les **performances** titellaires de l'època. Juli Pi i Olivella, en tant que titellaire de la casa, encarnà la reivindicació del teatre de titelles per part del sector russinyolià del modernisme, que s'interessà per les formes d'art no consagrades, entre les quals, al costat del ferros vells i de la pintura del Greco, figuraren també el putxinel·lis. Més endavant, Juli Pi actuà al Palau de la Il·lusió, situat en el mateix solar de la Gran Via on hi ha actualment el cinema Coliseum. Més tard, contractat per l'empresari Josep Canals, cada dijous accionava els titelles al teatre Novetats, on durant un temps va tenir com a ajudant

Antoni Faidella. Pi i Olivella va crear el personatge del Tranquil, que esdevingué molt popular, i que donà nom a la companyia fundada pel seu antic deixeble Faidella: «Els tres Tranquils». Juli Pi disposava de dos castellets, segons Gasch: un de fix, que podria ésser el que hi havia a la Plaça Nova i que, segons que sembla, heretà el seu fill; i un altre, portàtil, amb el qual recorregué el país de banda a banda. Juli Pi i Olivella va morir el 1920, a 69 anys, i es féu sebollir amb el ninot que jugava el paper de Perico a les seves obres. S'havia dit que aquest titellaire tenia una llengüeta d'or, però no sabem si es tracta d'una realitat o només d'una metàfora laudatòria. El succeí un fill, anomenat Julià Pi, que morí cap al 1928. A la mort del pare, Julià Pi bellugà durant algun temps els ninots al Turó Park, amb un castellet ambulant, heretat gairebé amb seguretat del pare, en què hi havia pintat Pere Romeu vestit de titella.

[Foto: Portada del número de El Teatre Català dedicat el 1912 a Juli Pi].

Pi, Plaça del Antiga plaça barcelonina, situada al davant de l'església de santa Maria del Pi, prop dels carrers Portaferrixa, Petritxol, la Boqueria i la Rambla, en un àmbit que combina la més genuïna sabor històrica amb un marcat caire comercial. A partir de la segona meitat dels setanta fou molt freqüentada per titellaires de carrer. Hi actuaren, entre d'altres, el grup La Fanfarra, el titellaire Oriol Lorenzo, i Carles Cañellas.

[Foto: titellaires a la Plaça del Pi]

Piera Ventríloc i titellaire. Actuava sota el nom de "Polichinelas Arlequín". Amb aficions literàries, havia col·laborat

en algunes publicacions marginals i en el butlletí del Círculo Español de Artes Mágicas. Estrenà un quadre en castellà titulat Lo que vale un ángel a la revista Fantasia 1950, promoguda per l'empresa G.B.I. -->, espectacle en el qual ell mateix, amb la seva muller i filla, actuaven. L'any 1954 el trobem al Romea i al Calderon amb l'espectacle Magolandia. Cap a la darrerïa dels anys 50, per imperatiu de l'empresa G.B.I., el ventríloc Piera reconduïx la seva carrera i esdevé titellaire, sota el nom de Polichinelas Arlequín. Piera, no satisfet amb les peces que li cauen a les mans, té bones intencions pel que fa a la renovació del repertori. Hi cerca un assumpte i diàlegs absolutament primaris, per tal que, segons ell, siguin entesos per la canalla, amb títols que fan feredat, com ara La bruja Zancarrina y el Doctor Garrotín, Las joyas de la abuelita i La bruja y el niño campanero. Es preocupa, però, d'acostar els titelles tradicionals a un cert naturalisme, que els acosti al cànon que ell té del teatre convencional. En aquest punt, en una entrevista a la revista Circo, d'abril de 1961, es mostra admirador de Didó -->, aleshores ja mort, a qui considerava més natural i humanitzador dels titelles que els seus col·legues. A Polichinelas Arlequín hi trobem una estructura de tipus familiar: el pare, Piera, és el director; l'ajudant, la seva muller; i la filla del matrimoni, Elisabeth, interpreta a l'acordió els fons musicals. No empraven la llengüeta. Les seves obres tenien el final clàssic en què l'infant bo castiga el dimoni.

Pixérécourt, Guilbert de Dramaturg francès.

Polichinelas Arlequín --> Piera.

Polichinelas Chiqui No tenim

71

¡Error! Marcador no definido.

dades d'aquest grup.

Polichinelas Magnus --> Moret.

Polichinelas Nieves Grup titellaire. Només en coneixem el nom.

Polichinelas Payasín No tenim dades d'aquest grup.

Polichinelas Tibidabo No tenim dades d'aquest grup, que molt probablement actuà al parc d'atraccions homònim.

Polichinelas Vives No tenim cap altra dada que el nom, citat per la revista Perspectiva Escolar, número 61, del gener de 1982.

Ponce, Mariola (Port de Sagunt, València 1966). Fundadora el 1989, amb Vicent Ortola -->, de la companyia de titelles Teatre de Lloguer --->. Estudis a l'Escola d'Expressió de Barcelona, a la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, i, de direcció escènica, a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Com a membre de la formació valenciana *La Milotxa*, participà en els muntatges *T.B.O.* i *Esquivant núvols*. A Madrid ha pres part, també com a actriu, en l'espectacle *Las Famosas*, de *Producciones caseras*, i en el musical *La Cenicienta*, de *Producciones F.12*. Ajudant de direcció de Lucila Maquieira, a Madrid, en *La boda*, de Brecht; de Ramon Simó, a València, en *Misteri i festa*, i de Lluís Miquel Climent, en el muntatge textual de José Sanchís Sinisterra, *El Gran Teatre Natural de Oklahoma* (III Festival de Tardor de Barcelona). Amb Teatre de Lloguer, ha dirigit *Ajnem agutort ajme* (Menja tortuga menja), obra de teatre de titelles estrenada

el 1991.

Puig & Xinel·lis, Teatret Grup, actualment extingit, format l'octubre de 1979, amb elements procedents del camp del teatre i l'animació. El nucli fundacional, integrat per Xavier Lafita, Laia Obregon Duarte i Adolf Santacreu Iturrizaga, es va veure ampliat ben aviat amb la incorporació a començaments de l'any 1980 de Pep Pascual i Jordi Macaya Bou (només en tant que músics i responsables d'efectes especials). En el moment de creació de Puig & Xinel·lis, Xavier Lafita tenia ja un considerable currículum teatral, com a integrant dels grups Caps de cartró, Marionetas de Barcelona, Grupo Taller de Marionetas i Teatre de Sac, entre d'altres. Obregon havia format part de Teatre Petit amb Adolf Santacreu, qui havia estat membre de Titelles Gresca, grup, com el mateix Teatre Petit, de vida efímera. Els termes ambiciosos i eloqüents amb què Puig & Xinel·lis encarava el seu treball, perfectament subscribibles per altres formacions de l'època del Col·lectiu d'Animació, apareixen molt lúcidament presentats en un escrit mecanogràfiat que Puig & Xinel·lis feia arribar als programadors d'espectacles infantils. Val la pena que en citem uns fragments d'aquest text -prova de l'existència d'una important reflexió teòrica per part d'alguns titellaires de les promocions recents-, atribuïble a Xavier Lafita, que constitueix tota una declaració de principis teatrals: "*Concebim l'espectacle de titelles com una síntesi, a on la música, plàstica, moviment, forma i so juguen un paper, ja per ell sol important*". Més avall: "*El concepte de síntesi teatral arriba així mateix al tipus de tècniques emprades en l'espectacle. Centrant-nos més en el teatre de putxinel·lis (titella de guant), utilitzem també d'altres:*

màscares, caps gróssos [sic], marionetes de fil, ombres xineses... Pretenem, per exemple, que els caps gróssos no pertanyin únicament al context de les cercaviles o de l'animació, sinó que puguin desenvolupar tota una trama pròpia i autònoma dins del mateix espectacle". La idea de síntesi afecta, des de la perspectiva d'aquesta formació, tant la temàtica dels espectacles - en tant que reelaboració profunda de la realitat a partir de les arrels culturals pròpies- com a la seva concepció de la participació del públic: "Tot és o pot ser teatre. L'espectacle comença en el moment en què l'espectador es vesteix per anar al teatre. En el moment mateix d'alçar el teló, l'espectacle ja ha començat fa estona. Per això és important i necessari que existeixi una ambientació i per tant, la mínima consciència de teatre/espectacle, present, tant en el públic com en els manipuladors/actors, tramoistes, músics i d'altres. I així com entenem la part activa de l'espectador, del públic". Així també, el grup declara que amb el seu treball cerquen "el punt on s'ajunten màgia, ritus i teatre", per la qual cosa els seus muntatges, en una línia de treball que avui encara perdura de manera remarcable en un grup com ara Marduix --> -precursor d'aquesta línia de treball ja ens primers temps dels titellaires independents-, "es basteixen de tot allò que sigui o estigui lligat a la tradició i al folclore: les arrels de l'espectacle". I afegeixen: "Girem els ulls cap a les tradicions i conceptes clàssics i autòctons titellaires, i és a partir d'aquí que ens plantejem la necessitat d'assolir una tècnica imprescindible. Ja que no pot existir una estètica pròpia sense conèixer profundament els cànons professionals i d'ofici. I les fonts d'inspiració dels nostres muntatges rauen bàsicament en les rondalles, els contes populars i els mites més coneguts i lligats a la tradició". Cal subratllar

com aquest text -gairebé un manifest-, d'un grup que podríem etiquetar com de típic de la segona fornada de titellaires independents, revela com, un cop extingit el Moviment com a tal i minvat parcialment l'influx poderós de les actituds més experimentals de La Claca, a les darreries dels setantes i principis dels anys vuitanta, els nous titellaires tenen una actitud més contemporitzadora i oberta envers la tradició. L'espectacle Sabbateries -->, dels començaments de la formació, és típic del treball de Puig & Xinel·lis. Altres muntatges de Puig & Xinel·lis són Venus i Fitipaldi, basat en una obra de Peter Wishell, i La filla del sol i de lluna.

punkaku. Versió catalana de la tècnica del bunraku japonès, aplicada a titelles de sobretaula per Nessum Dorma en la seva primera època (→Teia Moner). El nom és una deformació que va fer fortuna entre els titellaires catalans del nom japonès, produïda per un crític en referir-se a la tècnica de l'espectacle *Ninotàrium* d'aquell grup.

Putxinel·lis Claca Grup titellaire. Fundat el 1968 per Joan Baixas --> i Teresa Calafell -->, aquest grup fou, al llarg de la dècada dels 70, capdavanter en el Moviment de Titellaires Independents -->, i els companys de moviment en reconegueren el mestratge. Renovaren el teatre de ninots, incorporant-hi models estrangers, a banda de llur personal reflexió sobre els titelles. Enriquiren aquesta modalitat de teatre emprant un reguitzell de matèries plàstiques fins al moment inèdites i recursos tècnics nous. Manipularen a la vista del públic i introduïren objectes manipulats com titelles. Citarem alguns espectacles: Les trifulgues d'En Pinotxo

(1968), Breu record de Tirant el Blanc (1970) de Maria Aurèlia Capmany, Calaix de sastre (1971), El Drac del castell dels Moros (1975), Nyaps (1975). El zènit de l'activitat dels Claca tingué lloc l'any 1978, quan (sota el nom de Teatre de la Claca) l'espectacle Mori el Merma, amb ninots creats per Joan Miró i que ja havia estat estrenat a Mallorca, es representà al Liceu barceloní. A aquestes muntatges, en seguiren d'altres, com ara Les aventures d'Hèrcules a l'Atlàntida (1982), Peixos Abissals (1985), Laberint (1986) i Clacabaret (1987). Vinculats al moviment de renovació pedagògica, en certa manera liderat per Marta Mata. El 1974 amb la publicació, a finals d'any, del llibre *De fer i desfer senders de putxinel·lis*, un importantíssim dietari que permet resseguir l'aquilatament progressiu -cívic i artístic- del grup, Claca deixa enrera la seva prehistòria i s'aboca decididament a exercir com a capdavanter del moviment titellaire. El tres de març d'aquell any, a Brussel·les, converteixen l'actuació davant els estudiants de la Universitat en un acte de protesta contra el règim franquista, que acabava d'executar a Barcelona el militant revolucionari Salvador Puig i Antich. El 1974 reblen el seu prestigi internacional amb actuacions en l'«International Festival Pop Pen Ing», la «Semaine des Nationalités Opprimées», a Lovaina, i a l'escola de Belles Arts de París. Cap al mes d'octubre de 1974, la Companyia Teatral «Putxinel·lis Claca», com s'autoanomena aleshores, decideix emprendre una campanya permanent de teatre de titelles a les escoles. Hem pogut veure una carta, signada per Baixas, que hom adreçà en aquell mes a les escoles. Fins a aquell moment -segons deien- havien col·laborat esporàdicament en algunes ocasions

particulars. Però -consideraven- «aquest treball en realitat no serveix de gaire perquè queda molt aïllat i desvinculat de l'activitat normal de l'escola». Els objectius que es plantegen, especificats en el document, són aquests: «fer arribar a tantes escoles com sigui possible un espectacle pedagògic, complementar l'espectacle amb un taller on el mestre i els nens aprenguin unes tècniques i vegin unes possibilitats de treballar amb els titelles a l'escola, facilitar al mestre un material de base per a informar-se sobre el món dels titelles i col·laborar amb tot això a la difusió de la cultura catalana no-llibresca (folklore, costums, etc.) essencial per a l'educació dels nens de la nostra terra». Cal reconèixer que els plantejaments formulats en aquest text, exposats en aquells anys, comportaven un cert risc policial. Els programes que proposaven pretenien 1) actuar sobre els infants, a través d'un espectacle (d'una hora i quart, aproximadament), al qual seguia un taller en què hom ensenyava les tècniques elementals de manipulació i, en una segona opció, hom construïa titelles amb materials de rebuig; i 2) divulgar entre els mestres (per mitjà d'una reunió inclosa en el preu de l'espectacle) les possibilitats pedagògiques del teatre de titelles a l'escola. L'aportació més important d'aquest grup, capdavanter del titellaires independents dels anys 70, es produí amb l'estrena, l'any 1978, de **Mori el Merma** (→ Joan Baixas, → **Mori el Merma**).

Putxinel·lis "Els tres tranquils"

Grup històric mallorquí de teresetes, format per la família Faidella -->. Entre les obres del seu repertori hi ha: Un criat fidel, L'orfanet, Un pagès molt viu, Es pedacer, Una criada per qui en vol, Blanca Neus i els 7 follets, El sastre valent, El vestit del rei,

En Salom i el batle, L'abort, Tal faràs tal trobaràs, Tu fé les coses bé, El terror de la muntanya, El valent del barri, El peixeter, El senyor carabasseta, El senyor baldufeta, Tres nuvis al cementeri, El tio de l'Havana, La bugadera, En Joan de sa gerreta, Que ve el llop, que ve el llop!, Ja ho hagués fet més bé, La formiga i la cigala, El fill pròdig, El mort i l'enterrador, La lechera, La gallina de los huevos de oro, Nabija, Alí Babú i los tres ladrones, El noi de la Pepa, Caperucita roja, El marqués de "Nolavilla", Una princesa de bo de bo, El naufragi del vaixell "Aurora", Nit de Reis, Any Universal del Minusvàlid, o la tragèdia del silenci, La murga dels "ben-fets".

Quatre Gats, Els Cerveseria modernista, situada en la casa Martí, edifici neogòtic de Puig i Cadafalch, en el número 3 bis del carrer Montsió de Barcelona, cantonada passatge del Patriarca, on es feien representacions de teatre de titelles. L'hostaler d'«Els Quatre Gats» fou Pere Romeu i Borràs (Torredembarra 1862-Barcelona 1908), un dels personatges més pintorescos, populars i, a la vegada, foscos del Modernisme. A principis de la dècada dels 90 del segle passat, Romeu era a París, on va contactar amb Miquel Utrillo. Amb aquest i Frederic Homdedéu --> col·laborà el 1893 en el «Théâtre des ombres parisiennes». Els mateixos marxaren l'any següent als Estats Units, amb el propòsit -que no va reixir- d'establir-hi un teatre d'ombres (actuaren a Nova-York i a Xicago). Aquesta iniciativa ha d'estar relacionada amb el nord-americà Charles Deering, tan vinculat al grup modernista català que passà per París i particularment amb Ramon Casas. Hom ha dit repetidament i amb raó que *Le Chat Noir*, el cabaret parisenc de Rodolphe Salis,

fou el model de «Els Quatre Gats» de Barcelona. Adhuc s'ha escrit que Pere Romeu hi havia treballat -si bé sense dades més concretes-. En general, la presència d'artistes catalans no només en el cabaret de Salis, sinó també en la publicació que generà aquell establiment, mereixiria ésser investigada. Insistirem de moment per la nostra banda en la perfecta sincronia d'aquesta mena de «traslatio studii» París-Barcelona i en les possibilitats d'èxit que tindria una recerca en aquest sentit. El capital que va permetre obrir «Els Quatre Gats» procedia de les aportacions de Ramon Casas, del banquer Manuel Girona -a casa del qual havia treballat de cuinera la futura sogra de Romeu-, i d'un préstec del drapaire Maties Ardeniz obtingut pel mateix Pere Romeu. Val la pena reproduir el pregó, «programàtic» diríem, del nou local -inaugurat el 12 de juny de 1897-; ha estat atribuït a Rusiñol, qui des del primer moment estigué disposat a jugar en la taverna barcelonina el paper que Allais havia exercit en el cabaret de Montmartre: «A les persones de bon gust, als ciutadans de riu a riu, als qui, ensems a l'aliment pel seu cos, necessiten alimentar l'esperit./ En Pere Romeu els fa avinent que al carrer de Montsió, entrant per la plaça de Santa Anna, segona casa a mà esquerra, des del dia dotze del mes de juny estarà obert un establiment tan propi a l'espargiment dels ulls com nodrit de bones coses per complaure el paladar./ Aital estada és hostel pels desganats, és escó ple de caliu pels que sentin l'enyorança de la llar, és museu pels qui busquin llaminadures per l'ànima; és taverna i emparat pels qui amen l'ombra dels pàmpols i de l'essència espremuda del raïm; és gòtica cerveseria pels enamorats del Nord, i pati d'Andalusia pels enamorats del migdia; és casa de curació, pels malalts del nostre segle, i cau

d'amistat i harmonia pels qui entrin a aixopugar-se sota el pòrtic de la casa./ No tindran penediment d'haver vingut i sí recança si no vénen». Segurament és per mitjà de Els Quatre Gats que els titelles reben la sanció del moviment modernista i que, per primera vegada a casa nostra, entren a formar part de la història de l'art culte. Xavier Fàbregas va escriure que el gènere teatral "que mereix una major atenció per part dels modernistes és el dels titelles". Aquesta afirmació és -ens sembla- bon punt discutible i només s'entén si tenim en compte que el seu autor era en els anys en què va confeigir la seva Història del teatre català un avalador i un impulsor d'un model de teatre (en el qual els titelles hi tenien el seu paper) amb fortes arrels mítiques en el modernisme. Tanmateix no hi ha dubte que els titelles, amb el local que els acollia, passaren a formar part de la iconografia pintoresquista del moviment. No deixa d'ésser significatiu, però, que quan el Rubén Darío, corresponsal de La Nación de Buenos Aires a Espanya, hagi de donar compte de la Barcelona dinàmica i febril del post-98, que contrastarà amb el clima de profunda depressió de Madrid, ho faci a partir de la descripció d'una sessió de titelles al local del carrer Montsió: "Ese cabaret -dirà- es una de las muestras del estado intelectual de la capital catalana, y el observador tiene mucho en donde echar la sonda". El jove poeta es dirigeix a Madrid, per ocupar la corresponsalia del diari bonaerenc. La seva missió és explicar els lectors argentins quin és l'estat moral de l'Espanya postcolonial, després de la derrota de la guerra de la independència cubana. Entrarà a la península per Barcelona. El primer text continental (abans n'havia enviat un altre des d'alta mar), data de l'1 de gener de 1899 i és un petit joiell del gènere de la crònica

periodística. Un cop el steamer ha atracat, Rubén ens explica el lent deïxondiment del dia al port barceloní, els diàlegs entre els passatgers de tercera que s'agrumollen a la coberta i els tripulants de les embarcacions de venedors de fruita i d'agents d'hotel que envolten el vaixell; després, ja entrat el matí, narra com posa peu a l'Europa i, com es troba, moments després, imbuït en el cafarnaüm multicolor de les Rambles. Les observacions del poeta són agudíssimes i els comentaris ceters: Rubén és un home informat i no oculta una certa simpatia per la causa catalana. Rambla amunt se'n va, tot just en terra, a veure a Rusiñol; li han dit que segurament el podrà trobar a Els Quatre Gats. Arriba, li diuen que don Tiago és a Sitges; demana per Peius Gener: tampoc, "y solamente la causalidad podría hacer que le encontrara". Aquestes absències són providencials per a nosaltres, perquè ens han permès disposar d'una descripció esplèndida, feta pel poeta nicaragüenc, de com era una sessió de titelles al sancta sanctorum del modernisme: "Y como era día de marionetas -escrigué-, se me invitó a ver el espectáculo". Comença amb una breu descripció del local i, el que ens és més important, de la sala on es feien les titellades: "Los Cuatro Gatos son algo así como un remedo del Chat Noir de París, con Pere Romeu por Salis, un Salis silencioso, un gentilhombre cabaretier que creo que es pintor de cierto fuste, pero que no se señala por su sonoridad. Amable, él fue quien me condujo a la salita de representación. En ella no cabrán más de cien personas; decóranla carteles, dibujos a la pluma, sepías, impresiones, apuntes y cuadros también completos, de los jóvenes y nuevos pintores barceloneses, sobresaliendo entre ellos los que llevan la firma del maestro Rusiñol." Passa després a

parlar dels putxinel×lis: "Los títeres son algo así como los que en un tiempo atrajeron la curiosidad de París con misterios de Bouchor, piecécitas de Richepin y de otros. Para semejantes actores de madera compuso Maeterlinck sus más hermosos dramas de profundidad y ensueño. Allí en los Cuatro Gatos no están mal manejados".

[Foto: Cartell de Ramon Casas per als Putxinel×lis dels IV Gats]

Que n'ets de bèstia! l'espectacle de la Cia. Teia Moner, d'una hora aproximadament de durada, estrenat a Tàrraga l'any 1993. Amb aquest muntatge, Moner reprenia, ara amb més maduresa i en una sala tancada, la línia de reelaboració de gèneres del teatre de consum, iniciada en el període de Els farsants. Espectacle de music-hall basat en els dibuixos vuitcentistes de l'il·lustrador Granville, sobre animals personificats, el mètode de treball adoptat per Moner i Espinosa fou la construcció dels ninots a partir de les il·lustracions i, fet això, la inclusió d'aquests ninots dins de números de cabaret, a partir dels quals, amb ironia i sarcasme, plantejar, com diu el dossier de presentació, "una reflexió sobre els instints humans i sobre el comportament animal". Per l'escenari desfilaren un seguit de personatges creats a partir d'aquest procediment, que efectuaven un total de vuit números de cabaret musical. La Bella Purita, una mena d'insecte-papallona, cantava cuplés de Sara Montiel: Mimosa, el primer número, Agua que no es de beber, déjala correr, el cinquè, i La nieta de Carmen, el vuitè, amb el qual es tancava l'espectacle. El segon número, el més llarg, vora de 14 minuts, protagonitzat per una serp, amb fons musical original de Miquel

Espinosa, explicava la història d'un rèptil que feia la muda, la qual cosa provocava un joc de descomposició/recomposició del titella a mans de la manipuladora, per seguir amb una dansa nupcial amb el mascle que acabava amb la devocació de la femella enamorada. El tercer número era protagonitzat per un cuc de mots caps que cantava la Piccolissima serenata, de Renato Carosone. El quart era un rap a càrrec d'un mussol (i el seu fillet), amb un tema d'Espinosa i cantat per Teia Moner. El sisè número, tal vegada el més ambiciós, presenta un monstre ("antròpode mosquiter") de dimensions descomunals (titella que assolía l'alçada muntat damunt els genolls de Moner), el qual començava matant insectes amb un floret (número d'esgrima), per passar a enfrontar-se amb tot un estol de mosques (amb el tema musical "Mosques Bond", de Miquel Espinosa, a partir de la música de la famosa sèrie de pel·lícules de l'agent secret), i acabar lluitant amb les forces del mal, que literalment l'esquartaven. Tot seguit compareixia una granota asseguda a la tassa del WC que interpreta el Constipation Blues (1963) de Screaming Jaw Hawkin, un tema en què hom reflexiona de manera metafísica sobre el dolor més universal i interclassista a partir dels estereotips de les lletres del gènere, per acabar amb el darrer cuplé de la star la Bella Purita.

[Foto: La Bella Purita, de Teia Moner].

Quico d'Hostafrancs Titellaire vuitcentista. Pertany a la mateixa franja temporal que L'Herbolari -->, situable de manera imprecisa després de Miquel Canals, en la primera meitat del XIX, i abans de Federicu --> i la seva escola, en la

segona meitat del mateix segle. Com l'Herbolari mateix, Quico d'Ilostafanc maldà per incorporar al teatre de titelles elements procedents de l'alta literatura, tot manlleuant-hi temes de les novel·les de moda.

Quimet (o Quimarro) Titellaire que actuava a les darreries del XIX en cafès del barri barceloní del Raval, molt possiblement Joaquim Sàez -->.

Quiscàrria Titella. Representa la dama vella. Altres noms: **Biscàrria**, **Piscarris** i **Cascàrria**. També **Quitèria**?

Reunió familiar Nom que dugué la tertúlia ombrista que s'aplegà entre 1865 i 1877 en el domicili del mestre de cases Josep Cuyàs i Barbarà-Diumenjó, en el carrer de Sant Pau, número 21, de Barcelona. Les sessions de teatre d'ombres de Can Cuyàs tenien un caràcter semipúblic, amb temporades que duraven la tardor i l'hivern i, amb la «Societat Senzilla» (1869) de l'ombrista Nevas --> -al carrer de la Canuda-, constitueixen els casos més conspicus d'una forma d'explotació del teatre d'ombres típica a Barcelona durant el segle XIX. En les representacions de la «Reunió familiar», les quals eren de franc, hi intervenien tant els fills de Josep com altres artistes, reclutats d'entre les amistats dels Cuyàs. A partir de 1874 publicaren un periòdic, intitulat *L'entreteniment*, el qual era repartit de manera gratuïta entre els circumstants i servia per a anunciar els programes de les funcions i com a òrgan d'expressió de la tertúlia. A la pantalla de la *Reunió familiar*, hom hi representà, a més d'alguns dels passos tradicionals del teatre d'ombres, peces d'autor català. Així, *Les carabasses de Montroig*,

Coses de l'oncle, *Si us plau per força*, *La botifarra de la llibertat*, *Les píndoles d'Holloway o la pau d'Espanya*, de «Serafi Pitarrà»; *Els tres tombs*, *El caçar al vol*, *Tres i la Maria sola*, *Primer jo*, i *Dorm!*, de Narcís Capmany i Pahissa; o *L'ocasió fa el lladre*, de Conrad Roure. També s'hi feren obres de Joan Molas i Casas, de Josep Maria Arnau, i d'Andreu Amat-->, aquest últim potser el sainetista més popular entre els aficionats al teatre d'ombres. En general, però, es pot dir que les obres d'aquest tipus que es representaren amb ombres devien formar també part del repertori per a teatre d'actors en funcions de «sala i alcoba». Les temporades de la «Reunió Familiar» acabaren amb la mort de Josep Cuyàs i Barbarà-Diumenjó, a les darreries de 1877 o al començament de 1878. Hom coneixen d'altres grups que organitzaven sessions d'ombres en domicilis particulars, com ara la família Caponata (probablement n'era membre Andreu Caponata, propietari d'un cafè prop de les Comèdies el 1801), que en donà a la Baixada de la Llet, entre els anys 1837 i el 1847, o les que tingueren lloc a Can Dou, al carrer de Sant Pere Més Baix (no podem precisar-ne les dates), les quals, segons que sembla, foren promogudes per una entitat anomenada la «Llentíssima Societat Pírica Gastronòmica».

Rialles --> Moviment Rialles.

Ribot, Narcís Prestidigitador i titellaire, atestat a Barcelona en els darrers anys del segle XVIII i els primers del XIX. La primera notícia que coneixem és del 4 de març de 1797, quan en el *Diario de Barcelona* s'anuncien les sessions de jocs de mans de Narcís Ribot, professor de física experimental. Aquestes sessions es completaven amb números de

«purchinelas», al final del programa. Durant el mes d'abril treballa al carrer Hospital, 15, de Barcelona. En el mateix lloc, el trobem el 25 de febrer del 1798. El 12 de febrer de l'any següent comença la temporada al carrer d'en Tarrós, 16, amb jocs de mans i ninots. El 22 de febrer arriba a Barcelona «un sujeto nunca visto (...) y bien conocido en éste Reyno de España y todo el de Portugal»: té la particularitat de presentar «una primorosa figura de máquinas, de vara y quarta, nombrada el Farfarello, que boltea con una barra de hierro en las manos», amb la qual actuarà a la Sala de la Confraria dels Velers, en el carrer de Sant Pere Més Alt, cantonada Jonqueres; el 19 de març el mateix «sueto» innominat trasllada el seu espectacle al cafè d'en Francesc, al carrer Escudillers. El 24 de febrer de 1801, sempre en la Quaresma, Ribot torna a inaugurar campanya, darrera del Correu, a la casa Igual, on és encara el 23 de març. És possible que a finals d'aquell any tornés a Barcelona amb un nou invent, amb tota seguretat de Roberstson, i que, per tal d'explotar-lo, es fes passar durant alguns dies per francès, amb el nom de «ciudadano Fondard». El 20 de desembre de 1801 el *Diario de Barcelona* anuncia l'arribada a Barcelona d'aquest personatge, físic, naturalista i professor de matemàtiques, el qual donaria a conèixer en un saló de física inventat per ell mateix una noia invisible, que presentava com la seva dona, la qual contestava a preguntes, deia el color dels vestits dels circumstants, l'hora que hi havia en un rellotge, se la podia escoltar riure, sospirar i cantar. El 14 de gener de 1802 Ribot viu al carrer Conde del Asalto, des d'on s'ofereix per a sessions particulars a domicili; el dia següent, el «ciudadà Fondard» i la seva «muller» comencen les

actuacions en el mateix carrer, ço que fa pensar que «Fondard» i Ribot són la mateixa persona. A més, el 26 de gener de 1802, segons el diari, Narcís Ribot actuarà al carrer Conde del Asalto, en el mateix magatzem on havia treballat «Fondard», amb la mateixa «noia invisible» que havia presentat aquell. El 10 de març de 1803, el *Diario de Barcelona* anuncia la tornada del misteriós amo del Farfarello, que treballarà al carrer Obradors fins al dia 30. El 19 de març reapareix Ribot, el qual, a banda dels seus números habituals -incloent-hi els putxinel·lis-, «enseñará una primorosa figura de máquina agarrada con las manos a una barra de hierro que hace varias actitudes muy singulares». El tornem a trobar, el 2 de març de 1806, al carrer de Tripó, rera el Palau, o sigui al teatre dit dels Capellans.

Riera i Llisas, Teresa Teresina

Titellaire. Interessada per l'art popular, havia estudiat la tècnica de la laca japonesa amb Enriqueta Pascual i Benigani. L'any 1934, en assistir a una representació de *Didó* als IV Gats, quedà entusiasmada amb l'espectacle, cosa que la induí a conèixer l'artista, amb qui restaria unida sentimentalment i artística ben aviat. En general, però, la biografia de Teresina Riera és força enigmàtica. Recentment, la publicació d'un important llibre de memòries del cartellista Carles Fontserè ha posat de manifest el casament de Riera amb el dibuixant Benigani -germà doncs, d'Enriqueta- del qual sabem que fogí a Londres en acabar la guerra civil. Vigués i Riera no estigueren, doncs, casats, cosa que ens ha confirmat Carme Terrado, que tractà Teresina en els últims anys de la seva vida. Traspassat Ezequiel Vigués pel

novembre de 1960, Teresina va procurar mantenir el pols del Guinyol Didó --> i difondre l'obra de Vigués. Els seus esforços no obtingueren segons que sembla gaire resultats i el 18 de maig de 1967 adreça una lletra, no sabem amb quin resultat, a Jaume Anglès en què s'hi ofereix com a titellaire, per si aquest, que actuava com a contractista, vol representar-la: "Habiendo cerrado definitivamente mi teatrillo ambulante de Guñol y sabiéndole a usted/ empresario le ofresco [sic] mi espectáculo por si entrara dentro sus actividades". En tot cas sembla que un any després, el 7 d'agost de 1968, Teresa Riera ja se n'ha desfet. És aleshores que la vídua de Vigués adreça una nota manuscrita a Jordi Oliveras, tinent d'alcalde de governació de l'Ajuntament de Vic: "Me es grato comunicarle que he recibido muchas cartas de grandes y pequeños de Olot interesándose por mi salud y lamentándose de no poder ver a Guinyol Dido en la feria./ Debido a mi salud me he visto obligada a retirar mi teatro ambulante, pero mis actuaciones siguen en salas de entidades donde no es necesario todo el material de las actuaciones en las ferias./ Cuando se acercan las fiestas de Ntra. Señora del Tura siento una gran añoranza./ Me ilusiona la idea de hacerles la fiesta infantil del Parque Municipal el día 11 de Septiembre como tradicionalmente hemos hecho años anteriores./ Le ruego sírvase dar contestación al respecto así como si se pondrá en el programa./ Sin otro particular...", etc. Uns dies després, Riera, decidida a promocionar com sigui el seu espectacle, dirigeix una carta a diferents mitjans de comunicació. Aquesta carta és interessant per tal com és la mateixa Vda. de Vigués qui presenta el marit, amb paraules plenes d'admiració. Diu així: "El motivo d'aquesta lletra és el següent; sóc

l'esposa de Didó; Didó va ésser un gran titellaire, després de treballar uns quants anys a França per aconseguir l'experiència que el féu triunfar, va retornar a la seva terra, per recorre-la de cap a cap amb el seu teatre ambulant. Quanta mainada podria donar raó del record i simpatia vers Guinyol i tants altres personatges que va fer famosos./ Cada any a Olot (on els nens de la vil×la varen aixecar-li un monument al Parc Nou) l'Ajuntament ofereix un homenatge a Didó. Es construeix un teatre de vert i jo represento un espectral de titelles, després tota la mainada és convidada a un berenar./ Vosaltres que esteu sempre presents a totes les manifestacions per la quitxalla, m'agradaria molt que hi assistissiu (...)"

À l'Arxiu de la Biblioteca de l'Institut del Teatre hem trobat dues quartilles d'aquesta època, de redactat misericordiós, mecanografiades i esmenades amb bolígraf blau. A la part superior, amb la mateixa tinta, diu: "Misión/ Arriba España / Sr. Oliveras / Marta Mata". Es tracta dels destinataris del text que segueix més avall. En transcrivim només una part i en conservem les errades ortogràfiques: "Guinyol Didó torna a Olot, i torna amb una caixa plena d'il×lusió./ El pare de la família Didó - Ezequiel Vigués [sic]- ara i aquí sembla estar com mai, present entre el seu públic: la mainada, que espera amb uns ulls grans i oberts la il×lusió d'una nova representació, carregada d'aquest humanisme callat i net, que és el món dels infants./ I aquest humanisme, tot aquest reguitzell de valors pedagògics, tota una vida dedicada a la investigació, gaudiment i realització, va donar els fruits concrets de la poesia -del món poètic infantil tot sovint incompès per la gent gran- posada en pràctica amb uns mitjans a l'abast de l'infant: el Guinyol./ I vet aquí que el mestratge de

Ezequiel Vígues [sic] no podia morir. I és per això que a Olot, cada onze de setembre, a la plaça on hi ha una pedra commemorativa, ens tornem a trobar amb nous acudits, amb noves representacions, i amb un nou berenar./ Però els personatges amb els quals els nenes viuen junts una pila d'emocions, amb els quals parlen, haurien d'esdevenir participació en l'infant, mitjançant els dibuixos que després farien, pintant-los segons la seva visió particular, escrivint-los-hi cartes, entaulant un diàleg a manera de crítica després de la representació, fent que els mestres assisteixin a cursets de titelles, perquè els mateixos alumnes puguin construir-les, etc." Tot seguit hom recorda experiències pedagògiques a Iugoslàvia i Txecoslovàquia i hom parla de l'ús dels titelles com a teràpia per a malats psíquics i finalment hom reporta que els ninots han estat utilitzats també com a tècnica de "psicodrama" per a nens. Acaba: "Ens falta molt camí encara per recórrer [sic], i les facilitats -"com si diguessim"- no hi són. L'interessant és que el guinyol torna a reviure". Una quartilla semblant, també amb tinta blava (encapçalat "Misión/ Arriba España", diu: "Senyor Director:/ Agrairia molt la publicació de la nota adjunta, així com la seva participació a l'espectacle de titelles en homenatge a Didó, que com cada any es representarà al Parc Nou el dia 11 a les 5 de la tarda./ Us saluda ben atentament:" (sense signar; no té data però, per un document posterior, sabem que s'envià el dia 5 de setembre de 1968). Amb data del 17 de setembre d'aquell any, hi ha una lletra de Xavier Olivé a Oliveras, tinent d'alcalde de governació de l'Ajuntament d'Olot: "L'hi adjunto la nota publicada en el diari barceloní Tele-Expres, referent a Didó i a la Feste Major d'aquesta Vil×la". El 21 de

setembre, l'òrgan de la secció local d'Acció Catòlica d'Olot, el setmanari Olot-Misión, envià una nota a Teresa Riera: "Al regreso de vacaciones, hallamos su att. carta, lamentando no habernos sido posible publicarla por haber transcurrido ya la fecha propicia para ello" (sense signatura). El 24 de setembre de 1968 és la data de la primera comunicació d'Olivé al senyor "Guell", de l'Orfeó Olotí: "Hem plau d'oferir-vos l'estudi de les sessions infantils a celebrar a la vil×la d'Olot organitzades per la vostra entitat". Així mateix, a la mateixa carpeta, hi ha el calc d'una carta de Xavier Oliver, del 3 d'octubre de 1968, adreçada al "Sr. Guell" [sic], el qual pertanyia a l'Orfeó Olotí. Hi adjunta - explica- el programa de titelles i cinema per a les sessions dels dies 12 i 13. El teatre - afegeix- arribarà per recader a Olot el dia 10; no abans, car -diu- "tenim unes actuacions molt importants a unes escoles de Barcelona els dies 8 i 9". Ells arribaran el dia 11, per muntar el castellet. Finalment: els dies 13 i 3 haurien d'actuar a primera hora "per puguer agafar el últim cotxe de Olot o fer alguna convinació per puguer agafar el últim tren de Girona a les 9 de la nit". Es conserva l'esborrany d'una lletra adreçada a un director de diari on diu: "Senyor Director;/ Agrairia molt la publicació de la nota que varem enviar el dia 5-9-68 donat el cas que Guinyol Didó actuarà els dies 12 i 13 d'Octubre i 1, 2 i 3 Novembre en el Orfeó Olotí. Caldria suprimir el paraf [sic]: "I vet aquí que el mestratge de Ezequiel Vígues no podia morir. És per això que a Olot cada 11 de setembre ens tornem a trobar amb nous acudits, amb nous acudits, amb noves representacions i amb un nou berenar". Per el demés l'article continuaria vàlit." També ens ha pervingut una carta de Teresa Riera adreçada a Marta Mata; data:

Barcelona, 10 de desembre de 1968. Diu: "Seria convenient si és que encara interessa per la representació de Titelles Guinyol Didó per el dia 17 en tenir una entrevista per posar-nos d'acord". Encara al principi dels anys setanta, Teresa Riera assessora i dirigeix en la construcció dels ninots el grup Titelles el Xai, de Vilafranca, ciutat on el Guinyol Didó, desmuntable, restava emmagatzemat a l'hivern, i on probablement el matrimoni Vigués-Riera féu alguns amics. Diposità els seus papers i els del seu marit en una carpeta, d'on hem pouat la documentació adduïda ací, la qual fou adquirida per la Biblioteca de l'Institut del Teatre, on els hem vist, encara sense catalogar. Quan Joan Baixas contactà amb Teresina, que viu a L'Hospitalet, feia quinze dies que aquesta ha cremat la barraca del Guinyol Didó, davant les dificultats de trobar-li comprador i la impossibilitat de sostenir per més temps el lloguer del seu dipòsit en un guardamobles. Els seus darrers anys, Teresa Riera sobrevisqué pintant cares de nines de porcellana, gràcies a la tècnica apresada en la seva joventut. *Teresina* va morir el 22 de febrer de 1975.

[Foto: Teresa Riera]

[Foto: Teresa Riera i el dibuixant Benigani, a l'Hotel Colon, el dia del seu casament (1934)].

[Foto: Teresa Riera en el sopar d'homenatge que li oferí l'Associació de Titellaires Catalans (1973)].

ROBERT, ÉTIENNE GASPART (DIT «ROBERTSON») (Lieja 1763 - Batignolles, prop París 1837). Fantasmagòreg, exhibidor de física recreativa i aeronauta. La petja de l'obra de Robertson és fecundíssima i ajuda

a comprendre alguns aspectes molt característics del teatre de titelles tradicional català. El treball més complet i alhora el més singular sobre la figura de Robertson, obra barrejada de notes impressionistes sobre el personatge i de dades molt valuoses, fruit d'un estudi meticolós i pacientíssim, el devem a Françoise Levie (*Étienne-Gaspard Robertson, la vie d'un fantasmagore*, Brussel·les-Longueuil, Quebec 1990). Nascut a Lieja, el 15 de juny de 1763, Étienne-Gaspard era fill de Jean Robert, copropietari d'una mina d'hulla, i d'Élizabeth Balace. Cursà estudis eclesiàstics i fou ordenat el 22 de setembre del 1787. Gairebé dos anys abans, l'octubre de l'any 1785, havia ingressat en el curs de pintura de l'Acadèmia de Belles Arts de Lieja, com alumne del seu oncle Léonard Deffrance, considerat pels estudiosos moderns de l'art com el millor pintor de la Lieja setcentista. Devers la mateixa època prengué Robert prengué contacte amb el físic François Vilette, qui el va introduir en l'estudi de la física i d'òptica, i li va donar a conèixer els fonaments científics de la llanterna màgica. Robert combinarà aquests tres pilars de la seva formació en el seu futur ofici de fantasmagòreg: de la carrera eclesiàstica, servirà el gust pel món dels esperits i del més enllà; del pas pel taller de Deffrance, una tècnica pictòrica força correcta que li permetrà elaborar els retrats del fantascopi; de la relació amb Vilette, una coneixement de la física, que li serà de gran utilitat en els seus espectacles "màgics". En els anys de la Revolució Francesa (exactament el 1791), Robert aparegué a París, on proposà un aparell inventat per ell mateix (una mena de mirall d'Arquímedes, perfeccionat), com a arma de guerra capaç de destruir de manera instantània l'estol naval anglès. És molt probable que el perfeccionament d'aquest

mirall arquimèdic provinguí del cercle de Vilette, si no d'aquest físic mateix: el pare de François Vilette, Nicolas, ja havia fabricat el 1713 un mirall ardent d'aquesta mena i, doncs, és possible que el perfeccionament d'aquest artefacte fos un dels projectes de la Société d'Émulation, a la qual va pertànyer el jove Robert i que tenia François Vilette com a element aglutinador. Sigui com sigui, el fet és que, malgrat que una comissió de savis dictaminà en favor de la viabilitat de l'invent, el projecte -per raons incertes- no va anar endavant. Assolí fama com a aeronauta, amb una ascensió cèlebre damunt Hamburg (8000 metres per sobre d'aquesta ciutat), entre molts altres vols. Així mateix, hom li ha atribuït la invenció del paracaigudes. Probablement «Robertson» està també al darrera del pla napoleònic d'invasió d'Anglaterra per mitjà de globus aerostàtics, el qual, si s'hagués dut a la pràctica, hauria estat un dels episodis més bonics de la història de les guerres. En el camp de la física recreativa, «Robertson» féu multitud d'aportacions de primer orde, com ara una trompeta autòmata, un ninot parlador -«abladorcilla autòmata» [sic], en va dir el Brusi-, qui sap si la mateixa invenció que era presentada a Barcelona com la «niña invisible» a començaments del XIX. Però allò que més glòria va donar a «Robertson» en el seu temps fou la invenció del *fantascopi*, màquina perfecta per a produir fantasmes i tota mena de fantasies d'ultratomba, que perfeccionà molt substancialment la llanterna màgica de Kircher. La utilització d'aquest aparell prodigiós com a artefacte recreatiu, fet que considerem dins els dominis del teatre, donà lloc a la *fantasmagoria*, que el *Larousse* vuitcentista defineix perfectament com un «Spectacle de lanterne magique dans lequel,

au moyen de certains artifices, on fait paraître des figures qui semblent tour à tour s'approcher et s'éloigner». «Stendhal» en les *Mémoires d'un touriste* reproduceix un parlament de «Robertson», en la presentació d'un dels seus números de física recreativa. I heus ací els mots exactes: ««Cette coupe, messieurs», dit-il aux spectateurs, «me rappelle des souvenirs à la fois bien doux et bien amers. Au moyen de ma science, cette coupe que vous voyez, messieurs, cette simple coupe! renferme tout ce qui reste sur la terre de ma chère troisième femme. Après son trépas, je la fis transporter sur un bûchet, où elle fut brûlée, messieurs, à la manière antique. Par ma science, j'ai vitrifié ses cendres, et toutes les fois que je bois dans cette coupe, je pense avec attendrissement à ma chère troisième femme». A les primeries del vuitcents, l'espectacle ideat pel genial «Robertson», que havia entusiasmat els salons parisencs de les darreries del XVIII, era una novetat que ocupava els esplais més distingits dels barcelonins benestants. Diferents artistes ambulants es feien la competència i àdhuc s'atribueïen la invenció del *fantascopi*. El més famós a Barcelona, tal i com testimonieja Coroleu, sembla que fou un tal «Sr. Martin», francès, que es presentava com a professor de física experimental: aquest senyor sol·licitava, el tres de gener de 1803, un magatzem gran o un saló de primer pis en el centre de Barcelona per a fer demostracions de fantasmagoria, les quals tindrien lloc en un local del carrer de Guàrdia, cantonada del de Trenta-Claus, amb força èxit, segons que sembla, car les seves actuacions, que en principi s'havien d'acabar en el mes d'abril, es prorrogaren fins als primers dies de maig. En el seu dietari, Rafel d'Amat i Cortada, baró de Maldà, deixa notícia

d'aquest espectacle, que començaria el 28 de febrer de 1803: «...avui obre, a sis hores de la tarda, sa fantasmagoria física, mecànica i òptica, lo gavatx el Sr. Martin, en son espectacle extraordinari, veient-se lo sepulcre del ric avarient, eixint, al temps d'obrir-se, llamps i trons, follets, tot que ho consumirà una pluja de foc; donant fi ab lo nigromàntic cap de gegant imitat al natural, per admirar el públic». Però n'hi havia d'altres fantasmagòrics, el mateix any (no menys misteriosos i irreductibles a la dada positiva), els quals acostumaven, com Martin, a ésser francesos, o -si més no- es presentaven com a tals. Dos d'aquests -un personatge opac el nom del qual no es fa públic a les fonts i que va acompanyat d'un autòmata d'acrobàcia anomenat Farfarello, i un tal «Monsieur Farfant», semblen associats d'una manera molt estreta amb l'«autor-mecànic» Narcís Ribot -->, qui és, a més, el titellaire més antic que coneixem a Barcelona. També hi ha un «D. Francisco Bienvenu», professor de física experimental, qui, a finals d'any, donava funcions de fantasmagoria al Teatre de la Santa Creu, complementades, segons la propaganda, amb experiments d'electricitat. El *Diario de Barcelona* del 20 de desembre de 1803 amolla força detalls sobre el contingut d'aitals espectacles: «De todas la maravillas que ofrece la Física a nuestra admiración las que son objeto de la Fantasmagoría son las más propias para pasmarnos, llenarnos de entusiasmo y transportarnos en algún modo fuera de nosotros mismos». I afegeix: «das generaciones que nos han precedido, nada han visto más curioso, nada más inconcebible, sobre todo [sic] quando ésta parte de la Física se ejecuta hasta el grado de ilusión perfecta». «Después de penosos trabajos y largas investigaciones, el citado Profesor

[Bienvenu] ha logrado llevar éstas ilusiones hasta un punto de perfección que nada dexa que desear a los Espectadores, relativa a la aparición de Espectros y Fantasmas. La ilusión será tan perfecta que se verán algunas Figuras corren en apariencia muchas leguas de distancia, y recorrerán otras todo el interior del teatro. Desde cualquier punto de él en que se hallen los Espectadores, les parecerá que la Figuras o Fantasmas vienen a tocarles, aunque en la realidad estén distantes (...). Se verán algunos fantasmas errantes que precipitándose de lo más alto del teatro parecerá van a caer sobre los Espectadores».

Roca i Giménez, Ernest
 Empresari de la Sala Mozart i agent de contractació d'espectacles infantils. L'11 d'octubre de 1945 presentava a la premsa el «Teatro de los Prodigios», espectacle de titelles de fil, que en la propaganda lliurada per la Sala Mozart es definia com a «un brillante desfile de cantantes, músicos, actores, pintores, modistas, etc.», en el qual hom «interpreta los más fastuosos actos de ópera, opereta, zarzuela, revista, circo, variedades, concierto y pantomimas». Entre els personatges representats amb marionetes hi ha Al Johnson, Lili Pons, Janette Macdonald, Eddie Cantor, Maurice Chevalier, Charles Chaplin, Stan Laurel, Oliver Hardy, els germans Marx, Diana Durbin, l'ànec Donald, Pinotxo, el ratolí Mickey, en Cigronet i Joe Carioca. El «Teatro de los Prodigios» de la «Sala Mozart» constitueix un precedent claríssim del número «Grandes artistas en pequeño tamaño» amb què tres anys després es presentaria com a marionetista Herta Frankel, dins la revista *Sueños de Viena*. Aquest fet planteja el problema, per ara

irresolt, de si existeix -més enllà de la visió comercial de Kaps- una relació directa entre aquest espectacle de Roca i el de Frankel. Segons el dietari professional de Sebastià Vergés i Prat, Roca els proporcionà una actuació en una escola de la Via Augusta el 27 d'abril 1948 i una altra en una adreça particular del carrer de Balma el 4 de maig. Amb Conte, formà "Rocco".

Rocco Fusió dels noms dels titellaires Roca i Conte.

Rodari, Gianni Escriptor italià, mestre de la literatura infantil. Va néixer el 1920 a Omegna. Exercí com a mestre i també com a periodista. L'any 1970 rebé el Premi Hans Christian Andersen pel conjunt de la seva obra. Morí l'any 1980. De la seva vasta obra en destacarem el volum Contes per telèfon i l'assaig Gramàtica de la fantasia, dedicat a explorar els mecanismes de l'imaginari. El grup català Els Aquilinos --> muntà, amb el títol de Sopa de lletres -->, un espectacle basat en els seus contes.

Rumbau, Toni Membre fundador del grup La Fanfarra -->. Bàsicament guionista, Rumbau ha escrit els textos de les diferents aventures de Malic -->, personatge inventat el 1975, protagonista d'alguns espectacles d'aquell col·lectiu. També ha estat el guionista de Calidoscòpia, La llegenda de sant Jordi i La reina blanca, entre d'altres obres. El 1988 es presentà com a titellaire en solitari amb A dues mans. Amb Joan Casas -->, Toni Rumbau fou l'autor del guió escènic de l'espectacle Carmen, a partir de l'obra homònima de Bizet, estrenada la tardor de 1991 al Teatre Malic --> i interpretada amb ombres i objectes per Mariona Masgrau --

>.

Sabbateries Espectacle per a tots els públics del col·lectiu Puig & Xinel·lis →. En aquest muntatge de 1981 -d'una hora de durada-, la companyia fa una explotació de diferents tècniques combinades de teatre de titelles -putxinell·li clàssic, titella de fil, capgrossos, ombres i gegants-, així com de sediments de cultura popular de la més diversa procedència -des de contes europeus, a fonts més immediates, com ara elements de la quotidianitat, passant per rondalles del país i per un cuplet-, per a produir una síntesi que permeti atorgar una vida dramàtica nova -i en bona mida diferents- als diferents elements que incorporen. En definitiva, el teorema que Puig & Xinel·lis volia demostrar damunt un escenari és la possibilitat de transcendir la realitat quotidiana per mitjà dels elements de la cultura d'arrel. El tema de l'espectacle girava a l'entorn de les bruixes, els dimonis i altres éssers fantàstics, amb un entroncament evident amb la temàtica del teatre de titelles tradicional a Catalunya, bé que tot trabucant-ne -amb evident intenció pedagògica- el sentit popular, car aquí els dimonis -com les bruixes, etc.- són els protagonistes.

[fotografia de Sabbateries]

Sàez, Joaquim Titellaire vuitcentista, segurament, amb Fredericu, mestre de Juli Pi -->. Sabem que tenia plantat el castellet en un cafè del carrer del Carme de Barcelona. És molt possible que sigui aquest el nom del titellaire conegut com a Quimet o Quimarro que, segons algunes fonts, actuava a les darreries del segle XIX a diferents cafès del barri barceloní del Raval.

sainet Gènere teatral. Fins a la renovació dels anys 70s els titellaires mantenien el programa de l'espectacle propi del segle XIX, integrat per una comèdia, un interludi amb ball i un sainet. A tall de mostra, transcriurem l'anunci que, pel que fa al teatre d'actors, feia el Diario de Barcelona del 26 de febrer de 1837 (el local era l'efímer teatre de la Mercè): "Después de una elegante sinfonía, se ejecutará la hermosa comedia en 5 actos titulada Los dos sobrinos, intermedio de baile y dará fin la función con un divertido sainete".

Sala Mozart Local situat en el número 31 barceloní carrer de la Canuda. En aquesta sala, l'any 1869, l'ombrista Nevas fundà la societat «La Sencilla» dedicada a les representacions de teatre d'ombres. En els anys anteriors a la Guerra Civil del 36 la sala Mozart era dedicada a entreteniments infantils. Així ho testimonia en les seves *Memòries* el cartellista Carles Fontserè, qui recorda una conferència sobre el bé i el mal a càrrec del comte de Santa Maria: «Una sala [la Mozart] molt concorreguda, els dijous i els diumenges a la tarda, pels alumnes de «can jesuïta» [l'escola del carrer de Casp], on sovint trobàvem nenes de l'Escola Blanquerna que hi anaven soles, amb permís dels pares». Consta que en la dècada dels anys quaranta d'aquest segle, l'empresari Roca hi organitzava sessions de teatre de titelles. Aquestes poques dades deixen tanmateix entreveure una línia continuada d'activitats durant un temps molt dilatat, la qual cosa fa pensar que fóra molt interessant un estudi monogràfic d'aquest espai lúdic del jovent barceloní.

Sala Reig Local dedicat a la representació de titelles, inaugurat a finals del mes d'octubre de 1921, amb el nom de "Teatre de marionetes i titelles". Estava situat a la botiga del moblista Lluís Reig i Bonet -->, el promotor de l'empresa, al carrer Consell de Cent, 351, de Barcelona, al costat de la Casa Lleó-Morera, a tocar el Passeig de Gràcia. El cronista de la secció "Teló enlaire" de L'esquella de la torratxa (any XLIII, núm. 2222, 7 d'octubre de 1921, p. 668) adverteix que "mai a Barcelona s'havia donat un to de noblesa i distinció a aqueix espectacle tan interessant com ingenu". I afegeix: "La sala per a representacions de titelles i marionetes que el benemèrit mobista senyor Reig acaba de inaugurar és, dintre les xiques dimensions indispensables, un local digne de Barcelona i mereixedor de que tothom, artistes, poetes, premsa i públic hi presti la deguda atenció i el consegüent apoi". Més entusiasta encara s'hi mostra uns dies després, ran de la inauguració definitiva del local (L'E. de la t., any XLIII, núm. 2224, 21 d'octubre de 1921): "S'ha inaugurat definitivament aquesta sala que resulta elegantíssima, un veritable bibelot, una monada". El director de l'espectacle fou el folklorista Aureli Capmany -->. Els objectius de l'empresa eren perfectament definits en el programa de mà, obra del mateix director, que va ésser reproduït a la premsa barcelonina: "L'espectacle dit "Teatre de Marionetes i Titelles" que oferim, es fonamenta en el més depurat sentiment artístic. Per a realitzar-lo cercarem el maridatge de la ingenuïtat tradicional amb els moderníssims mitjans que la pràctica i l'estudi ofereixi de més perfecte./ El plan que guia la nostra obra és el de plaure i educar els més petits, a l'ensempe que desvetllar l'interès dels grans. Per a lograr-ho ens hem procurat dades

d'altres països, proposant-nos assolir el nivell dels més perfectes i amb l'intent de sobrepassar-los contem amb la col·laboració dels artistes de Catalunya que tenen un nom, com a Pintors, Músics i Poetes sense regatejar-hi els joves meritíssims que amb llurs creacions vinguin a nosaltres per a fer obra artística, moral i educativa". D'acord amb l'estratègia comercial de Reig, al vestibul s'hi exposaren quadres dels artistes de la casa, com ara, Joaquim Mir, Marià Pidelaserra, Ju Pasqual, Llavaneres i Feliu Elies (Apa). La Sala Reig fou inaugurada amb un programa doble. De primer, hom representà El cavall volador, obra per a marionetes, que constitueix una de les primeres representacions d'aquesta modalitat de titella a Catalunya. A continuació, hom va muntar, per primera vegada amb titelles, el sainet El titella pròdig, de Santiago Rusiñol, amb música de la seva muller, Maria Denis. Els decorats, molt celebrats, van anar a càrrec de Joaquim Sunyer i Emili Ferrer i Espelt. No hem pogut esbrinar la identitat de la dissenyadora del vestuari, de cognom Torres. La música va anar a càrrec d'un mestre Ferrer, el qual deu ésser molt probablement el Josep Ferrer que trobem uns anys abans treballant amb el titellaire Montserrat -->. Qui fóra director de la sala, Aureli Campmany, en una conferència donada en la postguerra a Ràdio Barcelona, afirmà que alguns dels ninots d'Isidre Busquets, restaurats i modificats, foren jugats els anys vint en aquest local.

"Salón Rosa" Luxós restaurant al Passeig de Gràcia. Els titellaires Vergés hi actuaren dues vegades el 6 de maig de 1948, mitjançant Guasch, amb Panxito cuiner i final amb dimoni, i, per intermediació de Moret, amb El fantasma

castigat i el tururut.

Saló de Varietats Nom que adoptà, a principis del segle XIX (la primera atestació que coneixem és de 1813), l'antiga sala del gremi de velers (o teixidors de vels), al carrer Sant Pere Més Alt, cantonada Jonqueres. Eren famoses les seves sessions d'ombres xineses.

Salvatella Agent promotor d'espectacles infantils. L'1 de juliol de 1948 aconseguí per als Vergés una actuació a l'envelat de Rubí.

Sant Ramon, Travessia de Carrer barceloní en què, en la segona meitat del segle XIX, hi havia la botiga i el teatre de titelles de Martí "L'Herbolari" →.

Sánchez i Martí, Ramon (Vilanova 1950). Titellaire. Ramon Sánchez és deixeble directe d'Ezequiel Vigués i Teresa Riera. Durant la darrera època el Teatre Guinyol Didó acabava la seva gira a Vilanova, on la barraca quedava emmagatzemada durant l'hivern. L'avi de Ramon, Francesc Martí, conegut de Vigués, ja havia col·laborat amb el seu teatret de titelles, com a cobrador. Aquesta amistat permeté que el petit Ramon, a l'edat de 6 anys, comencés a treballar amb Didó i Teresina, als quals acompanyava en les gires. Alguns hiverns, Ramon Sánchez els passà al piset dels titellaires a la Gran Via de Barcelona. Després de la mort de Vigués, continuà la seva col·laboració amb Teresa Riera durant quatre anys. Així, cal recordar la gira de l'any 62, amb més de 2.000 actuacions. El 1963 actuaren al Festival Internacional de Titelles. A l'edat

de 14 anys, Sánchez decidí deixar els titelles, malgrat els precs de Teresina, que el considerava el continuador natural del seu teatre. Encara el 1970, segons ens ha comunicat ell mateix, Teresa Riera -davant de la impossibilitat de portar endavant l'espectacle ella sola- encara li va demanar una altra vegada de tornar-hi. Segurament la negativa de Sánchez i les dificultats econòmiques que passava la titellaire en aquella època va precipitar la decisió de la dona de cremar la barraca, el lloguer de l'emmagatzematge de la qual no podia pagar. En els anys 80s, en el marc de la revifada del teatre de titelles a Catalunya, Ramon Sánchez tornà a bellugar els ninots i posà en circulació novament el nom del teatre del seu mestre (ara Guinyol Didó 88), de qui es considera, amb raó, artísticament hereu. Ha estat ajudat per Joan Garcia, de la Seu d'Urgell, i, darrerament, sobretot per Christine Schmidt, la qual, amb precedents en la fabricació de titelles per a titellaire bavarès Ludwig Bauer, és la responsable de la construcció dels ninots de la companyia de Ramon Sánchez, molts dels quals són rèpliques perfectes, en pasta de fusta, de les talles originals del teatre de Didó. A més, Sánchez i Schmidt han assessorat l'Institut del Teatre en la catalogació de les peces de Vigués conservades en els fons d'aquesta institució. Ramon Sánchez ha practicat un aggiornamento de la praxis dramàtica de Didó, de la qual és, volgutament i directament, deutor. Les seves obres, originals, per bé que perfectament integrades dins les línies argumentals del teatre de titelles català d'arrel popular, suposen una reelaboració i una posada al dia dels temes de la tradició autòctona. En destacarem, Els homes del President, sobre els discrets conflictes que es produeixen en una associació de veïns ran de la

programació d'una festa major, peça en què intervenen els diferents components del folclore vilanoví; Els contrabandistes, sobre tràfic ilegal andorrà, i El fantasma del castell de la Geltrú. El cas de Ramon Sánchez és, al nostre juí, paradigmàtic de la reintegració espontània en el discurs teatral derivat dels titellaires independents -ja en els anys 80, liquidat ja aquell moviment després d'assolir la normalització del teatre de titelles-, d'elements procedents de la tradició titellaire que arrenca del vuitcents.

Sant Llorenç Savall, Mostra de Teatre de Titelles i Marionetes a Cicle estiuenc de teatre de titelles en la parròquia de Sant Llorenç Savall (Vallès Occidental). La primera edició és del juliol de 1996, amb els muntatges següents: *El cargol Mossi i el cuc*, per La Closca; *En Groc*, per Zootrop; i *El taller dels somnis* i *Els móns de la Nuri*, per Trac-Trac.

Selvaggio Mancini, Rogeli (Barcelona 1897). Pintor, dibuixant i venedor d'antiguitats. Treballà en espectacles de varietés com a pintor i caricaturista, improvisador i il·lusionista. Fou també durant un temps titellaire.

Senyor Manel Titellaire vuitcentista barceloní. Es dedicà a la representació de drames i comèdies que adaptava d'entre aquelles que tenien més èxit al teatre d'actors. Un cafè de Barcelona, situat al carrer del Migdia, on sens dubte hi actuava habitualment, era conegut com **café del senyor Manel** --->. És possible (però no segur) que ell mateix en fos el propietari. A més tal vegada fou aquest cafè on va debutar l'any 1867 Juli Pi i Olivella. Reporta Joan Amades que el senyor Manel abandonà l'ofici de titellaire per ostentar un

càrrec a la guàrdia municipal i que va acabar els seus dies exercint el càrrec de director d'un dels mercats de Barcelona.

Séraphin (Longwy 1747-París 1800) Ombrista francès. El seu nom complet fou Dominique-Séraphin François. Abans d'iniciar-se en el teatre d'ombres, Monsieur «Séraphin», havia estat enrolat en una *troupe* d'artistes ambulants que giraven per Alemanya i Itàlia, on el futur ombrista va aprendre a tocar el contrabaix. El 1767 renovà el teatre d'ombres, que uns anys abans havia introduït a França -amb un seguit de representacions el 1760 al teatre parisenc dit dels Italians- l'actor i dramaturg Medard Aredinot. El 1770 «Séraphin» obria a Versalles un «Théâtres des ombres chinoises», que faria forat immediatament i que donaria diverses vegades sessions davant els reis. El 1784 «Séraphin» obtindria per al seu art el títol de «Spectacles des Enfants de France» i s'instal·laria a París, a les galeries del Palais Royal, on la família François exerciria el seu mester d'ombres durant gairebé cent anys. En els darrers temps de la monarquia francesa, el Palais Royal era el centre sobre el qual gravitaven les expansions ocioses dels parisencs, amb jardins ameníssims, cafès a la moda, sales de joc trepidants i restaurants que foren els primers de la història del món. Sota les voltes del Palais feren tintines els cràpules més encimbellats i filosòfics, i deambularen -capvesprals i felins com panteres del parc zoològic- les cortesanes més acreditades i fatals de París, amb perfums alambinats i pirotècnics i cors de pedra picada. Així doncs, els espectacles d'ombres de Monsieur «Séraphin» compartiren estatge amb alguns dels negocis més distingits i memorables del seu

temps. Així, el melomaniac Cafè du Caveau, on passats molts anys els partidaris de Glück i Puccini arribarien manta vegada a les mans; o el Cafè de la Regence, que tingué clients com Robespierre o Bonaparte, i on, abans de llençar -allà mateix- la més famosa Enciclopèdia, Denis Diderot maldava per matar el rei de François André Danican-Philidor, qui fou -a més de membre distingit d'una nissaga de músics, prou coneguda entre els especialistes en la música d'aquest període-, el primer campió d'escacs de França; o la botiga magnífica de Baudin, especialitzada en menatgeria de tall, on una bella i cànvida girondina anomenada Carlota Corday va adquirir, al preu de dos francs -segons es diu-, la ganiveta carnívora que va acabar amb la vida de Marat, el monstre sanguinari i l'amic del poble. (Per cert que Mademoiselle Corday -no ens consta que hagi estat notat fins ara- és un dels models històrics, amb la duquessa de Berry, de la intrèpida Laurence de Cinq-Cygne, una de les protagonistes d'*Une tenebreuse affaire*, de Balzac, que fou, amb *The Murders in the Rue Morgue*, de Poe (publicada el mateix any -1841-), la primera novel·la policíaca de la història). En el Palais Royal també, pocs anys abans de l'arribada de les ombres de «Séraphin», el 1771, un alemany que es digué Kurtz (o Curtius) va instal·lar un museu de cera, el primer a París, en el qual hom pogué veure, durant els anys de la monarquia, la família reial que dinava, i, en els dies revolucionaris (Curtius participà en la presa de la Bastilla i se'n conserva el que podria ésser el seu autoretrat en cera al Museu Carnavalet de París), amb no menys correcció ceroplàstica, l'efígie de Lluís XVI després de passar per la barberia lúgubre del ciutadà Guillotin. Protegides per la cort, doncs, les ombres xineses de «Séraphin»

feren via al Palais Royal i esdevingueren una moda parisenca que continuà després del 89, ço que facilitaria la recepció d'aquesta modalitat de teatre entre el públic *currutaco* i *petimetre* d'aquesta banda dels Pirineus, que com se sap s'emmirallava, atent i sol·lícit, en tota mena de novetats nòrdiques. El 1790 -de ben segur a causa de la Revolució- Monsieur «Séraphin» va cedir durant un breu període la direcció del teatre d'ombres a Adrien Moreau, però aviat recuperà el timó de l'empresa, que retindria ja fins a la seva mort, el 5 de desembre del 1800. El succeí el seu nebot, Joseph François, qui fou substituït, el 1844, per la seva filla i el seu gendre, anomenat Paul Royer. Els grans èxits del teatre de Monsieur «Séraphin» van ésser les obres *Le pont cassé* i *La chasse aux canards*, que foren portades a Catalunya per un italià anomenat Giacomo Chiarini -->, ben matinerament. Igualment *Le bois dangereux* ou *Les deux voleurs*, *Le magicien Rothomago* i *Les joies du Carnaval*. En el tercer quart del XIX les figures d'algunes obres representades pel «Théâtre des ombres» foren repetidament editades en fulls retallables per alguns imatgers catalans, ço que demostra al nostre entendre que formaven del repertori de les funcions domèstiques que sovintejaven en els domicilis barcelonins en el moment de més difusió d'aquest espectacle a casa nostra. Durant el període revolucionari, el repertori per a ombres de «Séraphin» tombà cap a les peces d'agitació política, amb obres com *La démonseigneurisation*, del 1790, o *La fédération nationale*, de 1793. Amb el Consulat, el «Théâtre des ombres chinoises» recuperà el repertori tradicional. El 1858 abandonà el seu estatge del Palau Reial per anar a instal·lar-se en el mateix local que havia acollit amb èxit el ball

Montmartre, és a dir, en el subsòl del Bazar Européen, al passatge comercial adossat al Museu Grévin, sota el Grand Hôtel de la Terrasse Jouffroy, entre el 10 del boulevard Montmartre i el 9 del carrer Grange-Batelière. En la nova seu del Passatge Jouffroy el vell teatre de «Séraphin» duria, el 1865, transformat en teatre de marionetes, el nom de «l'Heatre Passe-temps» i, el 1873, el de «Théâtre Miniature».

Siems, John C. Col·laborador de Harry V. Tozer -->. Participà l'any 1944, juntament amb Larry Class, en les representacions d'aquest famós marionetista per als refugiats acollits pel Consolat de Polònia a Barcelona.

Sopa de lletres Espectacle del grup Els Aquilinos-->, per a titelles i actors, basat en els contes de Gianni Rodari -->. S'estrenà el novembre de 1986 en el VIIè Festival Internacional de Titelles de Barcelona. La traducció dels textos de l'escriptor italià era de Teresa Duran, l'adaptació d'Esther Prim i la música fou original de Xavier Maristany. Els titelles eren manipulats amb tiges i fils, a la vista del públic, per Miquel `Alvarez, David Laín --> i Esther Prim. Es tractava d'una reconstrucció vagament proustiana de la infància d'un home corrent, En Ton, i dels ambients on va viure de petit, a partir de la trobada fortuïta d'aquest amb En Tonet, que no és res més que el nen que En Ton va ésser.

[Foto: Sopa de lletres (1986)].

Taller de Marionetas Grup titellaire underground, el principal factòtum i gurú del qual fou Pepe Otal. Aquest, antic

navegant, fou deixeble de Harry Vernon Tozer -->, del qual aprengué la tècnica del titella de fil. Disparitats de criteris, però, pel que fa a la concepció de l'espectacle de marionetes, els portà a una ruptura, la principal conseqüència de la qual fou la creació, l'any 1974, d'aquest col·lectiu que pretenia portar el teatre de marionetes al carrer. El Taller de Marionetas dirigit (o millor, liderat) per Otaol divulgà els ensenyaments de Tozer i fou una fornal inveterada de titellaires de fil. L'escisió del grup d'Otaol marcà l'inici de la consolidació d'una escola anglo-catalana de titellaires de fil-->.

[Foto: Actuació del Taller de Marionetas a la Plaça del Pi]

Teatre de lloguer Companyia titellaire. Fundada el 1989 per Mariola Ponce --> i Vicent Ortola -->, els seus primers tres anys d'existència, la formació es dedicà a impartir cursos i tallers de teatre i de construcció i manipulació de titelles. El 1991 estrenaren el seu primer muntatge, *Ajnem agutrot ajnem* (Menja tortuga, menja). Es tracta d'un muntatge d'una hora de durada, adreçat a tots els públic, que explica la història sentimental d'un home, el senyor Ferrer, enamorat de la seva veïna, la senyora Marín, que només té ulls per a la seva tortuga. La construcció dels ninots i l'escenografia va anar a càrrec de Vicent Ortola, qui també manipulava els titelles, amb Assumpta Mercader --> (incorporada al grup el 1992). Les responsables de la dramaturgia foren Magda Puyo i Mariola Ponce, qui dirigí l'espectacle. Roberto García i Lluís Boyra s'ocuparen de la música.

Teatre de sac Nom que recobria les actuacions del titellaire Xavier Lafita --> a partir de l'any 1975, quan se separà del grup Caps de Cartró i decidí treballar en solitari. Xavier Lafita substituï el castellet tradicional occidental per un sac, dintre del qual s'introdueïa el manipulador. Aquest sac és un element típic de les representacions de titelles a la Xina. Després d'una primera etapa en què Teatre de Sac presentava muntatges per a manipulador-solista, el grup s'amplià el 1984 amb la incorporació de Josep Maria Gómez Gòrriz -Pep Gómez-, qui havia entrat en l'àmbit del teatre de titelles l'any 1973, dins el grup mallorquí Teatre de Teresetes, i ja havia treballat com a marionestita amb Jordi Bertran. Mort el fundador, el 1992, s'incorporà al grup Santiago Arnal Caparrós, l'any 1993. Dins la producció d'aquest grup destaquen l'espectacle *K-Zoo*, per a ombres xineses de cartró i de plàstic, el qual adaptava lliurement faules d'Esop barrejades amb anècdotes de la vida quotidiana, i *Fletics*, del 1989, en el qual hom incloïa números de papiroflèxia -una de les passions fervents de Pep Gómez-, llibres animats i actors. El darrer espectacle que coneixem d'aquesta formació és *El pirata Barbanegra*, versió lliure d'un clàssic del teatre victorià representada en un teatre de paper, per a actors i titelles, amb el qual feren diverses representacions en el Festival Internacional de Titelles de Barcelona de l'any 1994 i una, que esmentem com a curiositat, en el veler Spray atracat en el Port Olímpic de Barcelona.

Teatre d'Ombres Grup dedicat a les representacions de les ombres xineses creat el mes d'octubre de 1980 i integrat per

Marta i Elisabet Balaguer.

Terrado i Martí, Carme (Maials, 1927). Titellaire. Cas insòlit, es tracta de la primera dona solista, l'única anterior a l'esclat titellaire dels anys setantes, i l'única que hom pot considerar, des del punt de vista artístic, com a cap d'una companyia. Nascuda el 17 de febrer de 1927, filla de pares pagesos, casada amb Julián Ruiz Oviedo, practicant de professió (encara que sense títol), i radicada a Lleida, Carme Terrado, a les primeries dels anys 50, ran d'una actuació de Ezequiel Vigués Didó i Teresa Riera a la capital del Segrià, decidiria, animada pel seu marit, empresari de mena, fer-se titellaire i sortir a córrer món. Amb aquest objecte, doncs, Ruiz Oviedo construí ell mateix amb fustes muntades damunt una estructura de ferro una barraqueta, de dimensions semblants a la de Didó (5 x 11) que havia d'hostatjar en una primera època les representacions de titelles de Carme Terrado i servir a l'ensems com a vivenda per a la família. Tenia l'entrada a la part davantera, que donava a una sala d'espectacles dotada de dues portetes laterals per on sortia el públic sense haver de molestar la corrua de gent que s'esperava fora, i, al fons, l'escenari on es guardaven de dia els matalassos i els estris domèstics. El marit feia les funcions de manager i els titelles eren executats per Carme, ajudada per un parell de vailets captats a cada poble entre els més aficionats. Aquests subjectaven els ninots i la titellaire feia totes les veus. Sembla que Carme Terrado tenia una considerable capacitat per a modular, a l'estil de Didó, per bé que, al començament, provà d'ensinistrar-se en la llengüeta. Dintre d'aquesta barraqueta, doncs, tenien lloc les representacions i també la vida de la família. La dona cuinava a la sala de

representacions deserta de públic, amb un fogonet de petroli, on també col·locaven els matalassos per dormir a la nit. Carme Terrado, amb qui hem mantingut una conversa a casa seva a Tarragona (desembre de 1995), ens ha explicat com els seus fills es bellugaven dins l'espai darrera l'escenari, convertit en una mena de sala d'estar surrealista, on la mare, per comptes de fregar els plats davant la finestra de la cuina com faria qualsevol "esposa y madre" del moment, bellugava els titelles abocada a la obertura onírica, mentre un fillet li estirava el vestit tot demanant-li diners; sovint, a les sessions vespertines, els nens quedaven adormits damunt els matalassos, mentre la mare encara accionava els putxinel·lis per a la sala plena. Aquesta estava equipada amb tres fileres de bancs prop de l'escenari i, darrera d'aquests, seixanta o setanta cadires. No era rar que hom fessin espiells als laterals de la barraca, per tal de veure la representació sense pagar, cosa que procuraven evitar els fills de la titellaire amb freqüents razzies infantils no gaire èpiques pels encontorns de la barraqueta. La "senyora dels titelles" o la "senyora Guinyol", com l'anomenava la canalla, debutà a Tarragona cap al 1954, amb el nom, d'una pompositat deliciosa i un bon punt irònica, de "Teatro guinyol Lili", en honor de la pel·lícula de 1953 sobre el món del circ, en què Mel Ferrer feia el paper d'un titellaire. A diferència de la majoria dels seus col·legues, que actuaven només a l'estiu, ella i el seu marit treballaven pràcticament tot l'any. Els fills, durant l'hivern, restaven interns, puix el matrimoni els volia fer escàpols de la infantesa trapassera i esbullada que sovint era el destí dels nens dels firaires, i els volien donar una certa formació. Pel Nadal, però, la família es retrobava sencera,

al seu piset de Lleida, al carrer de l'Acadèmia. Amb tot, tan bon punt arribaven les vacances d'estiu, però, els fills acompanyaven els pares per les fires. Resulta difícil traçar un esquema molt precís de l'itinerari que seguia Carme Terrado en el seu peregrinatge titellaire, perquè aquest s'acomodava ben sovint al moviment general de la fira, però, podem dir, tot generalitzant, que aquest compregué, en un moment o altre, pràcticament tot el territori del país i bona part del de l'Estat. Sabem del cert, però, que la temporada d'estiu començava a Tarragona, durant la Setmana Santa, i, tot seguint les festes majors, seguien per Móra d'Ebre, Amposta, Aldea, La Cava, La Sènia, Tortosa, Sant Carles de la Ràpita. El 23 de setembre, per santa Tecla, actuaven novament a Tarragona. A Lleida, s'hi estaven per la fira de sant Miquel i, a Girona, per Tots Sants i per sant Narcís. En aquesta ciutat, on durant les festes s'hi aplegava una gernació de firaires, que instal·laven carpes, barraques i atraccions a la Devesa, Carme Terrado i Martí coincidien sovint amb el "Teatre Guinyol Didó". Així, aconseguí encara Ezequiel Vigués, honnête homme âgé, en les darreres gires de la seva vida, però, sobretot, tractà Teresa Riera, la senyora Didó -com era coneguda a la fira-, la qual, mort el titellaire, encara maldà alguns anys per mantenir el negoci, i assolí amb ella la natural intimitat entre persones que fan el mateix ofici i que comparteixen el pa i la sal de la vida atorrollada i dura. Carme Terrado i Teresa Riera situaven les seves barraquetes, respectivament, a un cap i l'altre de la fira, en indrets en què les cues que generaven els espectacles de putxinel·lis no pertorbessin la visibilitat de les altres atraccions. El tàndem Vigués-Riera, segons testimonieja Carme Terrado,

constituïen una parella de senyors reservats, formals, una mica misteriosos, que no feien gaire vida social amb els altres firaires, i sobre els quals corria la brama entre la gent del gremi que no eren casats. Aquesta petita xafarderia intrascendent ens ha servit a nosaltres per corroborar la impressió que ens produïa ja abans algun indici documental referent a la biografia dels components del "Guinyol Didó", aplegat en el curs de les nostres recerques, com el possible lector trobarà més avall, en els articles que hem dedicat a Vigués i a Teresina. Sabem també que, l'any 54 o el 55, poc després del debut, Carme Terrado accionà els seus titelles al País Basc, a Eibar, a Zarauz, a Donostia i a Biarritz, on, contractada per l'ajuntament, féu una exhibició davant els reis de Bèlgica. Pel que fa al programa d'espectacles del "Teatre Guinyol Lili", cal dir que, de primer, eixia a escena el ninot-presentador, una mena de bufó guarnit amb cascavells (en certa manera, tant per la morfologia com per la funció, similar a l'arlequí del "Guinyol Didó"). Aquest speaker feia l'arenga i amollava el nom de l'obra, encara tancades les cortinetes de l'humilíssim teatre, les quals, segons sabem per Carme Terrado, foren primer de vellut i més tard de cassatèn, confeccionades amorosament per la mateixa titellaire. El presentador, al qual «la senyora dels titelles» revestia de dignitat i una mica de murrieria, finia la seva intervenció amb una solemnia i franca reverència que culminava amb un cop de cap sorollós contra el davantal de l'escenari, la qual cosa suposava -feliçment- el primer ensurt per als infants. Hi seguia la titellada pròpiament dita, que constituïa un espectacle molt animat i dinàmic, amb explotació de tots els recursos d'un teatre de putxinel·lis que no pretén res més -ni tampoc menys- que fer passar alegrement

l'estona. La mateixa Terrado ens ha oposat les seves titellades a les d'Ezequiel Vigués, que resultaven més "serioses", o, per dir-ho altrament, més "teatral", en el sentit convencional del terme. La titellaire destaca com a prova del seu ofici que tot sovint, en el curs de la representació, els nens, excitats pels titelles, arribaven a aixecar-se dels seients i tot contestant les preguntes dels ninots, s'anaven acostant fins a tocar l'escenari per dir el lloc per on sortiria el dimoni. Els primers putxinel·lis, de fusta, foren obra d'un amic lleidatà de la família (no professional). Tenien la cara llisa (només amb nas i orelles; i la resta, pintat). Més endavant en construïren, ells mateixos, amb pasta de paper i cola de conill, i, sobretot, n'emprarien uns, que encara es conserven, que encarregarien a un tallista d'imatges religioses de Lleida, el nom del qual no ens ha pervingut, però que sabem que tenia el taller a la Pujada de la Sang d'aquella ciutat. Es tracta d'unes peces molt singulars, típiques d'aquesta titellaire, i suposen una hibridació espontània del titella tradicional català amb el putxinel·li que tipològicament hom coneix com a titella lionès. Com el català, tenen la testa (macissa) i mans de fusta, amb les mànigues situades a diferent alçada (a fi d'encabir-hi, respectivament, el dit polze i menudell), però no disposen d'ànima, amb un sol element de vestit, per tant, fixat als elements de fusta. Sembla que tingueren una col·lecció similar, alleugerits de pes pel buidatge de la testa, però foren substituïts perquè manta vegada s'havia esdevingut que, en el punt dolç de la peça - quan els cops de garrot o paella eren més sincers i les riallades del públic més franques -, la cara del ninot, enganxada, havia saltat, desconcertant i malèvola, fora del castellet, tot produint un efecte sinistre - una mica depriment i literalment

desolador-. Pel que fa a la testa, en els putxinel·lis de Carme Terrado el bust queda reduït a la mínima expressió, no tan desenvolupat, perfecte i realista com en els ninots catalans purs, i presenta un forat únic, d'uns quatre o cinc centímetres de diàmetre. La peculiar morfologia dels seus titelles determinà que Carme Terrado desenvolupés una tècnica de manipulació singular, introduint-hi al cap els dits índex i del cor, amb l'anular flexionat. Els decorats, ara definitivament perduts, eren obra també d'un pintor professional, el nom del qual ens ha restat desconegut. La base del repertori serien obres de Didó (algunes de les quals, de fet, pertanyien al patrimoni comú de la professió), recollides només de memòria, i, després, alguns volums de la col·lecció d'obres per a titelles editades per Millà comprades en un viatge que el marit féu a tal efecte a Barcelona. Carme Terrado, amb la pruja de donar al seu públic unes peces que no haguessin ja vist, va passar moltes nits de vetlla aprenent aquestes obres o bé treient-ne de noves del seu magí, o bé, composant noves peces a base de combinar situacions a partir d'unes altres de ja conegudes. Entre les obres incorporades al repertori del "Lili" via Vigués n'hi ha algunes que pertanyien de fet al fons comú català de la professió, com El pozo de doña Quiteria (abans, en català, a Didó, El pou de la senyora Pona). D'altres, d'inspirades en contes, ja sia popular, ja sia més o menys culta, com Alí Babà i els quaranta lladres (també a Didó); La bruixa Pirulí (adaptació de Hansel i Gretel); una versió de Pinocchio; La caputxeta i el llop (també a Didó); La rateta que escombrava l'escaleta, que trobem al repertori del terrassenc, però que és molt possible que fos adaptació personal de Terrado, car la tenia registrada al seu nom. Després, hi ha algunes peces, que

definirem com de propedeutica infantil, manllevades al teatre de Didó i que fins ara eren desconegudes en el repertori d'aquell titellaire. Són, per exemple, l'anomenada Garbancito va al colegio i En Titella va a dormir, revelades en el decurs de la nostra conversa amb Carme Terrado i que, en el cas de la darrera, expliquem a l'article consagrat a Didó. Els noms de les obres, que hem incorporat ací en la llengua en què «la senyora dels titelles» ens els ha dit, no és indicatiu de la llengua de les representacions, car aquestes es feien indistintament en català o en castellà (o bé eren bilingües), segons la composició del públic. Així, a la part de Girona, Terrado introduïa indefectiblement el català, si bé cal notar -com a curiositat tal vegada significativa- que, àdhuc en aquests casos, feia parlar sempre el dimoni en castellà. Les titellades de Carme Terrado duraven uns 10 o 15 minuts i es feien en sessió contínua, quan hi havia poca gent, i, en sessió única, quan el teatre estava ple i fora s'esperava més públic. A l'última època Terrado i el seu marit abandonaren la barraqueta i treballaren només amb un castellet: feren també campanyes per a escoles, i festivals infantils, a teatres parroquials o a cinemes de poble. Terrado i el seu marit treballaren de conserges, cercant una col·locació més estable per a la vellesa. Però la titellaire féu encara una última sortida, durant un estiu a principis dels 80s, acompanyada del seu fill, Carles Ruíz, sota el nom de Xauxa i amb un espectacle intítulat Escudella de rondalles, per les viles turístiques de la costa catalana.

[Foto: Carme Terrado mostrant la seva tècnica de manipulació]

[Foto: Programa del Teatre-Guinyol Lili]

titella 1. El mot que tradicionalment (amb un sinònim de connotacions cultes, 'putxinel×li', i dos geosinònims, 'tirisiti' -al País Valencià- i 'tereseta' -a Mallorca-), s'emprava per a designar exclusivament el 'titella de guà' o 'guinyol' (mot usat ja en el segle XX, segons sembla), l'única tècnica de manipulació tradicional a Catalunya (des de finals del XVIII), ha esdevingut mot genèric que inclou tant el 'titella de guà' o 'manopla' (també dit, pròpiament, 'putxinel×li'), com el 'titella de fil' o 'marioneta', com els ninots escènics, d'antropomòrfics o no, independentment de la tècnica de manipulació que hom emprí. L'etimologia del mot 'titella' és encara molt incerta. Per la naturalesa de l'objecte que designa, (re-?)introduït en època recent (segle XVIII) -malgrat testimonis anteriors però molt imprecisos-, per artistes forans i itinerants, caldria pensar que és un mot subjecte a múltiples influències. A més, en tractar-se de quelcom popular, no apareix documentat sinó molt tardanament, ço que n'impossibilita qualsevol intent seriós d'establiment d'una etimologia comprovable. Amb tot, no considerem en absolut versemblant la proposta d'alguns que expliquen la forma 'titella' a partir de l'onomatopeia «ti,ti», per imitació (molt imperfecta, en tot cas) del so produït per la llengüeta. Aquesta hipòtesi es limita a reproduir una idea que prové del *Tesoro* de Sebastián de Covarrubias: «porque el pito suena ti, ti, se llamaron títeres». Això, que pot ésser vàlid per al castellà, potser -la morfologia fa un tuf foraster evidentíssim- per manlleu d'una forma onomatopeica catalana, avui perduda *,títera' (els mots

proparoxítons acabats -era/-era són típics d'un origen onomatopèic -recordem ,guàtlera', en què hom imita el crit d'aquesta au-). Però no és gens clar que -ella, en el mot que ens ha pervingut en català, pugui correspondre a un origen onomatopèic. Més aviat hom podria -creiem, però cal no oblidar que no existeix documentació i que, doncs, construïm damunt la pura especulació- pensar en una forma *TESTELLA, del llatí TESTA ,cap' amb sufix diminutiu llatinovulgar -ELLA, amb valor originari ,cap petit' (ço que s'avindria amb l'essència del titella de guant o de manopla). Sobre aquesta base haurien actuat dos fenòmens: 1) dissimilació de la vocal pretònica (e > i; cfr. FENESTRA > finestra); i 2) caiguda de la sibil·lant implosiva del grup -st.

2. Tipus. En el teatre de titelles hi havia tot un seguit d'arquetipus. El protagonista rebia el nom de Titella o Perico. Hi havia també en Patot, que feia el paper del ximplet. El protagonista anava acompanyat d'en Cristòfol, galan bo. L'estimada rebia el nom de Mariona. Hi havia també en Baldomero, vell bo. També el senyor Enric, home ja madur i amic de la broma. Existia un jove alegre que era anomenat Marsé. Els guàrdies municipals rebien el nom de Sres. Gutiérrez i Sánchez. Entre els antagonistes hi havia en Perot, dolent, sens dubte record d'en Perot lo Lladre, en Canoca, en Barbes, que feia de traïdor, el Xato.

[Foto: titella (d'Ezequiel Vigués, Didó)]

Titella, En Publicació periòdica de caràcter polític, començada a publicar, en català i amb el subtítol de «Putxinel·lis

socials», el 5 de desembre de 1913. Els redactors d'*En Titella* són anarquistes, feministes i antitaurins. En el seu moment, s'adheriran a la reforma ortogràfica de l'IEC, tot i que en discreparan en alguns punts. Reproduïm part de la «Presentació» continguda en el primer número: «Ciutadans! (...) jo, en TITELLA, el tipu representatiu dels autòmats, aquell *ninot* de qui tots sabeu una ma el belluga i una veu parla per ell, ara, completament emancipat, am veu i moviments propis, s'enfila a la tribuna d'aquet modest periòdic, disposat a combatre lo mes ironicament possible, els prejudicis socials i religiosos; les tradicions reaccionaries i radicals; la mansuetut dels de baix (car els de dalt no'n son pas de *mansos*), i de tot allò que en el meu judici sigui obstacle a la llibertat de pensar i de fer feina». Més avall: «Cansat de que les meves paraules servissin de distracció a quatre bailets nassos bruts, ia una colla de ganasses desvagats; tip de tractar ab ninots de fusta i de manejar l'estaca, avui me de[c]llo lliure, pera manejar la ploma... sense que per aixó la estaca estigui en vaga; i per fi, faig us de la meva autonomia, pera tractar amb aquets putxinel·lis que'n dihem homes; doncs si val a dir la veritat, molts d'ells, no han pogut encara deslliurarse de les grapes de aquet gran titellaire, anomenat ignorancia». Signat: «En TITELLA» (p. 2). La publicació conté una secció, «Revista de titelles», paròdia dels apartats teatrals i d'espectacles d'altres publicacions, dedicada, però, a fer un repàs de l'actualitat política. La signa «En Titella Pròdig (en garrotades)». Els protagonistes de la vida política apareixen transvestits en protagonistes d'un Gran Guinyol: «en Cristófol Maura»; «En Titella Cambó»; «en Cristófol Prat de la Rifa»; «en Cristófol Junoy»; «En Cristófol Loyd George, vulgo

Pere Coromines»; «Titella D. Pelmacio»; «En Cristófol Lerroux». Els redactors d'*En Titella* consideren que els espectacles són una distracció per al proletariat i que desvien la seva atenció d'allò que realment els hauria d'interessar: els tripijocs de la política. La filosofia de la secció està perfectament clara en l'article «Funció setmanal de putxinel·lis vivents», aparegut en el primer número: «¡Prou de comedies als teatres! ¡Prou de películes als cinematògrafs! ¡Prou de farces al Ajuntament y a la Diputació! Tot això es jog vell y cal qu'ara per la modesta entrada de cinc céntims, vingueu a veure els putxinel·lis vivents, qu'es un espectacle molt moral, molt divertit y molt catalá». La capçalera del primer número representa un titella amb barretina donat cop de garrot (el bastó duu escrit «raó») a un dimoni condecorat, amb frac, bastó i copalta. Després de la denúncia del número 5 de la publicació (2 de gener de 1914), a causa d'un dibuix que caricaturitzava l'adhesió de Melquíades Álvarez a la monarquia, desapareix la capçalera (número 6, 9 de gener de 1914). En el número 9, tornarà a aparèixer, però ara a l'interior, encapçalant la secció «Garrotades». Finalment, en el número 23, 8 de maig de 1914, *En Titella* recuperarà la capçalera original. A partir del número 14 (6 de març de 1914), hom hi incorporen articles signats per «Cristeta», que dona la rèplica feminista a «En Titella». És l'alternativa de la publicació a les pàgines de temes femenins que incorporaven alguns diaris. En el primer article, «De feminisme», «Cristeta» es presenta com a model de la noia anarquista: «jo, la col·laboradora de'n Titella en la seva tasca *teatral*, continuo al seu costat en tot lo que sigui burlarse de les rutines imposades; soc femella, i com a tal,

tinc de rebelarme contra'l despotisme nomenat moda, beateria i demés mandangues que s'oposen a la meua llibertat individual»; «soc partidaria de l'emancipació del meu sexe, tant en el terreny moral, com en l'econòmic; podser degut an això, és que odio aquestes modes ridícoles, que no son més que obstacles oposats als meus desitjos. Subjectar-me als capritxos d'una modista és abdicar de la meua personalitat; tenir idees religioses, és posar-me al nivell de la majoria de dones; *adulterar* les línies del meu cos, és una excitació a la luxúria o preparar un engany; donar els fills a dida, pera no enllegit-se, estarà de moda, però passo per sobre d'ella, i crio jo mateixa als meus petits titelles».

Titelles Babi Grup titellaire. Fundat per Llibert Albiol i Carme Calvet, debutaren l'any 1959 a Manresa amb uns titelles cedits per Piera -->. La denominació actual del grup, és el resultat de la catalanització -avançats els anys 80s- d'un inicial *Titelles Baby*, nom que portà durant algun temps -ja abans de l'aparició d'aquests titellaires- el local conegut tradicionalment com Sala Ampurdanesa. Integrats inicialment en una línia de treball dels titellaires de postguerra, ocuparen el lloc deixat pels Vergés al Poble Espanyol de Montjuïc, on treballava, amb el nom artístic de *Perico*, l'animador d'espectacles infantils i pallasso Albiol Rodà, el pare de Llibert. Durant els anys setanta, s'acostaren al moviment renovador dels titellaires independents, aleshores en formació, amb el qual s'identificaren plenament i n'esdevingueren un dels grups més conspicus. Representaren dins el moviment un paper d'enllaç entre la vella escola i els nous plantejaments, i també en bona mesura foren la tradició tolerada. Havien

trencat ja, durant la seva etapa del Poble Espanyol, amb algunes de les convencions del teatre de titelles tradicional, com ara la utilització de la pirotècnia o l'ús de la llengüeta, en la qual cosa s'avançaren a alguns dels trets diferenciadors d'allò que serien els titellaires independents. En general, sembla que des d'un bon començament tingueren una concepció de l'espectacle més humanitzada que la dels grups circumstants, en la línia de Didó, a qui conegueren, i defugiren els tics que havien quedat integrats en els hàbits dels titellaires tradicionals, fenomen al qual degué afavorir la seva condició sempre perifèrica. Participaren ja en el I Festival de Titelles de Barcelona. A mitjans dels anys 80, modificaren el nom originari, Titelles Baby, i quedà fixat el nom actual.

[Foto: Llibert Albiol i Carme Calvet darrera del castellet]

[Foto: La balena i Helena]

Titelles el Xai Grup de titelles, de vida efímera, al qual va pertànyer Josep M. Falcó, actual monjo responsable del cor de l'abadia de Montserrat. La companyia no degué passar del règim de semiprofessionalitat. Va ser fundada a Vilanova i la Geltrú el 1971. El 7 de maig de 1972, en el marc del II Festival de Titelles de Barcelona, estrenaren un espectacle per a infants assessorats i dirigits en la construcció de ninots per Teresa Riera -->.

Titelles Bubota Grup titellaire, procedent de Vilanova i la Geltrú. Actuaren al Festival de Barcelona de l'any 1977, on presentaren Festa de carrer.

Titelles Garibaldis Grup titellaire, amb Claca, companyia de referència per als titellaires independents dels anys setantes. Els seus components foren Àngel Forner i Lali Surós. Mestres d'ensenyament primari, començaren a actuar l'any 1968. Es professionalitzaren l'any 1972 Malgrat la qualitat que tenien, segons convenen tots els testimonis, desapareguen molt aviat.

Titelles Naip Grup format l'agost de 1977, com a conseqüència de la fusió de Garibaldi --> i Cap Quadrat -->, radicat a Vic. Encara estan en actiu.

Titelles per la Pau Iniciativa d'UNIMA Catalunya. Consisteix en unes sessions de teatre de titelles organitzades amb la finalitat de recaptar fons per tal d'enviar grups de titellaires a actuar per als refugiats bosnians dels camps de concentració de Croàcia. La primera edició tingué lloc a les Cotxeres de Sants i la segona a diferents centres cívics de l'Ajuntament de Barcelona.

[Foto: Titelles per la Pau a Croàcia]

TITIRITEROS, LOS Companyia de teatre de titelles radicada a Binèfar (Terol). El nucli de la formació, l'integra el tàndem Paco Paricio Casado & Pilar Amorós Muzás. Ambdós mestres d'ensenyament primari, feren la primera actuació professional l'any 1978, tot i que no es dedicaren plenament al teatre fins al 1986, data en què cal situar, estrictament parlant, la fundació de la companyia. Paco Paricio, d'adolescent, havia ajudat el titellaire Gerard Duat, deixeble de Didó, qui feia titellades en el local parroquial de Sant Esteve de Llitera. Els espectacles de *Los titiriteros* pretenen conjuminar la

recuperació de les tècniques tradicionals amb aportacions de caràcter experimental des d'una perspectiva integradora, en què l'element titellaire, com la música tradicional en viu, es troba al servei d'un concepte globalitzador i festiu del teatre. D'alguna manera, hom podria dir que es tracta d'una versió modesta i aragonesa d'*Els comediants*. Des d'un punt de vista temàtic, el teatre de *Los titiriteros* s'abeura en el folklore i la història de l'Alt Aragó, i, per extensió, de la resta dels països de la corona catalano-aragonesa. Potser l'espectacle més reeixit és *La faula de la guineu* en què hom opta per un teatre intimista; sens dubte, és l'espectacle de temàtica ecològica més important que s'hagi produït en els darrers anys.

Topo Giggio Ninot de vint centímetres d'alçada, de gomaescuma, creat l'any 1953, als estudis de la R.A.I. de Milà, per la titellaire Maria Perego. El ninot representava un ratolí que anava vestit segons la circumstància, caminava dret i es comportava com un ésser humà força simpàtic. Calien quatre persones per tal de moure'l: la mateixa Perego, Octaviano Palmetti, Sandro Negri i Gino Lardera. Els titellaires restaven invisibles als ulls del públic per mitjà del procediment de la llum negra. La veu de **Topo Giggio** la feia Peppino Mazzullo. Assolí un èxit immens a Itàlia, i també gaudí d'una certa fama a l'Estat espanyol, on participà en alguns programes de televisió a partir dels primers anys seixanta. A banda de Giggio, el grup de Maria Perego va crear més de dos centenars de ninots, entre els quals hi havia la companya de Giggio, una rateta anomenada Rosy. Adquirí gran popularitat televisiva també a l'Estat Espanyol.

Toreski --> Josep Torres i Vilalta.

Torres i Vilalta, Josep (Barcelona 1869-1937). Actor i locutor radiofònic que emprava el nom artístic de **Toreski**. Actuà a Sudamèrica, l'any 1893, amb una companyia de sarsuela. Tingué fama com a transformista en el primer quart del segle. El 1924, en crear-se Ràdio Barcelona, esdevingué el primer locutor de l'emissora. Es féu famós per un programa de vintiloquia, en què feia parlar un ninot anomenat Miliu.

Tozer, Harry Vernon (Villa Rica, Paraguai, 1902). Marionetista i divulgador del titella català. Els antecedents familiars d'aquest artista, el qual ha estat qualificat per Ray DaSilva com el "més professional dels titellaires amateurs", ens porten fins a Paraguai, on el seu pare exercí el càrrec d'administrador a Sapucaí de la companyia de ferrocarrils anglesa. Artur Tozer, el pare del futur titellaire, tenia un amic, metge particular del dictador de torn del Paraguai, el qual metge havia participat a la guerra de Crimea, va exercir la influència que li atorgava el seu càrrec per a convèncer el dictador que calia portar fins al Paraguai una esplèndida locomotora que havien construït els anglesos a Turquia durant la guerra per tal de transportar impediments i soldats fins a la península de Crimea, i que, en acabar les hostilitats, hi havia restat en via morta. Amb aquella màquina, la primera de Sudamèrica, arribà a Paraguai Artur Tozer, el qual, pocs anys després, jugaria un paper destacat en l'intent d'establiment a la selva del Paraguai d'una colònia socialista utòpica d'australianos, la qual fou la resposta del polític visionari William Lane a la brutal crisi econòmica que afectava l'Àustràlia finisecular. En aquesta experiència -de nom "New

Australia"-, que el folklore australià encara recorda, participaren els vint-i-set tripulants i 220 passatgers -entre els quals la poetessa Dame Mary Gilmore- del "Royal Tar", que salpà d'Oceania amb aquell propòsit el 16 de juny de 1893. Pocs anys més tard, en el curs d'una breu visita al Regne Unit que tindria lloc cap al 1897, Artur Tozer coneixeria i es casaria a Wolverhampton amb Amy Booker Cadwallader. D'aquest matrimoni naixeria el 9 de novembre de 1902 Harry Vernon Tozer, i, uns anys després, el seu germà Norman. Les primeres experiències del futur marionetista van lligades als tallers del ferrocarril angloparaguaià, on, encara molt petit li fou permès d'estar-s'hi, i on jugava a fer de maquinista de les grans locomotores, fet que ha determinat la seva segona gran passió -el modelisme ferroviari- i el seu amor pels enginyers mecànics. L'afició pels ninots que es belluguen i que serveixen per a explicar històries se li desfermà amb contundència, com una vocació irrenunciable, a partir d'un contacte casual primicer. El fet es produí quan Tozer tenia 10 o 12, segurament en una escala prèvia o posterior al seu primer viatge a Europa. Fou a Turquia, l'exòtica pàtria de Mustafà Babà, el màgic turc representat en un dels titelles més estimats pel mestre, el qual tal vegada constitueix un homenatge implícit al país on s'esdevingué la seva crida a l'activitat que marcaria la seva existència. El lector que sigui aficionat a la literatura medieval tal vegada recordarà ací un determinat passatge de Chrétien, el més bonic que mai s'hagi escrit sobre la invisible força que empeny l'home cap al seu destí, en què el francès misteriós ens explica com el petit Perceval descobreix els cavallers mentre jugava al bosc: semblantment, Harry i el seu germà Norman feien lliscar un baladre de joguina damunt les aigües

quietes d'un estanyet de parc, quan, de sobte, veieren aparèixer una tropa de Punch and Judy show, l'espectacle de titelles tradicional anglès, que ells encara desconeixien. L'impacte emocional de la contemplació d'aquest espectacle seria tan formidable que avui, quan s'han escolat més de vuitanta anys, Tozer encara el recorda amb total nitidesa. Aviat, Harry, enlluernat, construïria els seus primers titelles: unes simples siluetes d'aquest espectacle tradicional anglès i un teatrí de la mateixa condició. Això s'esdevingué quan, el 1912, la fràgil salut de la mare -afectada d'artritis- i l'oportunitat de donar una educació anglesa als fills, motivà el trasllat de la família Tozer a Anglaterra. Aleshores Harry és enviat per a cursar el preparatori a Prestatyn (Nova Gal·les): els humils titelles del Punch and Judy que havia construït, viatgen amb ell. Dos anys més tard, el 1914, els germans Tozer passen a la St Cuthbert's School. El sojorn de Tozer a l'internat victorià presenta força punts de contacte amb les experiències d'una altra gran figura del teatre de titelles a Catalunya, Ezequiel Vigués Didó. Disciplina estricta, solitud, gana, fred; així com en el cas de Vigués, hi ha l'ombra benèfica del pare director i la figura sinistral d'un tal pare Virgili, en el cas de Harry V. Tozer sembla destacar en solitari la d'un cruel llatísta que s'aplicava en els càstigs corporals amb veritable sadisme. En aquests dies tristos el modelisme ferroviari ocupà el primer lloc en les seves aficions. El petit Tozer destacava en el dibuix i el modelatge, i molts dels estris de dibuix d'aquella època, malgrat els terrabastalls de més de vuitanta anys, encara formen part del taller d'aquest home ordenat i metòdic. Mentre que el pare havia hagut de tornar ben aviat a la seva feina a Paraguai, en aquella època la mare, que estava invàlida, s'havia instal·lat

a l'antiga estació termal de Harrogate. Entre els records de Tozer d'aquesta època hi ha la imatge d'ell i el seu germà passejant-la amb la cadira de rodes i algunes sessions de Punch and Judy que en el curs d'aquests passeigs contemplaven en el West Park. També recorda la seva assistència a un número de titelles vivents --> al Royal Hall de Harrogate. Acabada la seva formació, Harry Vernon Tozer va arribar el 1925 a Barcelona per treballar a l'empresa de producció i distribució d'energia elèctrica Barcelona Traction, Light and Power Company, Limited, coneguda amb el nom de La Canadenca. En aquesta empresa, Tozer exerciria durant molts anys el càrrec de Cap de Control de Comptabilitat, dirigint 60 persones, entre les quals trobaria els seus dos primers col·laboradors en l'espectacle de marionetes, J. C. Siems i L. Glass. Novament a les Illes Britàniques, l'any 1928, aprofità la convalescència d'una malaltia de l'estómac per a esculpir caps i mans per a ninots de Punch and Judy, sota la influència del llibre del famós titellaire anglès Walter Wilkinson The Peep Show, els quals vestí a la manera moderna. Recuperat, es reintegrà a La Canadenca. El 1932 dóna a conèixer internacionalment el titella de tipus català a les pàgines de Puppetry, un anuari dedicat als titelles que produeix a Nova-York Paul Mc Pharlin i l'associació "The Puppeteers of America", que agrupa els titellaires americans. En aquesta publicació, Tozer col·laborarà amb molta regularitat fins a l'any 1955, tot donant a conèixer l'activitat dels titellaires catalans, amb ressenyes pròpies i material gràfic. L'any 1934, Harry V. Tozer construeix la seva primera marioneta, un negret guitarrista, anomenat Chimbo, de 35 centímetres d'alçada, amb el cap modelat de fusta plàstica. Durant la guerra civil

espanyola, Tozer construeix figures de 50 centímetres, mida que esdevindrà l'estàndard en els seus ninots, i accessoris per a l'espectacle Sant Jordi i el drac. El 1944 es casà amb Wanda Morbitzer, secretària del consolat de Polònia. Aquell mateix any amb els seus amics i companys de feina, l'anglès John Christopher Siems i el suec Larry Glas, Harry V. Tozer, que ja disposava de vint-i-dos titelles de fils, va fer algunes representacions davant un grup de refugiats de la guerra mundial en el garatge d'un casa particular llogada pel Consolat de Polònia a Barcelona als afores alts de Barcelona, al final de la línia 26 d'autobusos. A la mitjanía del mateix any, el titellaire Jaume Anglès Guzman va parlar de les activitats de Tozer amb Lluís Reig i Bonet. Aquest últim, veritable dinamitzador teatral, gestionà amb Santiago Marco i Urrútia, president del Foment de les Arts Decoratives (FAD), entitat de la qual Reig havia estat vicepresident el 1907, una sessió de marionetes amb caràcter de prova. El 17 de juny de 1944 hom celebrava a l'auditori del FAD, situat a la Cúpula del Coliseum, una sessió privada de les marionetes de Tozer. D'aquesta representació, sorgirà una secció autònoma de marionetistes dins d'aquella entitat, amb el nom d'Agrupació de Marionetistes Amateurs. La direcció d'aquest grup, que més tard esdevindria Marionetes de Barcelona, anirà compartida entre el mateix Tozer, que hi exercirà la direcció artística, i Lluís Fontanet i Bosch -->, que farà d'enllaç entre la secció i el FAD i, en general, vindrà a fer funcions de representant. A banda de Fontanet, els principals col·laboradors de H.V. Tozer durant aquest període foren, en l'apartat de manipulació, Aurora Civit de Fontanet, Assumpta Corominas i Noguera, Maria Dolors Dexeus i Julià, Agustí Bou i Tort,

Maruja Maqueda de Bou, Carme Pérez-Dolz i Eusebi Navarro i Rodon. A més, Montserrat Fontanet i Bosch s'ocupà de la música i Rolf Olden i Jaume Deu i Prat de la luminotècnia. L'escenografia va anar a càrrec del pintor Lluçia Navarro i Rodon -->, amb el seu germà Eusebi i Carme Pérez-Dolz. El 17 de febrer de 1946 feren un assaig davant la premsa, i el 16 de març actuaren per primera vegada en funció pública en tota regla, és a dir, amb un públic que pagava. Sebastià Gasch, amb dos articles a les pàgines de Destino, se'n féu ressò. Després de sis representacions a la Cúpula del Coliseum, el FAD no els pot cedir per més temps el seu auditori com a taller i els cal cercar un nou local. El trobaran, gràcies a la col·laboració de Derek Traversi, director de l'Institut Britànic de Barcelona, que els permetrà treballar en un soterrani de la seu d'aquella institució. Alguns estudiants de l'Institut s'incorporaren al grup com a operadors. Durant els tres anys següents, Tozer i els seus ajudants no només construeixen tretze marionetes, un pont suplementari damunt la boca de l'escenari que permetés agilitar els canvis de decoració tot intercalant-ne números curts davant les cortines, un sistema tricolor de llums i dos minireflectors, sinó que també donaran vint-i-set representacions entre la Cúpula del Coliseum, l'Institut Britànic i altres entitats. Quan l'any 1950 foren desallotjats de l'Institut Britànic, Harry V. Tozer i els seus col·laboradors disposaven ja de trenta-vuit marionetes. S'aixoplugaran aleshores en uns baixos del Liceu Francès -->, un dels petits illots culturals del resclòsit mar de tenebres que és la Barcelona dels anys cinquanta. Aquí, en un espai suficient i amb calefacció, com recorda Tozer, hi sojornaran durant set anys feliços. S'obrirà llavors una etapa de contactes amb altres

marionetistes europeus. L'estiu de 1950 Harry V. Tozer treballarà a Anglaterra, al costat del marionetista Lanchester, deixeble de Whanslaw. Aquest mateix any, Tozer pintarà, per a Jaume Anglès Guzmán, trenta-cinc titelles esculpits per Jaume Martrús i Riera -->. El 1951 viatjarà a Zurich i a Salzburg, on ampliarà els seus coneixements sobre els titelles de fil. L'estiu del mateix any el grup de Tozer organitzarà una setmana d'actuacions, a raó de dues per dia, al Teatre Principal de Donostia. L'any següent repetiran l'experiència durant onze dies a Santander i presentaran espectacles a Girona, Sabadell i Manresa. Les actuacions fora del Catalunya se saldaren sempre amb pèrdues, de les quals es rescabarien gràcies a les representacions que donaven al novembre a la cúpula del Coliseum. A Tozer li agrada recordar, a tal d'anècdota, com distribuïen propaganda als parabrises dels automòbils, car el cotxe era en aquells anys un senyal inequívoc de capacitat de dispendi. D'aquesta època consten actuacions de Tozer i els seus marionetistes al Cercle Artístic de Sant Lluç, la Societat Comtal, l'Orfeo Gracienc, l'Escola Massana, el Centre Parroquial de Sarrià, la Casa de Caritat, el Cercle Catòlic de Gràcia. A la Cúpula del Coliseum, davant els marquesos de Lozoya. Durant l'etapa al Liceu Francès, Tozer construiria cinquanta-una marionetes més. El total seria de vuitanta-nou, amb mobles i utillatge divers, aptes per a la representació d'un repertori de quaranta-dues obres. Quan el 15 d'abril de 1957 Tozer i els seus ajudants han d'abandonar el Liceu Francès hauran arribat a fer cent catorze representacions, entre les quals, a banda de les estades anuals als teatres de Donostia i Santander, durant un setmana de l'estiu, les actuacions, un cop a la setmana, al Teatre Còmic de Barcelona. S'inicia un període de dissort

per a les activitats del grup de Tozer. L'eficax relacions públiques de la companyia que era Fontanet aconseguix en aquells moments difícils arrencar del regidor de cultura de l'Ajuntament de l'alcalde Simarro el compromís d'habilitar un teatre permanent de marionetes en un dels magatzems del Poble Espanyol, a Montjuïc. Tanmateix, quan tota l'obra està pràcticament enllestida (només hi mancava l'enguixat), l'alcalde és substituït, i la nova administració, amb Porcioles al capdavant, decideix modificar el projecte i construir en aquell espai un teatre de tipus bombonera, que no s'arribaria a edificar mai. Aquest fet suposa no només l'avortament del projecte, sinó, a la pràctica, la desintegració de l'Agrupació, perquè un total de vint caixes enormes, amb noranta-sis marionetes, l'escenari, accessoris, decorats, telons i altre material, quedaren immobilitzades durant setze anys a Montjuïc. A més, el material, sense el coneixement de Tozer, va ésser traslladat a un altre magatzem, on els degotalls destruïren part del material i en malmeteren la resta. Per fortuna les marionetes eren a les caixes inferiors de la pila i, així, se salvaren, almenys substancialment. Però desapareixen peces essencials de l'escenari, i l'acció de l'humitat va trencar els fils, que van requerir, per tal com no n'hi havia un registre, l'anàlisi de bell nou de problemes ja resolts. Encara avui, Tozer no dóna per enllestida la restauració de tot el material. En constituir-se l'any 1972 el Departament de Titelles i Marionetes de l'Institut del Teatre, Hermann Bonnín, director de la institució, ofereix a Harry V. Tozer un espai adient per a la custòdia del seu material i el convida a presentar una exposició del seva obra al Museu del Teatre. L'any acadèmic 1973-74, Tozer rep l'encàrrec de l'Institut del Teatre d'organitzar un taller pilot de

marionetes, que esdevindrà permanent. Tozer hi imparteix classes tres dies a la setmana, en sessions de quatre hores, amb una meitat dedicada a la construcció de ninots i una altra a llur manipulació. Els titelles de Harry V. Tozer han servit d'exemple ocular per als alumnes constructors i banc de proves per als aspirants a manipuladors. La diada de sant Jordi de l'any 1975, Marionetes de Barcelona, ara integrada per alumnes de l'Institut del Teatre, presentà al Palau de la Diputació de Barcelona una versió catalana, d'Albert Jané, de la peça Sant Jordi i el drac, d'Edgar Caper, pseudònim del titellaire nord-americà Paul Mc Pharlin. L'any 1976, durant una visita oficial de la família reial a Barcelona, el Taller de Marionetes farà una breu representació davant la reina, el príncep i les infantes. El 1979 es promou l'assistència d'escolars als assajos, amb vint-i-set actuacions, i es faran sis representacions per al públic en general. El 1982, a fi d'evitar possibles confusions d'identitat, car el nom de Marionetes de Barcelona resultava massa genèric, la companyia passà a dir-se Marionetes de Barcelona. H.V. Tozer. Com a companyia actuaren dues vegades en el Vè Festival de Titelles de Barcelona, el mateix 1982, i, el mateix any, faran tretze representacions a la Fundació Miró. El 1983, inauguren la primera Mostra de Titelles organitzada per l'Institut del Teatre, al Centre Cultural de la Caixa d'Estalvis de Terrassa. L'any 1984, després de setze representacions a la Fundació Miró, Marionetes de Barcelona. H.V. Tozer es desfà. El 1985 Harry Vernon Tozer rep un homenatge de l'Institut del Teatre i cedeix tota la seva obra a aquella institució, de la qual seguirà essent professor durant quatre anys més, fins a la seva jubilació l'any 1990. L'any 1991 va ésser nomenat vicepresident del

British Puppet and Model Theatre Guild (gremi britànic dels titellaires). Harry Vernon Tozer és membre d'honor de la Unió Internacional de la Marioneta (UNIMA) -> i Premi d'Honor Sebastià Gasch, del Foment de les Arts Decoratives (FAD). L'obra de Harry Vernon Tozer com a marionetista es caracteritza per un allunyament conscient de tota especulació teòrica i una atenció preeminent cap als problemes tècnics dels titelles de fil, que ell concep com a veritables màquines, a les quals atorga una versatilitat de moviments absolutament inèdita en la història d'aquests ninots. En aquest sentit, podem parlar de l'art de Tozer com d'una autèntica enginyeria de la marioneta. Per a Catalunya, l'activitat de Tozer té un doble mèrit: d'una banda, difon al nostre país la marioneta de manera pràcticament contemporània al moment, l'època d'entreguerres, en què aquesta s'està expandint a Estats Units i a Anglaterra; després, Tozer és el principal factor de la difusió internacionalment el tipus català de titella de guant i li dóna patent d'existència al costat de les grans tradicions d'arreu. Constructor de marionetes, per damunt de tot, però també manipulador expert, Tozer, adoptà el comandament vertical propi de la tradició anglesa per als seus titelles. Aquest aparell ocupa un lloc central en la reflexió de Tozer sobre els aspectes tècnics de les marionetes, atenció especial que li ha permès fer-hi descobertes substancials i aportacions gairebé definitives. Són deixebles de Tozer Pepe Otal -->, Teresa Travieso i sobretot Toni Zafra →, a qui el mestre considera "el millor manipulador intuïtiu que ha conegut". L'any 1993 l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i el Centre de Titelles de Lleida publicaren, en el marc de l'exposició que li

dedicà la Fira de Titelles de Lleida, un catàleg de les marionetes d'aquest artista.

[Foto: Tozer i l'equip del Foment de les Arts Decoratives]

[Foto: Vaca de H.V. Tozer (esquema i titella)]

[Foto: Portada del llibre de DaSilva]

Trac-trac Grup titellaire. L'integren Àngels Valero (Barcelona 1961) i Jordi Regot (Barcelona 1958). El primer espectacle, La increïble història del cavaller Joanot Bambalines tingué lloc l'any 1991 al Festival de Teatre de Tàrraga. Autodidactes pel que fa al teatre (si bé amb formació universitària), han emprat diverses tècniques, si bé en un primer moment sembla que ha predominat el titella de fil i, darrerament, el titella de taula. Altres espectacles: Detritus tremens (1993); El llibre de la selva (1993), adaptació de la novel·la de Kipling; El taller de Geppeto (1994), que més tard ha esdevingut Taller de somnis; i Els móns de la Nuri. Han alternat l'obra pròpia amb el treball amb altres grups com a constructors de ninots i decorats.

Tururut, ball del Per imitació del programa dels grans teatres, després de la derrota del Dimoni-apoteosi de la titellada catalana tradicional-, hi havia costum d'acabar alegrement l'espectacle amb una dansa que hom anomenava *El ball del tururut* en la qual intervenia gran nombre de ninots. El teatre de titelles tradicional, tal i correspon a una manifestació cultural de caire popular, estava fortament ritualitzat i

cap dels espectadors de les *performances* antigues hauria sortit satisfet de la sala sense que hom hagués donat com a fi de festa el *ball del tururut*. La lletra d'aquesta corrandà, els dos darrers versos de la qual adquiriren caràcter proverbial, feia així:

*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 una garrotada al veí, la qual cosa feia riure el públic. El mot 'tururut' com a interjecció s'usa en català per a expressar la impossibilitat de quelcom, la frustració d'alguna intenció o la desaparició d'alguna cosa, ço que correspon també a l'ús probervial dels dos primers versos. Cal recordar que 'tururut' és l'onomatopeia del so de la trompeta i que, a més, existeix la dita «tururut dotze hores!» (emprada, segons el DCVB (s.v. TURURUT) «per indicar que ja és massa tard, que ja ha passat l'oportunitat, que ja no hi ha allò que s'esperava trobar»), que se'n dubte reproduceix la crida dels *serenos* o altres agents de l'autoritat per anunciar el toc de queda. Això ens dóna una pista definitiva per a entendre el significat del ball del tururut, al final del programa de titelles: indicava (d'una manera més o menys irònica i una mica irreverent) que havia arribat l'hora, per ordre de l'autoritat, de marxar cap a casa, car a partir d'aquell moment no es podien fer més espectacles, llevat del «ball del tururut», o sia, el de les garrotades que propinaria la policia a aquells que contravinguessin les ordenances. Els petits dansaires (n'hen vist uns quants de la família Vergés) anaven curiosament habillats amb un vestit

arlequinat, de rombes blaus i granes, amb barret de puntes i molts cascavells arreu. Com que aquest vestuari que és idèntic al que hom empra encara avui dia en algunes localitats on és tradicional de fer la *moixiganga*, representació de caràcter extravagant que era l'acte final de les festes populars, hom pot suposar que el ball del tururut del teatre de titelles tradicional reproduceix algun tipus de ball de bastons paròdic que, amb el mateix significat, feien els participants humans de les *moixigangues*.

Tusell, Joan Rector-arxiprest de Camprodon. Figura en aquest repertori perquè l'any 1951 va escriure una carta de recomanació per a Didó --> davant l'alcalde i autoritats de Sant Hilari Sacalm, l'antiga vila d'estiueig d'aquest clergue. D'aquesta lletra (en català), se'n conserva l'esborrany sense catalogar entre els papers que la Sra. Teresa Riera --> deixà a l'Institut del Teatre. Inèdita encara, resulta interessant per veure les coordenades ètiques en què es movia Vigués, si més no, en l'època final de la seva vida, en els seus periples per Catalunya. Entre altres coses, diu que el rector-arxiprest "recomana en gran manera al dador Director i clàssic executador del Teatre Guinó que fa bé immens pels pobles que passa amb les seves ignocentes guinyolades de molta moral per xics i grans./ Arribo a considerarlo com ha passat en la meua parroquia de verdader apostolat triuñfant sempre la virtut vencent el vici amb la mort del Dimoni./ Protegiulo que fá un gran bé./ Vostre J. Tusell".

Txulapis, Cia de Titelles Grup titellaire. Es formà l'any 1976 a Santa Coloma de Gramanet. El seu àmbit

d'actuació ultrapassà el conreu estricte del teatre de titelles i realitzaren també cercaviles i actuacions actorals. Ens consta que van integrar aquesta formació David Marín, Núria Benedicto Buj (qui a partir del 1983 passà a L'Estaquirot) i Litus Pedragosa (com a músic). Coneixem dos espectacles d'aquesta companyia, vigents en els primers anys 80 i ambdós adreçats a infants: *Sol rogent, pluja i vent*, per a màscares i titelles de manopla i tija, i *A gugu ta-ta*, amb gran combinació de tècniques (actors, titelles de tija, capgrossos i titelles de goma-escuma). Aquesta formació es degué estingir l'any 1982.

Ull de vidre, L' Nom d'un grup titellaire, segurament de vida efímera, que apareix citat al número 61 de la revista Perspectiva Escolar, del 1982, on ja apareix com a extint.

UNIMA Catalunya Organització que aplega els amics del teatre de titelles dins el territori de l'Autonomia de Catalunya. Es relaciona (vergonyosament!) amb l'entitat mare, UNIMA Internacional, a través de UNIMA Federació Espanya, que coordina totes les seccions territorials de l'Estat. UNIMA Catalunya es defineix com una entitat oberta a tothom que des de qualsevol àmbit vulgui conèixer, afavorir i potenciar l'art, l'ofici i la tradició del teatre de titelles. El primer president d'UNIMA Catalunya fou Llibert Albiol i, actualment (1995), n'ocupa el càrrec Carles Cañellas. Entre les activitats organitzades per UNIMA Catalunya, cal destacar la participació de l'entitat en el Memorial Xavier Lafita, a la sala Adrià Gual de l'Institut del Teatre de Barcelona, l'organització de les dues campanyes de Titelles per la Pau -->, i la Ia. Fira de

Titellaires Romà Martí -->, a Caldes de Montbui. UNIMA Catalunya va participar a Expocultura '94, amb una exposició col·lectiva de titelles, la qual n'ha esdevingut itinerant. Així, ha estat presentada el 1995 a l'Auditori Barradas, de l'Hospitalet, i al Centre Cultural de la Caixa de Terrassa, dins el marc dels actes commemoratius del 25è. aniversari de la fundació de Pedagogia de l'Espectacle.

Unió Internacional de la Marioneta (UNIMA) Organisme internacional, membre de l'Institut Internacional del Teatre, depenent de la UNESCO, que aplega les diferents organitzacions d'amics del teatre de titelles d'arreu del món. L'origen d'aquesta institució cal anar-lo a cercar en unencontre organitzat per Ivo Puhonny que tingué lloc a Baden-Baden l'any 1928. Els impulsos inicials foren Wilhem Löwenhaupt, André Hardy, Paul Jeanne i Josef Skupa. El juny de 1929, a Praga, es constituí oficialment UNIMA, en el marc d'un Ier Congrés Internacional sobre els titelles. A les darreries del mateix any tingué lloc a París el IIon Congrés. D'ençà d'aleshores i fins a la IIa. Guerra Mundial, diferents capitals hostatjaren els congressos de l'organització: Lieja (IIIer Congrés, 1930); Ljubljana (IV, 1933). L'arribada al poder del nazisme a Alemanya i l'esclat de la guerra, paralitzà les activitats de l'organització durant més de vint anys, fins que, l'any 1957, a Brunswick (Alemanya) durant la IIa. Setmana internacional de la marioneta europea, Jan Malik, que n'era secretari general des del congrés del 1933 i que malgrat les circumstàncies adverses havia mantingut un bon nombre de contactes internacionals, anuncià la conveniència de retornar a la normalitat. Així, el desembre de 1957, a Praga, tingué

106

lloc el Vè. Congrés, en el qual participaren representants de la gran majoria dels països amb activitats titell stiques, des d'Europa fins al sud-est asiàtic. Max Jacob fou elegit president i Jan Malik fou refermat en la secretaria general. El 1958 fou organitzat a Bucarest el Ier. Festival Internacional de la Marioneta. En el Congrés de Bochum-Brunswick, l'any 1960, hom pren el determini de subdividir l'associació en seccions nacionals. En els anys següents s'anaren succeint els congressos: Varsòvia (1962), M nic (1966), Praga, novament (1969). El X  Congrés se celebr  el 1972, a Charleville-Mézières: Henryk Jurkowski ocupar  el càrrec de secretari general i Jan Malik passarà a president d'honor d'UNIMA. El 1976, en el Congrés de Moscou, Sergei Obraztsov ser  elegit president d'UNIMA. El 1980 té lloc el Congrés de Washington i Jacques F lix n'esdevindrà secretari general. El 1993 la Secció Francesa d'UNIMA, la que té més pes específic dins l'associació, s'un  amb el Centre National des Marionettes per formar THEMMA ("association nationale des Th  tres de Marionettes et des Arts Associ s"). UNIMA, com a organització internacional, va ésser admesa a l'UNESCO per decisió del director general Federico Mayor Zaragoza, com a organització internacional no governamental (O.I.N.G.), de classe "C". El Consell Executiu de la UNESCO fou informat a la 139a. sessió, celebrada el 27 de maig de 1992. Forma part de l'Institut Internacional del Teatre (I.I.T.). [--> UNIMA Catalunya].

Valls, Joan Ombrista del segle XIX. Fou el responsable de les representacions d'ombres xineses que es donaven a Can Corbella, en el carrer Sant Pere Més Baix, a Barcelona.

Vergés Dinastia de titellaires catalans. Malgrat que, juntament amb els Anglès, són l'únic cas català conegut a Catalunya de família dedicada durant generacions a fer representacions de titelles, diverses circumstàncies han determinat que fins ara no hagin ocupat el lloc que, al nostre entendre, els pertoca en la història contemporània del teatre de titelles a Catalunya. La família Vergés, encara en actiu, ha conreuat des dels primers anys del segle l'art dels titelles, segons els paràmetres tradicionals a Catalunya d'aquesta modalitat del teatre, tant pel que fa a l'estructura del programa d'espectacles, com a la base del repertori, la tipologia del titella emprat i l' s de la llengüeta. Àdhuc després de la renovació m s substancial que ha seguit el grup, d'en a de 1975 i a càrrec principalment de Sebastià Vergés i Martínez, aquesta formació roman fidel, en allò essencial (la modificació més destacable seria l'abandonament de la llengüeta), als models del teatre de titelles que restaren fixats a Catalunya en els primers anys del segle. En aix , hom constata, en el cas particular d'aquesta formació, una de les característiques típiques de la dinàmica històrica del teatre de titelles autòcton,  s a dir, el seu radical immobilisme, que es justifica pel gust de les societats tradicionals per la repetició d'all  ja conegut, i que, a la pràctica, en el cas del teatre de titelles català reprodu ix estructures del teatre convencional que aparegueren ja abans de la Renaix a, si bé es van perpetuar en els circuits populars de teatre fins ben avançat el segle XX. La família Vergés concep la pràctica del teatre de titelles com un negoci familiar a temps parcial (compatible, doncs, amb altres activitats quotidianes remunerades) integrat per un capital complex, compost de titelles,

decorats, accessoris i castellet. Convé dir que els Vergés, ben lluny de la imatge del titellaire rodamón, sempre amb el castellet a coll, d'un cantó a l'altre, presenten un grau notable de sedentarisme, amb centres d'operacions força estables (Tibidabo, El Poble Espanyol, Can Jorba), que els permet alimentar llur cartera de clients particulars, els quals se situen sobretot entre les classes benestants i que són llur principal font d'ingressos. Una estructura de companyia molt intel·ligent, flexible, els permet de subdividir funcionalment la formació i assimilar d'aquesta manera els increments de l'oferta. Així, sovint assimilaran els encàrrecs que formacions menys estructurades no poden atendre. La concepció de l'espectacle dels Vergés és, com s'esdevé amb tots els titellaires clàssics, estrictament professional, amb un repertori de tipus tradicional, en el qual s'insereixen innovacions només impulsades per la llei de la competència. En coneixem força títols d'obres representades per "Titelles Vergés" en el decurs de la seva història com a companyia: 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, 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 despatxada o els calés són els calés, El sord, Un valent burlat, Els dos rivals, A fora!, El rei màgic, El tresor amagat (=El tresor d'en Cristòfol?), 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 a les calderes d'en Pere Botero, El senyor Carabassetes o el senyor Llagosta, 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 Tòfol, La caputxeta vermella, Marina, El combat de boxa. Tanmateix la gran aportació dels Vergés al teatre de titelles és el personatge del negret Panxito, que serà creat en la primera postguerra i que protagonitzarà tota una saga d'obres, sovint pròpies, però de vegades també adaptacions d'altres peces tradicionals on el personatge principal és substituït per Panxito. A banda dels membres fixes de la família, de què parlarem tot seguit, han pres part de manera esporàdica en les titellades d'aquesta formació, en un moment o altre, una nòmina llarga de persones, entre els quals recollirem alguns noms: Manuel Estrada, Francesca Vergés i Prats, Francesc Albalade, Manel Clausell, Sergi Romera i Clausell, Antònia Vergés i Cadena, Francesc Góngora, Jesús Juarros, Carme Santos i Manel Mir "Xalapa". A banda dels titelles adquirits a titellaires ja retirats (alguns passaren a aquesta família ja devers el 1918 i d'altres a principis dels anys 40), els quals foren repintats i caracteritzats de bell nou per Sebastià Vergés i Prats i vestits per Isabel Cadena, i que conformen una col·lecció impressionant de més de 200 peces (algunes del segle XIX), completada amb una quinzena de castellet i més de 400 decorats diferents, "Titelles Vergés" confia la construcció dels seus ninots al tallista Ricard Roc, que feia els ninots a

partir d'un motllo de Sebastià Vergés i Cadena, qui els pintava, mentre la seva muller, Agustina Martínez, se n'ocupava del vestuari. **Primera etapa: direcció Vergés i Prats** La biografia de **Sebastià Vergés i Prats** (Sant Martí de Provençals, Barcelona 1900 - L'Hospitalet 1974), el fundador de la companyia, és la típica d'un titellaire de tipus tradicional. Ensinistrat en l'ofici de ben petit al costat d'un mestre, el vell Anglès, a qui ajudaria primer i amb el qual col·laboraria després, ben aviat pararia el castellet pel seu compte, amb titelles cedits pel mestre. Nascut el 20 de gener de l'any 1900 a Sant Martí de Provençals, antic municipi incorporat feia tres anys a Barcelona, era fill d'una família treballadora que es traslladà el 1904 al barri de Sants. El pare era cambrer al casino de l'Hospitalet, i aquesta circumstància esdevindria determinant per al descabdellament de la biografia del primer Vergés titellaire perquè seria justament en aquell establiment on, a l'edat de 10 anys, Sebastià, que segons la tradició familiar ja havia entrat en contacte amb els titelles per mitjà d'un seu cosí germà que feia titellades al barri (Joan Palou?), coneixeria Jaume Anglès i Vilaplana -->, que actuava en aquell local. Així doncs, Anglès l'ensinistrarà en els secrets de l'ofici i Vergés i Prats, encara un nen, esdevindrà operador dins la companyia del mestre. Ben aviat, però, començaria a emancipar-s'hi, i, a quinze anys, actuaria ja amb el seu propi nom, amb uns titelles proporcionats per Anglès. De tota manera, la vinculació amb el grup del mestre serà molt estreta durant els primers temps i en conseqüència, els primers anys vint, trobarem Vergés i Prats alternant la col·laboració amb la companyia d'Anglès amb actuacions pròpies, sovint ajudat pel fill del seu mestre, i, així, fent titellades a diferents espais

barcelonins, com ara el famós Cafè de Montera, a la Plaça d'Espanya (establiment on treballarà fins al 1926), el Turó Park o el Parc del Tibidabo. El 1923 Sebastià Vergés i Prats es casarà amb Isabel Cadena i Aiguadé, a qui havia conegut durant una representació a les festes d'Hostafrancs. Amb la seva muller i el seu germà Antoni, Sebastià Vergés constituïria el nucli inicial de la companyia, l'àmbit d'actuacions de la qual, fins a la guerra civil, es centrarà en les festes majors i populars dels barris de Barcelona i en els cafès d'aquesta ciutat i de l'Hospitalet. No obstant això, hi ha constància que ja el 1927 feren les primeres incursions a Mallorca. Durant tota aquesta primera etapa, segons que sembla, les seves actuacions anaven adreçades a un públic adult. **Antoni Vergés i Prats** (Barcelona 1909 - 1985) Nascut a Barcelona el 9 de juliol de 1909, Antoni Vergés ja havia organitzat mig per joc alguna representació per a la canalla a Sants, quan avançada la dècada dels 20s esdevindria un dels puntals de l'empresa familiar. Tot i això, abans, l'hivern de l'any 1925, Antoni havia treballat, com a aficionat, a l'envelat instal·lat a la Plaça d'Espanya de Barcelona, on representà Un valent burlat, obra que constava en el repertori de Sebastià. No convé parlar encara, però, de debut professional d'Antoni Vergés, perquè aquest, segons testimonieja la família, no tindria lloc fins quatre anys més tard, en un cafè de la carretera de la Bordeta. La participació d'Antoni en les activitats de la companyia es perllongaria fins a l'any 36, quan, tot just l'esclat de la guerra civil, seria mobilitzat. Les activitats artístiques dels Vergés durant el període bèl·lic ens són força desconegudes, fonamentalment per raó de la incompletesa de l'arxiu de la família, el qual, per por d'un escorcoll feixista, que finalment no es

produí, fou expurgat i parcialment destruït per Sebastià en acabar el conflicte. Tanmateix, la mateixa existència d'aquesta llacuna documental corrobora les afirmacions dels descendents del fundador, els quals asseguren, amb el testimoni del mateix Sebastià Vergés i Cadena, el fill del matrimoni, que empès per les dificultats debutà aleshores, que durant els anys que Antoni estigué al front, la formació participà en festes populars i en mítings antifeixistes a Barcelona. En general, però, sembla plausible suposar que hi hagué en aquesta època una davallada considerable en el volum d'actuacions. En acabar el conflicte, l'ensulsiada del bàndol republicà obligarà Antoni Vergés a fugir, com tants d'altres, a França. Detingut i confinat, com tants d'altres refugiats catalans, al camp de concentració d'Argelers, hi restaria fins a l'agost del 39, en què fou deportat a Cervera, on quedaria fins a l'alliberament, que tingué lloc a finals del mateix any. La família Vergés conserva alguns programes, i cartes -amb censura militar- trameses per Antoni des de Cervera a Manuel Estrada, futur col·laborador dels Vergés, lletres en les quals, entre d'altres assumptes, curiosament -enmig d'aquelles circumstàncies tan difícils- hom parlava de titelles. **Segona etapa.** El final de la guerra, marca una clara ruptura no només en la companyia dels Vergés, sinó, és clar, en tot el món dels titelles i en l'escena en general. Algunes línies d'evolució, que ja eren implícites en el propi descabdellament del teatre de titelles, es precipiten. D'altres, com el canvi d'idioma són absolutament noves i vénen imposades per la ideologia dels vencedors. Així, tenim que d'ençà de l'acabament del conflicte, el teatre de titelles que, abans, havia estat principalment per a adults, serà ja, de manera gairebé definitiva, teatre per a infants. Certament, cal veure-hi

la forta repressió ideològica que exercien els vencedors, la qual impossibilitava d'una manera rotunda i definitiva la presència dels tradicionals castelletes als cafès, però també cal concedir que aquest fet no féu altra cosa que precipitar la sectorització del públic, pròpia de les societats urbanes. A partir del 39 el teatre de titelles serà, en general i des del punt de vista del públic, un teatre especialitzat. El fundador de la dinastia encararà els nous temps amb coratge i dirigirà una renovació de la companyia. Fuster de professió, Vergés i Prats renovarà els castelletes, element del teatre de titelles que assolirà en aquests anys la seva època d'or. Així, els castelletes de la família Vergés seran autèntics mobles que no desentonaran amb els interiors burgesos en què sovint en aquests anys es desenvoluparan les activitats de la companyia. Així mateix, a principis de l'any 1941 hom renovarà els decorats. Els albarans de les feines que el patriarca Vergés encarregarà al pintor J. Arnau encara es conserven a l'arxiu familiar. El primer dels documents, de l'1 de març de 1941, especifica que per l'import de 35 pessetes Arnau ha pintat un teló a dues cares de "palau" i dos bastidors a dues cares del mateix motiu. Un altre, molt extens, és del 15 de febrer de 1941: 4 bastidors, 4 cares infern, dues cares, casa, dues cares, horitzó; un teló a dues cares, una cara casa, una altra, infern; un altre teló a dues cares, una cara bosc, una altra carrer; dos bastidors, dues cares cases, dues cares bosc; un teló de boca. El 23 de febrer del mateix any, amb idèntic import, es féu per un teló a dues cares de cementiris i cel·la i dos bastidors, també a dues cares, del mateix assumpte. És també en aquest període que els Vergés repintaran i alteraran els titelles que havien anat comprant a titellaires ja retirats. També en

modifiquen el repertori, d'acord amb la nova situació sociopolítica. Moltes de les obres de preguerra no es tornarien a representar mai més. Traduïdes al castellà, les peces tradicionals perderen l'originalitat primigènia, cosa que fa que de vegades siguin bescantades. El nou públic, ara definitivament infantil (altrament la mentalitat del nen -tal i com era entès pel franquisme- no devia ésser gaire allunyada de la del ciutadà exemplar prefigurat pel "Movimiento"), requereix uns arguments alleugerits de tot allò que sigui moralment o políticament suspecte. Amb tot, com àdhuc es pot comprovar en alguns programes impresos de l'època, els Vergés empraran la llengua del país tan bon punt poden: en sales parroquials, a llogarets minúsculs que escapen al control dels agents del nou sistema, a domicilis particulars... El volum de feina desplegat per la família Vergés durant el franquisme és literalment espaiador. I això en bona part gràcies als bons oficis d'Antoni Guasch, representant artístic i home fort durant la postguerra de l'agència d'espectacles barcelonina G.I.B., especialitzada en el públic infantil. Antoni Guasch, que havia començat organitzant espectacles infantils per a l'actor August Barbosa, establiria contacte amb Sebastià Vergés i Prats ja el mateix 1939. La col·laboració entre els Vergés i aquest agent els permetrà fer titellades en un seguit d'espais estables i tenir accés a un atapeït tram de festes majors locals, celebracions de barri i casals d'arreu del país. Tindran, però, un seguit de centres d'operacions, fonamentals per a llur estratègia comercial. Entre 1939 i 1944, la família Vergés actuarà, a raó de tres sessions cada setmana, al legendari local dels "IV Gats", al carrer de Montsió, a Barcelona (a partir del 1944, la mítica taverna passarà a d'altres usos entre els quals, un magatzem de roba);

de 1949 a 1958, farien dues actuacions setmanals al Poble Espanyol, a Montjuïc; i, d'ençà de 1949 i fins al 1963, hom els podia trobar, tots els dijous i els dissabtes a la terrassa de "Can Jorba", l'espai comercial per excel·lència de la Barcelona del moment. En aquests anys, el nom de "Titelles Vergés", de vegades mutat en "Putxinel·lis Vergés", serà substituït, per imperatius del contractista, per "Putxinel·lis IV Gats" i pel tal vegades més pompós de "Companyia del Poble Espanyol de Montjuïc". L'estada al IV Gats encara es perllongaria, amb actuacions esporàdiques, fins avançada la dècada dels 40, car consta, per una entrevista de Soler Serrano a Guasch publicada a El correo catalán el 24 de gener del 1947, que el representant cercava un nou local per a les representacions de ninots, car segons declara, el vell casal del carrer Montsió "resulta demasiado reducido". Altrament, si més no aquell 1947, els Vergés accionarien els titelles a la Impremta Romana, propietat de López Llauder. Una nota manuscrita del mateix Guasch, que acompanyava la tramesa a Vergés i Prats de l'entrevista esmentada més amunt, ens reporta, però, les precarietats en què en aquells anys envolten tota activitat teatral: "Amic Vergés -escriu-: Degut a les restriccions, les sessions infantils de la Impremta Romana han quedat suspeses fins a nova ordre. Seria convenient retirar el teatret (...)". En aquests anys Guasch utilitza amb finalitats comercials els ressorts d'allò que hom ha anomenat el "barcelonisme" i fonamenta la seva estratègia promocional pel que fa al teatre infantil en la reivindicació de Sebastià Vergés i Prats, el titellaire de la casa, com a gran artista. Així, de manera periòdica, com a de cloenda de les programacions infantils de G.I.B. planteja espectacles en forma d'homenatge al gran titellaire. El que hom

celebrà el 1947 al Poble Espanyol era un combinat a base de pallassos, il·lusionistes, el Gran Perico, Arizona -el cow-boy americà- i Altafulla -el campió de salts-. El de 1953 era un "programa selecto, en el que, además de la intervención del homenajeado con sus más graciosas creaciones, tomarán parte payasos, malabaristas, equilibristas y el "as" de la risa Cesáreo, quien interpretará la nueva y chispeante parodia "El muñeco roto"". I acaba: "Habrá la acostumbrada elevación de globos y el paseo de los niños en borriquillos". Un altre d'aquests actes tingué lloc el 1955. De tota manera, cal dir que l'únic remarcable d'aquestes celebracions és l'adopció per part de l'empresa de Guasch del nom de Sebastià Vergés com a marca capaç de prestigiar els espectacles patrocinats per aquesta productora, car, fet i fet, el model d'oferta de G.I.B. sempre pretén integrar un paquet variat amb el màxim nombre d'artistes en nòmina a la promotora. Això queda clar en un report de Los sitios, del 30 de desembre de 1949, en què el redactor (que signa "F."), sota el títol de "La velada infantil de ayer en el Teatro Municipal", dona compte d'un espectacle infantil organitzat per Guasch a Girona. En aquell acte, a banda de "Titelles Vergés", actuaren els pallassos Boby i Toby i els artistes "còmics i musicals" Henry i Billy. No és gaire arriscat suposar que, si en aquest cas hom no fa servir el nom de Sebastià Vergés, era perquè aquest artista no era tant conegut a l'extrem nord del país com a Barcelona, i que, doncs, Guasch no el considera pertinent per a vendre, amb els titellaires, els altres artistes. Però "Titelles Vergés" no treballaven en exclusiva per a G.I.B. La disponibilitat de material humà i les possibilitats de feina de la companyia permet que Sebastià Vergés divideixi la formació en dos grups: un, amb ell mateix

com a mestre, i Isabel Cadena i Martí Vergés en qualitat d'ajudants; i un altre, comanat per Antoni Vergés, auxiliat per Sebastià Vergés i Cadena. Aquest faran que estiguin en disposició d'assimilar l'oferta que no poden absorbir altres titellaires i alguns representants. En efecte, acceptaran encàrrecs, entre d'altres, de Roca (i del seu soci Conte), Moret, "Fantasio", Salvatella. Però sobretot s'aniran fornint una cartera pròpia de clients, gràcies en part als aparadors que suposen les seves actuacions fixes a llocs perfectament localitzables i estratègics en punts neuràlgics de l'oci i del comerç de Barcelona. Per a donar una idea del volum de feina que arriben a eixugar ja de ben d'hora, direm que el 6 de maig de 1948 els trobem donant cinc representacions a quatre llocs diferents: en una pastisseria, en dos domicilis particulars i, dues més, en el "Salón Rosa". Sorpren que, pel que fa a aquestes últimes, s'esdevinguin en el mateix local i corresponguin a dos agents diferents, Guasch i Moret. Aquesta notícia queda perfectament testimoniada en un document realment excepcional, conservat íntegre entre els papers de la família. Es tracta del dietari (un total de 14 llibretes) que Sebastià Vergés i Prats inicià a principis dels anys 40 i que es perllonga (amb anotacions del mateix titellaire, amb alguna intervenció d'Antoni Vergés), setmana a setmana, durant dues dècades. Això ens permet comprovar les activitats dels Vergés durant aquests anys i constatar el volum impressionant de treball que despleguen en aquesta època. L'escriptura d'aquest dietari devia, però, d'acord amb l'esperit eminentment pràctic de Vergés, respondre, no només a la memòria dels comptes de la companyia, sinó també a una pruija d'alliberar-se progressivament de llur dependència dels agents i crear-se una

cartera de clients pròpia. L'esquema general de les entrades està estructurat de la següent forma: dia de l'actuació, lloc, quin dels grups ha actuat ("Polichinelas S. Vergés" o bé "Polichinelas Antonio Vergés"), quin fou el programa, qui proporcionà el "bolo" i el pressupost. De tant en tant, apareix, al final, alguna altra observació. Aquests registres els permetien saber si en el domicili al qual s'adreçaven havien actuat amb anterioritat i quines peces hi havien representat, a fi de no repetir el repertori. I després, conèixer, quant havien pagat els clients, quant havia cobrat l'intermediari, i, així, poder decidir entre un o altre client, en cas de no poder absorbir tota la demanda en un determinat moment, i triar l'opció més avantatjosa per a la companyia. Un dels assumptes que més cura té el patriarca Vergés d'anotar en el seu dietari i que explica la funcionalitat d'aquell, és d'anotar si, a banda dels honoraris, havien obtingut propina. Aquesta propina oscil·lava entre una mica menys d'un quart de l'import total de l'actuació i un terç. Ací veiem com, de vegades aquesta propina, amb indignació dels titellaires, va a parar a mans de Bruguera, el soci de Guasch. Altres vegades, hom substituïa la propina per un berenar, la qual cosa no deuria convenir gaire els artistes: "merienda sí, propina no", anoten de vegades, amb èmfasi. Sebastià Vergés i Prats assolirà, per mitjà del teatre de titelles, una posició social i econòmica difícilment previsible en un home de la seva extracció social. Serà el "senyor Vergés", per als seus clients i per a gent del gremi, vestirà i es comportarà com a tal i, en funció del seu ofici, freqüentarà les cerimònies més encimbellades de les cases més distingides de Barcelona, que li seran ocasió per a captar nous clients entre les classes benestants, en una cadena

inacabable. En els dietaris de Sebastià Vergés i Prats mai no trobarem una menció toponomàstica que correspongui a la part infernal de Barcelona. No: la seva activitat es desenvoluparà cap a una altra banda, cap a l'Eixample, la Rambla de Catalunya, el Passeig de Gràcia, alguna torre a Sant Gervasi. Els Vergés també faran sortides fora de la capital, però estaran ben lluny de la imatge del titellaire transhumant que va de fira en fira. Per això no disposen de barraca i tenen només castellet: són més titellaires de saló que de fira. Van a actuar amb vestit i corbata. Malgrat que no es dediquen als titelles sinó a temps parcial, els dies de festa i els caps de setmana, en temporades que comencen cap al mes de maig, amb les comunions i que es perllonguen fins a l'entrada del mal temps, són estrictament professionals, en el sentit més crematístic del terme, i sovint tota innovació ve impulsada pel seu disseny comercial de vèncer la competència. Així, són dels primers a aprofitar la nova plataforma que els ofereix la televisió. Hi comencen a treballar l'any 1958 i fins al 1961 fan un total de 28 representacions a TV. Es tractaven de peces brevíssimes, d'uns 10 minuts de durada, que es retransmetien en un programa infantil que s'emetia des del Palau de Miramar a Barcelona. El 1960 Sebastià Vergés i Prats, que s'ha fracturat una cama, decideix retirar-se.

Tercera època: direcció Sebastià Vergés i Cadena El 1961 Sebastià Vergés i Cadena (Barcelona, 7 de març de 1929), que venia actuant amb "Titelles Vergés" des de l'època de la guerra civil, quan hi debutà encara infant (L'Hospitalet, 1936), pren el relleu del fundador en la direcció. Tot i que es tracta d'una etapa fonamentalment continuïsta, l'absència del primer Sebastià Vergés, veritable forjador de la companyia, i el fet

que hom apreciï una pèrdua progressiva de vitalitat de la formació que es tradueix en una davallada molt considerable de l'activitat artística, fan que creiem justificat diferenciar el període Vergés i Cadena de l'anterior, que constitueix una veritable època daurada per a aquest grup. L'any 1961, el "Titelles Vergés" està integrat només per Sebastià Vergés i Cadena i per Antoni Vergés i Prats, és a dir, per la segona secció de l'època de postguerra, auxiliats de vegades per algun ajudant ocasional. De més a més, la pràctica dels titelles ocupa un lloc secundari en les activitats professional del segon Sebastià Vergés, el qual, modelista d'un cert prestigi a Barcelona, té altres mitjans de mantenir el nivell de renda de la família. Al mateix temps, Antoni Vergés i Prats, home singular i gran aficionat a la caça, no tingué mai, segons que sembla, el mateix grau de vocació titellaire que el seu germà, tot i que, com ell, conegué profundament l'ofici. Això explica que l'any 1973, en constituir-se a l'Institut del Teatre la secció de titelles, i després d'un homenatge de la institució a Sebastià Vergés i Prats, l'aleshores director de la secció, Jordi Coca, ofereixi a Antoni la possibilitat d'exercir-hi el seu mestratge, aquest, home reservat que conserva la visió tradicional de l'ofici en què els recursos han de restar dintre de l'àmbit estricte dels iniciats, refusa l'ofertament. Així mateix, el tarannà particular d'Antoni Vergés explica que, malgrat la importància d'aquests titellaires en el descabellament de la història contemporània del teatre de titelles al país, aquests no compareixin a les pàgines de panorames com el de Sebastià Gasch, error que ha estat perpetuat, sovint interessadament (particularment per part dels programadors del moviment de titellaires independents que s'inicià els anys 70s), en altres obres sobre aquesta

modalitat de teatre a Catalunya. A partir de la dècada dels 60s es produeix, doncs, una frenada considerable en les activitats de la companyia. L'abandonament de les representacions a Can Jorba, l'any 63, n'és tot un símbol. A partir de 1964 i fins a la represa de l'any 75 el número d'actuacions passa a ésser d'una mitjana de cinquanta l'any, quantitat minsa si la comparem amb la gran època. El tercer període es tanca simbòlicament amb la mort de Sebastià Vergés i Prats el maig de l'any 1974, a L'Hospitalet. **Quarta època** L'any 1975, amb la fi de la dictadura i el boom que hom visqué a Catalunya pel que fa al teatre de titelles, fa que els Vergés, com altres grups de caire tradicional, com el de la lleidatana Carme Terrado, replantegin les seves activitats artístiques en el marc de les possibilitats de la nova situació política i decideixin tornar a explotar d'una manera sistemàtica l'ofici tradicional de la família. És simptomàtic d'aquest canvi el fet que l'esposa de Vergés i Cadena, Agustina Martínez Saiz (Burgos 1936) debuti com a manipuladora l'any 1975 (a Barcelona). El tercer Sebastià Vergés del llinatge, Vergés i Martínez (Barcelona, 1958) és el responsable del canvi -que no afecta, però, al fons característic-. Hom practica una renovació total dels castelletes, dels titelles i s'adapten els arguments; hom renova els components tècnics; es recuperen els contactes amb els agents; i -canvi substancial- s'abandona la utilització de la llengüeta en favor de la modulació de la veu. Tanmateix continuen treballant amb el titella tradicional català. Malgrat tot, sembla que no aconsegueixen penetrar en els nous circuits típics del moment -xarxes escolars lligades a la renovació pedagògica- i tendeixen a especialitzar-se en les festes majors, els locals dels barris i en les festes particulars, espais que els grups de nova

formació en general rebutgen. Aquest fet determina un increment progressiu del volum de feina que permet, a partir del 1978, actuar sota el nom de "Titelles Vergés" tres formacions diferents, encapçalades, respectivament, pel tercer Sebastià Vergés, per Jaume Vergés i Martínez (Barcelona 1961), amb llurs mullers (respectivament Montserrat Albalade i Llopis i Montserrat Eiras Fernández), i pel mateix Vergés i Cadena, ajudat per Àlex Vergés i Martínez (Barcelona 1963). FESTA MAJOR. En el Festival de Titelles de Barcelona, la família Vergés al complet

[Fotos]

Vigués i Mauri, Ezequiel (Didó)
(Terrassa 1880 - Barcelona 1960). Titellaire. La dinàmica biogràfica de Vigués s'inicia amb una infantesa trista i freturosa, una mica dickensiana, segueix amb una joventut de self-made man que acaba amb un fracàs vital i econòmic molt considerable, i es clou amb una maduresa de titellaire, en què l'artista, ja un home vell, vol donar sentit a la seva peripècia i unificar simbòlicament la seva biografia a través de l'art dels titelles. Ens sembla que val la pena de recordar ací aquelles paraules que tan sovint repetia Vigués i que va posar com a epígraf a les Memòries: "La meua vida ha estat un fracàs; només he triomfat, un cop vell, en tornar a la infantesa". L'altre epígraf, gairebé l'únic fragment en català que hi ha en els esborranys d'autobiografia que es conserven al manuscrit 1797 de la Biblioteca de l'Institut del Teatre, explica els motius íntims que porten el vell titellaire a escriure la seva vida. És un missatge cap a la posteritat, projectada molt enllà en el

temps: "Lo que escriuré sobres la vida d'un ser de la nostre época passi lo que passi però que no hi hagi cataclisme els que viurán l'época venidera que será molt millor per viure mes felços que la nostre, llegint-me compendrán quanta raó hi havia per revoltarse". Fa l'efecte que Vigués va ésser un home que sabia com era d'important sortir als papers, i com era d'important de construir-se una llegenda. No és altrament que, ens sembla, cal interpretar l'existència d'aquestes memòries inacabades, les quals, segons Xavier Fàbregas, el titellaire va escriure entre 1950 i 1955, en castellà. En tot cas encara hi donava encara voltes l'any 57, pocs anys abans de morir, perquè d'aquesta data són uns "Apunts per les memories per si un dia les tirés endavant". Vigués tenia el propòsit de publicar-les (d'ací la llengua emprada), com ho prova el fet que entre els papers del titellaire que es conserven a la Biblioteca de l'Institut del Teatre, hi aparegui una lletra, adreçada al director del Col·legi del Sagrat Cor de Manlleu en què va estar reclus de petit, on anuncia l'enviament, amb un escrit de record de la seva estada a publicar al butlletí del centre, d'una fotografia que li van fer en tornar a casa seva i insisteix que sobretot li la retornin, ja que vol incloure-la en una autobiografia que aleshores està escrivint. L'article, intitulat Confesiones de un antiguo alumno, fou publicat al número 6 (abril de 1954) de la revista Delaris, és en realitat un dels capítols de l'autobiografia. Aquestes memòries tenen un valor literari escassíssim i restaren inèdites. Ara fa vint anys que foren explotades parcialment i fa l'efecte que d'una manera una mica afanyada per l'historiador Xavier Fàbregas, que les emprà per bastir les notes biogràfiques que va incorporar a la introducció del llibre Ezequiel Vigués

"Didó", Teatre de Putxinel·lis (Barcelona 1975). Així i tot, molts detalls d'interès quedaren fora dels seus comentaris i els aprofitem ací per primera vegada. Ezequiel va néixer a Terrassa, el 10 d'abril del 1880, fill de Francesc Vigués i d'Antonieta Mauri, propietaris d'un establiment de begudes anomenat La Taverneta, situat al carrer Pantà de Terrassa, al davant del Teatre del Retiro, del qual era propietari Josep Mauri, oncle de la mare. El nen fou inscrit al Jutjat Municipal, foli 108, llibre 11, secció de naixements. Quan Ezequiel encara no comptava un any de vida, morí Antonieta, el 6 de gener de 1881. Aleshores el pare es traslladà a viure a casa d'una germana i el nen és deixat a casa de la dida, de nom Manela. La relació familiar que estableix Didó amb aquesta dona i els seus, explica, segons alguns, el nom artístic amb què es presentaria com a titellaire. L'escena, el fet real que Vigués ens conta, el descobriment terrible del secret de l'existència biològica, per part del vailet orfe que, a la tendra edat de sis anys, acut d'amagatotis al cementiri amb un dels seus germans de llet, per veure el cadàver de la mare morta, durant l'enterrament d'un seu parent, és una escena que ens queda al recambró de l'ànima i que té un patetisme estrany, a la vegada vulgar i bellíssim. L'oncle Raspall, a casa del qual viuen, és músic i quan de tant en tant ha de fer un bolo, la tieta, que creu en esperits, pregunta a la taula com li anirà i si tornarà bé. Si més no, així ho explicaria Vigués, segons les Memòries, anys a venir a Montmartre, davant d'un jove català, que ha conegut en un ball al Moulin de la Galette, dues noietes que volen anar a provar fortuna en el món artístic a Londres i una tia d'aquestes, carrabina amb creences esperitistes, de qui el ballarí i les xicotes es volen desempallegar i a qui tots plegats li organitzen una entrevista buffa amb els

esperits per tal de convèncer-la que ha de deixar que els artistes passin el canal sense la seva companyia. Ezequiel era un infant entremaliat i la família l'hagué de portar "recomanat" a l'escola del Sr. Mas, on restava diàriament castigat i aprofitava l'estona de reclusió per a robar els ous de les gallines que hi havia en un corral al fons del pati. El robatori de dues pessetes a la dona del mestre, féu que el seu pare es decidís d'internar-lo. El dia de la partida, la dida el va anar a acomiadar a l'estació del Nord, a Terrassa, i a peu de tren li regalava un paquet de tauletes de xocolata. Els anys 1889 i 1890 se'ls passà a Manlleu, intern a l'aleshores flamant, tot just inaugurat, col·legi del Sagrat Cor, dels germans de les Escoles Cristianes o de La Salle. Fàbregas al nostre entendre fa una pintura massa tremendista del pas de Didó per aquella escola, ja que el cert és que a les seves velleses Vigués encara recordarà amb afecte el seu pas per la institució i hi contribuirà anualment amb un petit donatiu. A Manlleu (i més tard a Terrassa mateix) els germans, la majoria francesos, li explicaran la història de França: la vida de Napoleó, l'assassinat del president Carnot (1894), l'afer Dreyfus; i vides de sants, que el commocionaran íntimament. Vigués no tenia èxit amb les assignatures memorístiques, però era aplicat en la cal·ligrafia i, sobretot, destaca a l'hora de l'esbarjo i en la pràctica de jocs físics. En les seves *Memòries* el titellaire recorda les lluites infantils de moros i cristians, amb pilotes i cuirasses; les curses romanes (era - ens diu- dels que "mejor guardaban el equilibrio, de pié encima la plataforma del carrito arrastrado a todo correr por otros chicos"); i la pràctica del handbol. El vell Ezequiel evoca amb emoció el dia de la primera comunió i una festa de fi de curs,

en què interpretà amb èxit una peça titulada Enrique el envidioso. En general Vigués serva bona memòria del personal de l'internat: el pare director, els altres capellans, el llec Sr. Genís. Hi ha un de "dolent": el germà Virgili. Molts anys després, l'estiu de 1928, potser en el punt dolç de la seva biografia, si més no econòmicament parlant, en el curs d'una excursió en automòbil amb el seu cosí Calassanç, encara visitaria el col·legi de Manlleu i quedaria admirat en veure un monument al germà director de la seva època, el pare Enric Delaris. Al cap d'uns anys, Vigués passaria com a alumne extern a una escola que els germans havien obert a Terrassa i de la qual un dels pares de Manlleu, el germà Donat, n'era el director. La família Vigués -ja ho hem dit- vivia al davant del teatre egarenc del Retiro, fundat per un oncle de la seva mare. El titellaire recorda una paròdia del Faust de Gounod titulada El rei tranquil, obra d'un seu convilatà. A l'escena de la serenata, el Mefistòfeles terrassenc apareixia no amb el llaüt canònic, sinó armat d'un contrabaix amb el qual escometia "Margarita idolatrada". Com que els músics deixaven els instruments a casa de l'oncle Raspall, que tocava a l'orquestra, el petit Ezequiel s'apropiava quan podia de l'instrument i imitava l'actor, amb gran èxit entre el veïnat i glacial indiferència per part del seu pare, que volia fer del xicot un home de profit. En aquesta època Vigués tornaria a protagonitzar la festa de l'escola. En acabar els estudis amb els de La Salle, el seu pare, com que havia tret bones notes, complí la promesa de dur-lo a Barcelona. Hi anaren a l'estiu, un diumenge al que seguia un dilluns de festa. El primer dia esmorzaren cap-i-pota a la fonda de Sant Agustí; a la tarda, anaren a veure els pelotaris del "Fronton Condal" (Rosselló-Balmes),

aleshores nou de trinca; al vespre, assistiren a Els nebots del capità Grant. Dilluns, anaren als Banys Orientals. I a punt per a prendre el tren, encara van veure les maniobres que feien el bombers abans d'enderrocar l'última casa que restava dreta en el solar de la plaça de Catalunya. L'any següent el pare, capficat per fer-ne un home de bé, el féu prendre lliçons particulars de tenedoria de llibres, però a Ezequiel li interessaven més els partits de frontó que la comptabilitat. La tia Carme i el seu marit, l'Eliseu Martí, ex-administradors del Casino del Comerç del Terrassa, eren els propietaris del Cafè del Triomf, a l'indret previsible del Passeig de Sant Joan. A ells va recórrer el pare, per tal de cercar-li una col·locació a l'Ezequiel. Així doncs, aviat, per mitjà de la tia Carme, aquest entrarà a treballar en la botiga de teixits dels senyors Pujol i Romà, successors de Garcereny, amb aparador luxós i maniquís de cera, al carrer del Call, en el cor de la Barcelona comercial de l'època. El testimoni de Vigués sobre la seva estada en aquella casa és un relat inoblidable de les condicions de vida del personal de comerç a la Barcelona del tombant del segle. Era com una estranya comunitat comercial-conventual, amb una regles estrictes. Deu empleats: sis dependents i quatre aprenents. Tots ells dormien a la botiga, on també menjaven. Una minyona aragonesa guisava per a tots. A diferència d'altres establiments menys pròspers i humanitaris, ací els aprenents no es veien obligats a dormir damunt el taulell. Això sí, els novicis no cobraven fins que, passats tres anys, assolien la categoria de dependent. El darrer a arribar a l'empresa és qui havia de tenir cura de netejar la letrina comunitària. Calia treballar des de punta de dia fins a passades les deu de la nit, quan el senyor Pujol donava l'ordre de

tancar. Aleshores el personal treia les màrfeques de l'interior d'una cambra fosca. Els depenents de can Pujol&Romà podien sortir una estona, a escampar la boira per la Rambla. Un aprenent de torn dormia al costat de la porta amb un cordill lligat, la qual cosa permetia avisar-lo sense fer soroll per tal d'obrir la porta quan algú volia entrar a la nit. Els aprenents no sortien sinó per transportar les peces als domicilis dels clients. Quan la botiga era tancada, només els diumenges a la tarda, passaven l'estona jugant a cartes a dins l'establiment. Tres cops l'any, la diada de Nadal i els dies de sant Josep i sant Ramon, onomàstica de cadascun dels amos, el personal, sense la compareixença dels propietaris, era convidat a dinar fora de l'establiment, en un restaurant Martín, a la Plaça Reial. Es tractava d'un dinar opípar, sumptuós, amb coberts de a duro, el menú del qual, extraordinari, Didó encara recorda a la seves velleses: entremesos variats, marcarrons al gratén, llagosta, carn guisada i pollastre rostit, biscuit glacé, fruites, formatge, panses, ametlles i, és clar, borregos i carquinyolis. La monotonia de la vida comercial, però, es trencava poques vegades. Dues vegades l'any, els propietaris, un a la primavera i l'altre a la tardor, viatjaven a París per a comprar novetats. I els empleats esperaven delerosos el retorn dels amos, que els explicarien l'estada a la capital francesa. El joveníssim Vigués concebé aleshores la fantasia d'anar a París, enlluernat per les meravelles que li contaven els amos, i que ell completava amb les notícies que li feia un caixista de la casa Muntaner i Simon, pare d'un altre aprenent, que tenia dos fills que treballen a la París en el ram de l'exportació. Poc abans d'acabar el seu noviciat comercial, Vigués, que encara no coneix la Barcelona nocturna, una nit que li

toca fer guàrdia prop de la porta, va quedar amb el seu cosí i abandonà durant unes hores la botiga, on tothom ja dormia. Veié la gernació impensada i infernal que poblava la Rambla secreta de la matinada - tan diferent d'aquella que ell coneixia de dia-, va treure el cap en algun cafè concert, i acabà la nit -beatíficament- prenent xocolata a Can Culleretes. El contrast encara li intensificaria més el desfici davant la rutina diària i la pruija de sortir-ne. Poc temps després, el pare, que el trobava molt desmillorat, demanava als amos que deixessin anar el pupil quinze dies a casa, per tal que es refés una mica. Era l'any 1898 i Vigués ens explica com assistí, al Teatre Principal de Terrassa, a la sarsuela patriòtica La marcha de Cádiz, amb desfilada de tropes i el públic dret en aparèixer la bandera espanyola, "con vivas y muera atronadores". Aquell mateix any, Ezequiel Vigués i Mauri assolirà la categoria de dependent de la casa Pujol i Romà, amb un sou de setanta-cinc pessetes mensuals. A més, un canvi en la norma, li permetrà de dormir fora, en una despesa del carrer Princesa. Comptat i rebut, fets els pagaments, li restaran tot just trenta pessetes mensuals: no gaire. Aquest destí de saltataulells no l'abellia i és aleshores que demanava al seu pare que el deixés anar a París. Però aquest s'hi oposava. Cada nit anava al cafè dels oncles, on tenia la consumació gratuïta. Allà hi havia un petit cercle musical, al voltant del seu cosí, Evarist Martí, que, segons Vigués, era un pianista notable. Hi assistia el tenor Joan Valls, que havia estrenat La Africana al Liceu. També Amador Farnadas i Blanchart, que havia debutat amb Aida, i el violinista Francesc Costa i Carrera. La presència d'aquests dos personatges, que aleshores devien tenir una edat similar a la de Vigués, ens fa advertir que les dades de

naixement que figuren a les fitxes que de la GEC els hi dedica són incorrectes. Finalment, Vigués anota a les *Memòries* la presència d'un cantant d'òpera aficionat, procedent de la Plaça Tetuan, que anomenaven "El nen de la lleteria" i que va debutar en aquell cafè. En aquella penya del Triomf, Vigués féu dos amics inseparables: Pere Riba i Francesc Camps. Fou el primer que li facilità l'accés a una nova feina en el despatx de la fàbrica "Ignacio Font Hnos", al carrer de Casp. Es tractava d'una feina temporal -la renovació dels mostraris-, però millor pagada que la botiga de teixits. Després d'aquest treball, Vigués entraria com a venedor als magatzems d'El Siglo, aleshores a la Rambla, on treballarà a la secció d'estores. No li provà pas malament la nova feina: va guanyar un premi de l'empresa com a aparadorista -600 pessetes- i al cap d'un temps fou nomenat encarregat de secció, amb sou de 125 pessetes al mes. En aquesta època assistia molt al teatre: recorda una actuació de Elianora Duse i una altra del tenor Caruso. Es farà soci del grup Art i Lletres, al carrer Aribau. De les tres seccions que tenia aquesta entitat, literatura, música i teatre, formarà part de la tercera. Art i Lletres feia representacions amateurs. Hi debutà en un quadre escènic, però diverses circumstàncies poc afortunades van fer que fracassés. Tanmateix ni de bon tros havia abandonat la idea de marxar a París. I finalment, decidí anar-se'n. Va visitar un antic company, Vicent Reig, primer dependent de la casa Pujol i Romà i porter del Futbol Club Barcelona en el primer equip. Aquest havia estat ja a París amb els amos, car aquests, solters ambdós, el preparaven juntament amb un altre dels treballadors, per a heretar el negoci. Reig li recomanà a

París un tal Fuster, que freqüentava la penya del cafè de la Electricité. Va ésser aleshores quan Vigués inicià realment la seva novel·la de jove pobre. Partiria cap a París en un vagó de tercera classe, via Lió, i el 12 d'octubre de 1907, a mitja nit, segons consigna el titellaire a les *Memòries*, arribava a París. Instal·lat en un hotel de la rue Montmartre, el dia següent, divendres, feia la primera passejada per la ciutat ensenyada. El tal Fuster del cafè de la Electricité li aconsellà de sol·licitar un lloc vacant al servei de llengua espanyola dels magatzems "Au Printemps", al boulevard Haussmann. Vigués aconseguiria la feina, que consistia a atendre les comandes del Marroc espanyol. Obtingut el lloc, des de França comunicaria la seva renúncia a la plaça en «El Siglo». Llogaria una habitació a la rue Donai, prop la Place Clichy i, poc després, s'establiria al seu estatge definitiu a la ciutat del Sena, una habitació en el tercer pis del 134 del Boulevard de Clichy, que li va traspasar un noi figuerenc, que se n'anava a Londres a aprendre la manera anglesa de tallar les peces de roba. Poc temps més endavant, Vigués s'assabentava que obrien un nou establiment -les "Galeries Lafayette": passarà a treballar-hi - ara a la secció d'expedicions per a Ultramar-, amb un augment del cinquanta per cent sobre el sou anterior. Amb alguns diners a la butxaca, ara podia alternar les seves llargues passejades de solitari pels jardins de Luxemburg, amb la freqüentació feliç de les grans fires de Nelly o de Montmartre, amb l'assistència als balls del Moulin de la Galette. Mantindrà una "amistat amorosa", com ell mateix en diu, amb Jeanette, que treballava a una casa de modes, però sobretot amb una noia de Clémont-Ferran, de nom Céline, venedora a una "crèmerie", l'ombra de la qual s'arrapa a les *Memòries* amb una insistència

només comparable amb l'eloqüent persistència amb què la pell d'aquesta dama etèria -detall d'un erotisme rar, i per tant, verídic, que ens conta el titellaire-convocava en l'estreta màrrega de l'enamorat famolenc el perfum immortal de tots els formatges de la dolça França. El desencís, però, novament l'agullona: la idea obsessiva que el veritable París li era vedat a un simple empleat de comerç. Se sentia atrapat de bell nou, com a Barcelona. Àdhuc estava temptat d'enrolar-se amb una troupe de forains. I l'any 1910, finalment, traspassava la seva cambra a Céline i se'n anava a Londres. No tingué gaire sort. Retrobà, però, Massà, el sastre figuerenc que havia conegut a París, el qual tampoc no tenia feina. La cercaven inútilment, una vegada i una altra. Així, a la casa de mobles Mappel's, on Vigués no fou acceptat, segons li comunicaren per escrit, perquè ja era massa gran (tot just trenta anys). Finalment, després d'algunes peripècies, en trobà, a Candem Town, en una botiga de mobles, com a cambrer. Es tractava de treballar a les ordres d'una adorable senyora anglesa, la cuinera, en el servei del menjar de la vintena de treballadors que tenia la firma. La vida era senzilla i li permetia d'anar al teatre al Coven Garden i -recorda Vigués- va anar a veure una actuació de La Tortajada al Coliseum. Però va venir un dia que els amos de l'establiment oferien un "strong supper" a un proveïdor important. Vigués, una mica com el Tit de les peces per a titelles de Didó, assajaria l'etiqueta, disposat a deixar bé la casa. Però s'esdevingué que, per un error de càlcul, el "fatum" implacable va fer que aboqués el suc d'una plàtera damunt el vestit impecable del convidat. La cuinera adorable plorava; hi hagué atabalament i correidisses. I al matí següent, tot i que l'accident havia estat involuntari, malgrat

que ningú no li ha adreçat un mot de retret, Vigués s'acomiadava de l'empresa. Decidia aleshores posar fi a les seves aventures angleses i tornar a França. Novament a París, Vigués exercí com a venedor de bijuteria, en una botiga prop de l'Òpera. Es va col·locar després als grans magatzems La Samaritaine (rue Rivoli-Pont Neuf). Quan arribà el 1914, davant l'alternativa entre mobilització o retorn a Catalunya, trià, és clar, la segona opció. Durant quatre anys treballarà a Barcelona en el negoci de l'exportació. Eren bons moments per al tèxtil (neutralitat del país a la Gran Guerra), i Vigués, que parlava francès i coneixia aquest ram, els aprofità. Acabat el conflicte mundial, el futur titellaire tornava a París i es posava a treballar com a agent d'exportació a comissió. Feia de lligam entre els industrials catalans que anaven a comprar o a vendre a París i els seus homòlegs francesos. Àdhuc n'esdevingué el representant a París d'un d'aquests, Salvador Casacuberta. Aquest senyor era un home influent en el Reial Cercle Artístic. La ruleta d'aquella casa tenia un cert defecte que els clients més avisats aprofitaven i Vigués va rebre l'encàrrec d'adquirir-ne a París una de nova i transportar-la fins a Barcelona. L'operació culminà amb èxit, amb un homenatge al nostre personatge, que tingué lloc al Canari de la Garriga (el famós restaurant del carrer Llúria-cantonada Gran Via, al davant del Ritz), en el transcurs del qual hom va nomenar Vigués cònsul a París del Cercle Artístic. Encara, però, havia de rebre un encàrrec més delicat, el qual marcaria no només els propers anys de la vida de Vigués, sinó potser també tota la seva trajectòria posterior. La primera ballarina del Liceu, Teresina Boronat era enviada a París i hom encomanava a Vigués que en tingués cura. Serà ell qui mouria els fils per

tal que Boronat debutés al Folies Bergère. Aviat Vigués alternarà les seves gestions estrictament comercials amb el càrrec de manager de la Boronat. Després del contracte amb el Folies li n'aconseguirà un altre per a anar al Caire. Ballarina i representant passaren una temporada a Egipte i tornaven per Itàlia, fins arribar novament a París. L'any 1927 Vigués muntarà una escola de dansa a Montmartre, on la Boronat exerciria la docència. El 1928 voldrà emular el seu concitadà Josep Palau, fundador del Moulin Rouge, i així, amb la participació de sis industrials catalans, a raó de 25.000 francs per cap, obrirà un cabaret flamenc al 62 de la rue Pigalle, el "Sevilla", que naixia amb la vocació de punt de trobada dels homes de negocis i els intel·lectuals espanyols -i particularment catalans- a París. A banda, òbviament, de la relació directa flamenquisme-capital andalusa, és molt possible que el nom del local, aparentment tan excèntric des d'un punt de vista biogràfic amb Vigués, que no havia trepitjat mai aquella ciutat, faci referència al barceloní Cafè Sevilla, al Paral·lel, considerat «la catedral del flamenco», molt freqüentat a finals del XIX, pels pintors Casas i Nonell. A la inauguració del local de Vigués, a la qual hi assistiren Ignacio Zuloaga, Manuel de Falla i Josep Clarà, hom consumia un bocoi de bon vi de Rioja. Pel «Sevilla» -situat en un modest edifici de tres plantes en el qual, avui (1996), d'acord amb la degradació que ha sofert tota la zona, hi ha un teatre pornogràfic-, desfilà a finals dels anys 20 la flor i nata del diner, la cultura i la política espanyola que per una raó o una altra es trobava a París i així, a banda dels artistes ja citats, ens explica ell mateix, entre els clients hi hagué nogensmenys que els germans Primo de Ribera. Mentrestant

Teresina Boronat actuava amb èxit a la Sala Pleyel. El mes de maig de l'any 1928 Vigués organitzaria un Festival Goya al Liceu de Barcelona, amb Boronat com a cap de cartellera. S'esdevindria aleshores el projecte d'estrenar un gran espectacle musical basat en La baldafa d'or, d'Ignasi Iglésias, amb la Boronat com a protagonista i, amb el patrocini de Francesc Cambó, però la malaltia i la mort del dramaturg en paralitzaria el projecte. Quan Xavier Fàbregas, en els anys 70, retrobaria Teresina Boronat, aquesta encara li mostraria el telegrama que li envià Cambó ran de la mort d'Iglésias. Una mena de cataclisme, poc clar a les Memòries, soscavà justament cap a 1929 el benestar de Vigués. Sembla que la crisi del 29 és al fons de tot, però també el distanciament respecte de la ballarina. No sembla que la relació acabés bé, perquè a l'entrevista esmentada amb Fàbregas, Teresa Boronat, anys després de la mort del titellaire, el nom de Vigués no s'esmenta per res -és clar que, en general, en aquella ocasió la ballarina fa gala en general d'una radical falta de memòria-. El cert és que pel maig de 1930, Ezequiel Vigués s'embarcava a l'Havre cap a Amèrica, potser perseguit per deutes. La recomanació d'una amiga, Mademoiselle Laplaine, amb la qual -assegura- no mantenia cap liaison sentimental, li permeté d'entrar a treballar en un vaixell, el Pélerin Latouche, que anys abans havia estat incautat per França als alemanys durant la guerra del 14. El propòsit de Vigués era anar a Santiago de Xile, on té coneguts entre els industrials catalans instal·lats a Amèrica. Entre els passatgers del vaixell reconegué algun antic client del "Sevilla" que s'havia fos sense pagar el compte. Però, en arribar a Colon, a l'entrada de Panamà, s'hi repensava i es feia enrera. El viatge de tornada li

proporcionà ocasió per a reflexionar. En aquest punt quedà interrompuda l'elaboració de les Memòries. Les raons de per les quals Vigués no va anar més enllà no estan clares. Les notícies que es referien als darrers anys s'han anat tornat més i més confuses. Tanmateix diverses anotacions, a manera de taula recordatòria, fan pensar que el seu propòsit era continuar-les. Sembla clar, això sí, que Vigués tenia un problema: no volia consignar, potser per raons polítiques, els anys de la República i de la Guerra Civil. Així és -sembla- com cal interpretar una discreta nota, en un dels marges superiors dels esborranys: "Del 31 al 37 no interessa". Són tanmateix anys importants, però, perquè fou justament llavors, en la seva cinquantena de vida, que prengué el determini de fer-se titellaire, i, així doncs, nasqué Didó. També sembla probable que fos en aquests anys que el titellaire tingués una crisi espiritual, potser íntimament lligada a la tria del seu nou ofici, perquè el perfil ideològic que es desprèn dels seus escrits i d'allò que coneixem de les peces que representava, no s'ajusta en absolut amb la seva vida anterior. Sigui com sigui, el testimoni de Harry V. Tozer, en el text (inèdit) que reproduïm en apèndix, i allò que va escriure Fàbregas a la introducció de les obretes de putxinel×lis que li publicà l'Institut del Teatre, informacions que l'historiador va extreure d'alguns articles de premsa i d'una conversa que mantingué amb Teresa Riera pel gener de 1975, ens ajudaran a completar la nostra comesa. Arribat novament a París, doncs, Vigués cercarà feina en una botiga del ram dels titelles. El fill de l'amo, Robert Desarthis (1909-1993) tot just acaba d'obtenir la concessió del teatret del Parc Montsouris i per aquesta raó havien inserit un anunci a la premsa pel qual sol×licitaven un ajudant

per a la companyia. És així, en unes circumstàncies absolutament casuais que Tozer narra en el text que publiquem més endavant, el 1930 Vigués debutava com a titellaire, en el "Théâtre Guignolia", amb la primera companyia de Desarthis. Mig any més tard, s'emancipava d'aquella formació i fundava (amb quin finançament, ho ignorem), amb el nom de Petit Moulin, un teatre estable de putxinel×lis al Boulevard de Courcelles, prop de la Sala Pleyel. Un article a la premsa de l'època (Comoedia, 6 de març de 1931) se'n faria ressò. Poc després, però, sense que ens siguin coneguts els motius, tornava a Barcelona, on arribava el 24 de juny de 1931. Treballava a la sala Reig, al carrer Consell de Cent, tocant el Passeig de Gràcia. Però pel març de 1932 el trobem ja al Cercle Artístic de Sant Lluc, que aleshores té seu a l'antic local dels Quatre Gats. En aquesta època Didó tindrà com a ajudant Fèlix Cano, una jove promesa de la pintura. Entre les obres que Vigués estrenà en aquesta època hi ha "un drama patriòtic inspirat en el fet històric de la caiguda de Rafael de Casanova, obra aquesta de gran espectacle" (A. Serrano-Victori, De Pedro Romeu a "Didó", o la resurrecció de "Els Quatre Gats", in El Día Gráfico, 13 de març de 1932). Per tal d'afavorir el joc de preguntes i respostes, que donen tanta animació a l'espectacle de titelles, Vigués féu col×locar en els primers rengles de la sala uns bancs dedicats només als infants. Serà el 1934 quan coneixerà Teresa Riera i Llisas, la seva muller i gran col×laboradora. Així relata Xavier Fàbregas l'encontre, a partir de la conversa que sostingué amb Teresina l'any 1975, poc abans de la mort d'aquesta: "...acabada la representació, penetrà en el teatret; no hi havia ningú i es posà un dels ninots a la mà. Va arribar Vigués i, molt secament, li va dir que els

putxinel×lis no es tocaven: "Ai, uix, quin home més repelós", exclamà Teresa Riera, i se n'anà. L'endemà, però, tornà a la sessió de putxinel×lis i altra vegada penetrà en el teatre. "T'interessen els putxinel×lis?", li preguntà Didó aquesta vegada. "Sí", respongué Teresa, i ja mai més no se n'apartà ni de Didó ni dels seus titelles". Tenim constància d'una actuació al Saló Venús (Bailèn 194-196) el dijous 14 de març del 1935, a les cinc de la tarda. Al programa apareix el que seria l'emblema del Guinyol Didó i que actualment es troba reproduït en la plafó ceràmic que hi ha a la plaça que hom va dedicar a l'artista a la seva ciutat natal. L'autor del dibuix, que representa una escena plena de dinamisme típica del teatre de titelles tradicional, fou obra d'Alfred Pascual Benigani, el germà d'Enriqueta, que fou mestra de Teresina en la tècnica de la laca japonesa. El febrer de 1936 Vigués actuà al Palau de la Música Catalana, amb presentació d'Aureli Capmany. També acudia sovint als centres que la Lliga tenia repartits arreu de Catalunya. Com a testimoni de la seva actuació política, al costat de la causa de la República, tenim aquest testimoni que Fàbregas exhuma en la premsa de l'època (La Humanitat, 1er. d'abril de 1937): "Un veritable esdeveniment, el constituirà la representació de putxinel×lis a càrrec d'en Didó, anunciada per al vinent diumenge a les cinc de la tarda a Els Quatre Gats. L'Ateneu Socialista de Catalunya (PSU) ha volgut dedicar aquesta representació als infants per celebrar el remarcable èxit aconseguit per l'Exposició d'Art Pro-Ajut Permanent a Madrid, organitzada per aquest Ateneu al seu casal del carrer Mont-Sió". En acabar la guerra, Didó reprèn amb una relativa rapidesa les seves activitats. L'octubre de 1939 ja acciona els titelles als descansos en el Cinema Parthenon (Balma

137). El 1940, el trobem a la Sala Estoril (Diagonal 488) i a la Sala Mozart. També en aquesta època actua a la botiga de Lluís Reig -->, al Passeig de Gràcia: en aquests anys el moblista s'havia especialitzat en la construcció de taules i pales per al joc del ping-pong, fet que contribuiria de manera important en la difusió d'aquest esport a Barcelona. El 24 de desembre de 1941 Vigués inaugura un teatre estable a l'Avinguda de la Llum: el "Club de los Niños". La peça que obre la temporada, Sueño de Navidad, consta de set quadres. El cartell anunciador fou obra de Pere Clapera i Argelaguer. Passa després a la Sala Maldà. Sembla que en els primers anys de postguerra Vigués i la seva muller, sempre amb el seu guinyol, feren una estada a Madrid, així com a d'altres ciutats de l'Estat, fora dels Països Catalans, i que arribaren fins a Santa Cruz de Tenerife. Pel que fa al domini lingüístic ben aviat les activitats de la parella de titellaires s'intensificaren pertot Catalunya i passaren sovint a les Balears. En els primers cinquanta, l'itinerari del Guinyol Didó queda establert: la temporada s'iniciava el Dissabte de Glòria a Tarragona i s'estenia resseguint el calendari de festes majors per una quinzena de poblacions, fins que, a finals de novembre, arribaven a Vilanova i la Geltrú. En aquesta ciutat restava emmagatzemada la barraca i titellaires i ninots marxaven cap a Barcelona, cap al seu piset assoleiat, a passar-hi l'hivern. L'any 1957, però, pel mes de maig, actuaren durant vuit dies a Barcelona, en el «Salón de Víctor Pradera». Un paper perdut entre les pàgines de les memòries, que els custodis del manuscrit han fet bé en conservar -el model d'instància amb què Vigués i Teresina sol×litaven permís per establir-se en un municipi-, ens informa de quines eren les mides exactes de la barraca

del Guinyol Didó: 5 metres de fondària per 11 metres de façana. Dimensions considerables, comparables a les de les barraques del Faidella dels millors temps, però ni punt de comparança amb aquelles formidables baluernes vuitcentistes que arrossegaven els gran marionetistes de fira francesos, els Borgiet i els Roussel, les quals assolien en les versions més extraordinàries els 25 metres d'eslora, amb una mitjana de 15 metres. En tornar o a punt de sortir per als seus periples, Vigués corria a saludar o a acomiadar-se dels amics. Aleshores eren els aperitius amb Harry V. Tozer, al final o a l'inici del temps inclement. Els imaginem tots dos, talment com en una fotografia antiga, una mica esgrogueïda i color sèpia, com dos filòsofs clàssics, asseguts en un bar de Barcelona, l'efigie alta i esprimatxada de l'anglès i l'estatura baixa i el rostre dur i tallat a cops d'escarpa i martell del terrassenc, retallant-se ambdues contra el cel d'aquells anys sebollits, i endevinem l'enveja del marionetista per l'home que ha de marxar o que ve de practicar l'ofici, i l'enveja del titellaire per l'home que pot guanyar-se el pa darrera d'una taula de despatx sense haver de suportar els capricis de la meteorologia voluble i del públic rebec. Ezequiel Vigués i Mauri Didó va morir a Barcelona el novembre de 1960.

[Foto: Ezequiel Vigués amb un dels seus titelles]

[Foto: Arlequí]

[Caricatura de Didó en els seus últims anys]

[Foto: Exterior del local del cabaret **Sevilla** en l'actualitat (1996)]

[Foto: En el tercer pis d'aquest

edifici del Boulevard de Clichy, a París, va viure el dependent català Ezequiel Vigués]

Vinyes i Cluet, Ramon (Berga 1882-Barcelona 1952). Dramaturg. Durant els inicis de Didó, Vinyes s'interessà pels titelles, així com el seu germà Josep, que va pintar decorats. Ramon Vinyes és autor de Ball de titelles, titellada en tres actes i per a vint-i-set personatges. Fou editada per El Nostre Teatre, amb el número 66, amb una portada del dibuixant "Manetes", i va ésser traduïda al castellà per August Turlupine.

xocolateria de la Pona
Establiment barceloní, situat al carrer de sant Gil, on, segons Amades, a finals del XIX es feien titelles per a la mainada.

Zafra i Ortiz, Marc-Antoni (Barcelona 1962). Titellaire. Debutà a quinze anys a la Plaça del Pi. A finals de l'any 1978, s'integra en el grup *La fira fantàstica*, amb Toni Barberan i Laura Rispa, amb els quals fa actuacions de carrer (no estrenen espectacles, pròpiament), en règim de semiprofessionalitat. El 1979 forma amb Jordi Bertran, aleshores estrictament músic i procedent de la dissolució del *Col·lectiu d'Animació*, la companyia *Els farsants*, a la qual s'incorporarien aviat Pau Sampietro i Teia Moner. La praxis teatral d'aquest grup segueix les línies del *Col·lectiu*, en tant que fan espectacles essencialment de carrer, de caire provocador i festiu, amb un guió elemental i molt oberts a la improvisació en què convergeixen diferents disciplines artístiques -si bé en el cas d'*Els farsants* el centre de gravetat seran els titelles-, que s'integren amb solució de continuïtat, dins una estructura dramàtica fragmentària,

seguint el principi de l'espectacle del circ o del cabaret, a la qual hom dóna continuïtat per mitjà d'un fil argumental mínim encarnat en el personatge que fa de presentador. És el cas de la figura de l'arlequí, en el primer espectacle d'*Els farsants*, *Històries d'arlequí*, de l'any 1979, amb guió de Marc-Antoni Zafra i música de Jordi Bertran. L'element provocador d'*Els farsants* adquireix relleu amb la incorporació, l'any 1980, de l'actor i *showman* Pau Sampietro (qui fa la presentació dels números amb els hàbits més diversos, com ara vestit de capellà o de gondoler), ço que queda ben reflectit en el títol de l'espectacle que estrenen aquell any: *Anant a la babalà li han esquitxat la bufanda*. El 1982 el grup inicial s'escindirà i Toni Zafra i Pau Sampietro treballaran un temps plegats sota el nom de *Carantamaula*, mentre que el tàndem Moner-Bertran continuaran amb el nom de *Els farsants*, fins que, cap al 1987, aquest formació desapareixerà definitivament com a companyia de teatre de titelles i passarà a ésser un grup d'animació musical. El 1982, Toni Zafra entrarà a formar part de la companyia *Marionetas de Barcelona*, la qual cosa li permetrà consolidar els seus coneixements pràctics sobre les marionetes adquirits intuïtivament en el contacte diari amb els titellaires de la plaça del Pi en el mateix bressol de l'escola catalana de titella de fil, al costat de Harry Vernon Tozer, on s'especialitzarà en la manipulació d'un dels marionetes més estimades del mestre: Mustafà Babà. El 15 de juliol de 1985, Zafra estrenarà, en el marc d'una campanya de promoció del Zoo de Barcelona, el muntatge *Ninotàrium*. Ara Zafra té ocasió de posar la seva experiència de contacte

amb el públic de carrer i de construcció de titelles a contribució en un espectacle d'una certa embergadura, amb un presupost digne i amb un equip relativament abundós compost de 4 músics i 10 actors, entre els quals Pau Sampietro. El *Ninotàrium* de Toni Zafra és un espectacle cosmogònic en què hom explica el mite d'uns homes-ocells -correlat faunístic dels àngels- que, en construir un au (un flamenc), que els fuig, desvetllen l'univers i provoquen l'esclat de la vida. A partir d'ací, desfilaven per l'espai escènic les més variades mostres de la vida animal, que conclouien amb l'escena en què els homes-ocell fan unes ales per provar de volar, amb una luxosa exhibició -al costat del treball actoral- de tot tipus de tècnica de teatre de titelles -des de gegants mecanitzats manipulats des de dins (per exemple, la girafa), passant per màscares, tija, ombres i fil-. En el nivell temàtic, *Ninotàrium* fou una de les primeres mostres -la més ambiciosa per ara- d'un subgènere, el teatre de titelles de motiu ecològic, que ha tingut una certa fecunditat en els darrers anys. Amb tot, el fet que *Ninotàrium* ocupés un espai teatral excèntric i no gens habitual -l'interior d'un parc zoològic- i el fet que l'espectacle, per la seva mateixa naturalesa, tingués una data de caducitat -es representà fins mitjan novembre de 1985-, determinà que la seva incidència sobre la diguem-ne dimensió pública del discurs teatral -crítica- i sobre el gran públic fos més aviat força minsa. Tanmateix, l'òsmosi característica del teatre de titelles dels anys precedents -manifesta sobretot en el cas del titellaires-captaires o segona generació de titellaires independents-, té una de les seves seqüeles més singulars en el *Ninotàrium* de Zafra, car no només serà un dels primers intents -frustrat- de gran companyia en l'àmbit del teatre de titelles català contemporani -en

fet que *Ninotàrium* ocupés un espai teatral excèntric i no gens habitual -l'interior d'un parc zoològic- i el fet que l'espectacle, per la seva mateixa naturalesa, tingués una data de caducitat -es representà fins mitjan novembre de 1985-, determinà que la seva incidència sobre la diguem-ne dimensió pública del discurs teatral -crítica- i sobre el gran públic fos més aviat força minsa. Tanmateix, l'òsmosi característica del teatre de titelles dels anys precedents -manifesta sobretot en el cas del titellaires-captaires o segona generació de titellaires independents-, té una de les seves seqüeles més singulars en el *Ninotàrium* de Zafra, car no només serà un dels primers intents -frustrat- de gran companyia en l'àmbit del teatre de titelles català contemporani -en paral·lel a *Els Rocamora* d'*Air-mail*, per exemple-, sinó que moltes de les tècniques experimentades aquí seran desenvolupades després per altres grups teatrals -no estrictament titellaires-, i àdhuc el nom del muntatge serà emprat, poc després, sense cap problema, per a batejar el primer espectacle de *Nessum dorma*. Després d'aquesta experiència, Toni Zafra aprèn acrobàcia al costat de Rogeli Rivel, amb qui arriba a formar parella artística, i el 1987 comença a col·laborar, fins avui, com actor, manipulador i constructor de titelles, amb Carles Cañellas i *Els Rocamora*. També ha construït ficticis per al cinema (*Amalgama*) i ninots i decorats per a diferents grups i artistes, com ara *El tricle*, Carles Santos o Jordi Bertran; així, els ninots que apareixen en el muntatge *El llibre de les bèsties*, d'Els Comediants. A partir de 1994 Zafra col·labora amb l'Institut del Teatre en la restauració de les peces del fons Tozer dipositades en aquella institució. El 1995 ha estat el principal impulsor d'«Ars Marionetistica», exhibició

pública de manipulació de titella de fil, que a la pràctica s'ha constituït en reunió periòdica dels més conspicus representants de l'escola anglocatalana de titella de fil en honor del mestre Harry V. Tozer. Toni Zafra uneix a una capacitat intuïtiva en la manipulació del titella de fil poc comú, una dimensió *amateur* -en el sentit més noble del terme, en la línia tozeriana- d'artesà preocupat pels problemes teòrics del moviment dels ninots que l'ha portat a treballar sobre el nu -amb essencialització dels aspectes més accessoris o espectaculars dels ninots- i a assolir veritables fites tècniques, com ara la construcció d'una «contorsionista» -peça mestra- que resol el problema fins ara insoluble de la possibilitat d'un titella de fil que fos capaç de girar totalment sobre sí mateix.