

LOS TÍTERES EN CATALUÑA
EN EL SIGLO XIX

Por J. E. VAREY

De las representaciones de compañías acróbatas, titiriteros, exhibidores de fuerzas corporales, de autómatas, de linternas mágicas o de animales amaestrados en la Cataluña del siglo xviii sabemos muy poco, ya por la pérdida de los fondos documentales de los teatros de Barcelona, ya por la falta de estudios minuciosos, tales como los que los folkloristas han tributado a las mismas representaciones en el siglo xix. Es evidente que las compañías ambulantes actuaban en las ciudades de Cataluña tanto como en los demás sitios principales de la Península. Cuando en 1743 Tomás Paladino, prestidigitador italiano, pidió permiso a la Villa de Madrid para actuar en los corrales de comedias de la capital, exhibió licencias otorgadas por las autoridades de varias ciudades: «Se halla en esta Corte — dijo — con su muger y dos hijos pequeños, y con la habilidad de hazer más de cien juegos primorosos de manos con que entretener a los

curiosos y personas de gusto como lo a practicado en la ciudad de Barzelona, Valenzia y Zaragoza, con lizencia que para ello dieron los señores corregidores y gobernadores». Al pasar por Cataluña en 1775, el viajero inglés Henry Swinburne se encontraba en compañía de acróbatas y titiriteros que iban a representar sus habilidades en Gerona. La gran mayoría de los acróbatas y titiriteros ambulantes del siglo XVIII, de que tenemos noticias, habrán trabajado en Barcelona y otras ciudades de Cataluña; pero hemos perdido — o todavía ignoramos — su rastro.

Es a fines del siglo XVIII y principios del XIX cuando nos encontramos por primera vez con datos detallados referentes a representaciones de títeres, marionetas, autómatas y sombras chinescas en Cataluña, muchas de ellas dirigidas por extranjeros. Voy a estudiar, en primer lugar, las sombras chinescas, y más tarde trataré de las marionetas — o títeres suspendidos de hilos, y finalmente de los títeres de mano, o de guantes, que se establecieron durante el curso del siglo XIX como diversión predilecta de los niños de Cataluña.

Las sombras chinescas, es decir, los títeres de dos dimensiones, recortados por lo general en cartón, provistos de movimientos de brazos, piernas, cabeza, etc., y proyectados en perfil por una

fuerte luz sobre una pantalla, de manera que el público no ve más que la sombra dotada de vida aparente, tienen larga historia. Se inventaron en Extremo Oriente y alcanzaron gran boga en la Europa de fines del siglo XVIII (otro ejemplo más del gusto por la *chinoiserie* de la época). En Francia, los más importantes exhibidores de su primera época fueron Ambroise y Séraphin. Dominique Séraphin estableció su teatrillo, *Le spectacle des enfans de France*, en 1784, y gran parte del repertorio de los que exhibían sombras en la España del siglo XIX ha de derivarse de las piezas proyectadas en la pantalla por Séraphin y por Ambroise.

La primera referencia a tales representaciones en Barcelona que he encontrado se refiere a la Cuaresma de 1800, cuando una compañía italiana, dirigida por Frescara y Chiarini, trabajaron en el Teatre de la Santa Creu con un repertorio de acrobacias, juegos de manos y sombras chinescas. Los títulos de las piezas representadas por las sombras se derivan casi todas del repertorio de las sombras francesas: *La caída de un hombre de un árbol, cortando una rama, o Desgracia de un cortador de leña*; *La enferma* (derivada, a gran distancia, de *Le malade imaginaire*, de Molière); *La riña de dos hombres en una taberna*; *La mala madre*, y la espectacular

El amolador, con su rueda que echaba chispas al girar frenéticamente. Pasada la Cuaresma, la misma compañía se trasladó a la Rambla de Santa Mònica, donde continuó sus representaciones. El año siguiente, 1801, Frescara y Chiarini se presentaron de nuevo en Barcelona, pero ya no en la misma compañía. Chiarini actuaba en el «carrer de la Palma de Sant Just» desde julio, con un repertorio más variado que el del año anterior, y que incluía las tradicionales piezas francesas de *El puente roto*, la más célebre de todas las comedietas de sombras; *Los animales de las cuatro partes del mundo*, y *La tempestad en el mar*. En julio llevó a la pantalla *Los ladrones* y *El diluvio universal*. En agosto se trasladó Chiarini al «Hostal de l'Escut de França», añadiendo otros dos títulos: *La caza del león* y *Alegoría a la paz y a Barcelona*. También representó desde diciembre de 1801 hasta enero de 1802, en el «carrer de la Palma de Sant Just». Le siguieron a Chiarini otras compañías de titiriteros extranjeros; pero la suya continuó siendo la diversión de mayor popularidad ante el público barcelonés. En 1802 representó en el «carrer de Santa Margarita», y más tarde en el «d'En Tripó», con una compañía de acróbatas ecuestres, domadores de animales y sombras chinescas. Josep Coroleu, echando un vistazo a los años de

su juventud, nos dice que en 1802 «a los jóvenes no nos quedaba otro recurso que ir a presenciar los experimentos físicos que hacía un señor Martín en un almacén de la calle de la Guardia, esquina a la de Trenta-Claus (es decir: representaciones de fantasmagoría, de que he tratado en otro lugar), o a unas sombras chinescas que un italiano llamado Chiarini hacía en la calle d'En Tripó, detrás del Palacio Real». Hemos de tener en cuenta que la diversión de Chiarini era una importación teatral, y no hay evidencia de que estimulase a la juventud de Barcelona a emular sus representaciones hasta una fecha mucho más tardía.

La primera referencia a sombras chinescas dirigidas por catalanes se encuentra en una serie de representaciones dadas por aficionados en el año 1820 durante la Cuaresma, época en que, claro está, estaban clausurados los teatros. El 27 de febrero los aficionados anunciaban su teatrito «en la calle más alta de San Pedro, en la cofradía de los tejedores de velos. Este sencillo y divertido espectáculo, tantas veces repetido por diferentes profesores de física y mecánica en esta capital, y siempre recibido con aceptación, merecerá sin duda más que nunca la de este ilustrado público, si se considera que las hermosas decoraciones y bellas figuras que en él se presen-

tarán son todo obras naturales del país, que aunque no pretenden competir en mérito con las que han dado en nuestra ciudad varios extranjeros transeúntes, no pueden menos de confesar que no carecen absolutamente de él, las que se anuncian, e igualmente los juegos de manos». Evidentemente, las sombras chinescas habían adquirido nacionalidad catalana. Por los mismos años se estableció otro teatrito de sombras en el pequeño local del «carrer d'En Tripó», que había visto las representaciones de la compañía de Chiarini. Tuvo sus orígenes en el deseo de un grupo de laicos y clérigos de establecer su propio teatrito, por temor de que se corrompiera la moralidad de la juventud de Barcelona con los teatritos recién establecidos. El suyo presentaría dramas de alta moralidad, y era patrocinado por el clero que, por lo tanto, se encontraba en la rara posibilidad de tener permiso para ir al teatro sólo durante la Cuaresma.

Unos diez años más tarde encontramos establecidas las sombras chinescas como diversión cuaresmal en los hogares de la burguesía barcelonesa. El repertorio de estas funciones caseras consistía en breves piezas que pueden desdoblarse en dos categorías: las que reflejaban el teatro popular en lengua catalana, por ejemplo *En Saldoni i la Margarida*; y las que reflejaban

el influjo del romanticismo europeo, como *El sepulturero*. Esta última pieza, breve como lo debe ser toda representación de sombras, encarna lo esencial del patetismo romántico: los amantes, la muerte, el cementerio, el soborno del sepulturero, la tumba, la luna, y el joven Leandro que canta una canción muy triste y muere fiel a su Elvira. «De veras, aquella escena de un cementerio con la tumba de la joven, rodeada de sauces llorones e iluminada por la claridad azul de la luna, junto con las notas de aquella canción tan patética y sentimental, por fuerza había de conmover los corazones de la juventud que contemplaba el espectáculo desde la sala a oscuras, ellos pensando amar tan firmes como aquel Leandro, y ellas suspirando por ser amadas como la Elvira.»

Entre 1837 y 1847, la familia Caponata, de la Baixada de la Llet, ofrecía funciones semejantes a sus amigos, con un repertorio que consistía mayormente en los tradicionales sainetes catalanes: *L'aprenent sabater, magre i burleta, L'ànima del senyor Libori, Sogra i nora, El Marquès Cuynat, y L'ase perdut i buscat a brams*. Los Caponatas no se encontraban solos en sus predilecciones; formaban sólo una de las familias aristocráticas que daban funciones de sombras en las casas de las calles Ancha, Escudillers y

Ramblas. Gracias al historiador tenemos detalles de su teatrillo; pero no de los otros que también existían en la época. La pantalla, hecha de papel untado de aceite o de tela mojada en agua, e iluminada desde el lado opuesto a la sala, por candilejas, se erigía en el portal entre dos habitaciones contiguas. Detrás de la pantalla se ponían los manipuladores, los recitantes, cantores y músicos. Los títeres estaban recortados en un grueso cartón, yendo sostenidos o en un apoyo de madera o por los alambres que dirigían los movimientos de la figura. El historiador nos dice que algunas de las figuras podían mover piernas, cabeza, boca y orejas, y aún quitarse el sombrero, desenvainar la espada, abanicarse o agitar el pañuelo. Por modestas que hayan sido estas funciones, hemos de notar que eran esencialmente dramáticas, y que el público iba a ver las representaciones de un teatro en miniatura, y no solamente a ver jugar a los niños. Gracias a la estrechez de la sala y la necesaria oscuridad, se han alegado otras razones más para la popularidad de esta diversión entre la sección joven del público.

La segunda mitad del siglo vio una innovación en el mundo de las sombras. Editoriales barcelonesas empezaron a dar a luz colecciones de figuras de sombras chinescas, imitando en esto a las hojas emitidas por la casa francesa de Pelle-

rin & Cie., y que se publicaban como parte de los *Images d'Épinal* y, más tarde, y en forma de folletín, bajo el título de *Le Séraphin des Enfants*, tributo evidente al origen de muchas de las piezas. Las hojas francesas llevaban por títulos: *La tentation de Saint Antoine*; *La ferme et ses habitants*; *Vaisseaux, gondoles, etc.*; *Personnages divers*; *Les métamorphoses*; *Les aventures de Polichinelle*; *Scènes diverses*; *Le malade imaginaire*; *Sujets divers*. Estas hojas francesas fueron copiadas por los *imatgers* barceloneses Bosch y Llorens, que las presentaban de una manera muy semejante. Es muy probable que las dos editoriales hayan tenido a la vista las hojas francesas, pero es Juan Llorens el que parece haber tenido mayor éxito con la nueva publicación. Sus primeras hojas no llevan fecha; pero hay seis ediciones más que van desde 1859 a 1874. Además de las hojas, las cuales todas reflejan las originales francesas con más o menos éxito, dio a luz una serie de piezas que, según la editorial, podía representarse con las figuras recortadas de las hojas: *Leonardo y Luisilla*, o *Nobles y villanos*; *Los lances del Carnaval*; *La esposición de fieras*. *Descripción instructiva e histórico-natural de las principales propiedades de los animales* (aquí tenemos la voz auténtica de la segunda mitad del siglo XIX); *Merlín el encantador*;

El diablo de la cesta; *La enferma fingida* (otro eco lejano de Molière); *Jorobín-joroba*, o *La astucia castigada* (tipo de Polichinela); *Celestina*, o *Los dos trabajadores*, y *El camino del presidio*. Me complacería decir que son estas piezas joyas teatrales desconocidas, unas comedietas coruscantemente geniales, pero no es así. El autor, sabiamente anónimo, ignora los rudimentos de la puesta en escena del teatrito de sombras. En *La esposición de fieras* nos encontramos con la figura central del domador, que no existe en la hoja: «Esta figura tendrá que cortarse de invención y de tamaño proporcionado al de los animales. Ha de figurar un caballero con levita y un látigo en la mano, llevando descubierta la cabeza». «Si el grandor del cuadro o tela transparente lo permite —reza la dirección de escena—, se figurará a derecha e izquierda una tira de jaulas de donde saldrán las fieras para hacer de ellas su relación, y habiendo concluido se volverán a las mismas. Dentro de la jaula estarán siempre en movimiento.» Harían falta muchos manipuladores para conseguir el efecto deseado, lo cual sería imposible en un teatrito de reducidas dimensiones. Según el texto de *Merlín el encantador*, las figuras tienen que tomar posiciones opuestas a las que ocupan en la hoja relevante, e indicaciones de escena como

les vuelve la espalda demuestran una ignorancia casi completa de las limitaciones del teatrillo de sombras, donde un personaje que vuelve las espaldas a otro desaparece momentáneamente de la vista del público. Es un hecho que esta pieza no puede representarse con las figuras suplidas en la hoja de Llorens. Sin embargo, por crudas que hayan sido estas piezas y figuras, hay que hacer constar las facilidades que ofrecían a los exhibidores de teatrillos caseros de sombras. Ahora tenían a su alcance no sólo figuras, sino también piezas. La materia de las piezas no es nacional; pero va filtrada por la imaginación de dibujantes y dramaturgos, y el número de las ediciones atestiguan su popularidad. Influían no sólo en los teatrillos a que dieron origen, sino en los ya establecidos, ofreciendo un nivel de realización que poder emular y superar.

La misma época vio la aparición del exhibidor profesional del teatro de sombras, o *sombrista*. Existía, pues, la posibilidad, no sólo de comprar figuras y comedias para representaciones caseras, sino de alquilar los servicios de un profesional que pusiera en la pantalla a las figuras, mientras que los jóvenes de la familia ejercerían sus nacientes habilidades dramáticas. El primer *sombrista* de que tenemos noticias es Joan Valls, que dirigía las veladas de sombras que se daban

en Casa Cordellas, en la calle baja de San Pedro. También conocemos los nombres de Francès Jonis Estruc, Andreu Gavarró, autor de los sainetes que puso en la pantalla, y Bord de l'Hospital, que también tenía fama de constructor de nacimientos. Pero el más célebre de todos los *sombristas* profesionales fue el señor Nevas, «hombre pequeño, regordete, vestido todo el año con levita de color de chocolate y pantalón gris de cuadros, rostro totalmente rasurado, con gafas de oro, y una sonrisa aristofánica en sus labios nada maliciosos... Él montaba la pantalla en las proyecciones, ensayaba las declamaciones y coros, si los había, ejecutaba la parte musical, movía las figuras, bajaba y subía el telón, saliendo después modestamente a recibir los aplausos del auditorio». El nivel artístico de sus representaciones, sin embargo, no era muy alto, y le desafiaron algunos de los muchachos del público, presentando su propia versión de *El Marquès Cuynat*. Mejoraban mucho el modelo, que no es de maravillar, ya que algunas de las decoraciones fueron dibujadas por Francisco Soler y Rovirosa. En 1869 Nevas anunció en el *Diario de Barcelona* la apertura de la Sociedad la Sencilla: «Esta sociedad dará sus funciones de sombras bajo la dirección del señor Nevas, en el local de la calle de la Canuda, n.º 31, todos los martes y viernes,

a las siete y media de la noche.» A pesar del uso de las palabras *sociedad* y *socio*, queda patente que lo que anhelaba Nevas era el establecimiento de un teatrito permanente de sombras chinescas, haciéndose así el rival de las funciones caseras; pero sus esfuerzos no iban a tener éxito.

En el Archivo Municipal de Barcelona existe una interesante publicación que nos ofrece detalles de las representaciones del teatro casero de la familia Cuyàs, para los años 1876-7. Este grupo, que se componía de los jóvenes de la familia y algunos íntimos amigos, publicaba un periódico, *L'entreteniment. Periodich dedicat exclusivament als concurrents a la Reunió familiar*. Se conservan los números para estos años, junto con una nota manuscrita de Josep Borràs, que nos traza el perfil de este teatrito. Fundado alrededor de 1865, emulando las representaciones del *sombrista* Nevas, continuó funcionando hasta el año de 1877. Los ejemplares conservados del periódico nos dan un vivo retrato de esta diversión familiar en el apogeo de su éxito. El programa de cada sesión va introducido por divertidas *escenes casolanes*, cuadros costumbristas que conservan el aroma de aquellos tiempos ya lejanos. El repertorio de este teatrito de sombras puede desdoblarse en cuatro categorías: los sainetes tradicionales; las escenas inspiradas en las publi-

caciones de Llorens; las de gran espectáculo, y las piezas basadas en los grandes éxitos del teatro catalán contemporáneo. Hay muy poca evidencia de la representación de los sainetes tradicionales en lengua catalana en este teatrito: el hecho de que en una sola noche se representara *L'entremès de les travesures d'un aprenent sabater* y *L'Escombriaire* (es decir, *L'ase perdut i buscat a brams*), parece indicar una deliberada invocación de los tempranos teatritos de sombras. Tampoco influyó mucho Llorens en este espectáculo. Sólo he encontrado mención de *L'exposició de fieres*, basada en toda probabilidad en Llorens, pero con figuras mucho más elaboradas. El elemento de gran espectáculo está representado en el repertorio por las *sinfonías* con que siempre daba principio la función; por la escenografía de piezas, tales como *Les estrelles d'illusió*, *El ball fantàstic de lesombres blanques*, las acrobacias de *Blondin*, los lances de *La gran corrida de toros*, y la sátira de los artistas italianos de ópera en *Romeo e Giuleta*, *Il ponpon*, y *Otello, il moro di Valenzia*.

La gran mayoría de las piezas representadas en la *Reunió familiar* se adaptaban de las tablas del teatro de carne y hueso, de la misma manera que los editores de los teatritos ingleses ponían en venta hojas de figuras y dramas copiados fur-

tivamente de los grandes éxitos de Drury Lane, del Covent Garden o del Saddler's Wells; pero con la gran diferencia de que las piezas de la *Reunió* no eran por lo general tomadas directamente de las tablas, sino después de un intervalo de algunos años. Ponían en la pantalla no novedades teatrales, sino piezas ya establecidas, como los éxitos del teatro catalán de la segunda mitad del siglo XIX. Así, encontramos en los programas de la *Reunió* a Frederic Soler Hubert (*Serafi Pitarra*), con sus *Les carbasses de Montroig*, *Coses de l'oncle*, *Si us plau fer força*, *La butifarra de la llibertat*, con su segunda parte, *Les píldores d'Holloway*; y también a Narcís Capmany y Pahissa, con *Els tres tombs*, *El caçar al vol*, *Primer jo*, *Dorm!* y *Tres i la Maria sola*. Además se representaron piezas de Conrad Roure, de Joan Molas, de Andreu Amat y de Josep Maria Arnau.

Desde el punto de vista técnico, las figuras del teatrillo de la familia Cuyàs parecen haber representado un gran adelanto: el acróbata Blondin podía hacer «més moviments que no fa un gimnàstic». Un poema anónimo nos da una impresión gráfica de la corrida de toros puesta en la pantalla en varias ocasiones por este grupo:

«L'agutzil se presentava
y ab pausa's treya'l sombrero,

lo president li tirava
las claus y ell las tomava
y las duya à n'el *chiquero*.»

Sale el toro, los banderilleros y el matador :

«Aquells passes de muleta
tothom d'allò es feya creus
una *faena molt neta*,
una sola estocadeta
y queya el toro à sos peus.»

Sigue el arrastre del toro por «uns matxasos com aquells camells dels moros», y, con los acordes de la música, queda concluida la corrida. Este cuadro animado indica un teatrito muy bien organizado, con buenos manipuladores y figuras bien dibujadas y construidas. En las comedias habladas intervenían seis ó siete voces, con el mismo número de manipuladores en las escenas de gran espectáculo. No conocían confines sus ambiciones :

«Desde'l saynete petit
à la màgica més gran,
ha sigut allí aplaudit;
tant com en Pitarra ha escrit
es feu allí en sombras tant.»

Pero a fines de 1877, o principios de 1878, murió Josep Cuyàs, y se clausuró el teatro. Puede ser que continuaran representando otros teatritos ca-

seros, pero con la clausura de la *Reunión familiar* podemos poner *finis* a la historia del teatro de sombras en la Cataluña del siglo XIX. El golpe final le fue dado por la introducción del cine al fin del siglo, esas sombras impalpables e insubstanciales que han conquistado un reino mayor del que viera Alejandro el Magno, Colón o Cortés.

*

Las marionetas — títeres suspendidos de hilos y manejados por ellos — no alcanzaron tanto favor en Cataluña como las sombras chinescas. A principios del siglo XIX se veían en nacimientos, o belenes, muy semejantes a las funciones presentadas en los teatritos de Madrid en la época de Navidad. No se emplea la palabra *marioneta* en esta época, y los anuncios de estos teatritos se refieren por lo general a «un nacimiento de figuras movedizas» (25 diciembre 1803); «un nacimiento de perspectivas... Los pasos de la historia serán ejecutados por una colección de figuras de movimiento, que imitarán con bastante arte la naturaleza del carácter que representan. Las nuevas decoraciones que se han hecho para las escenas forman un delicioso contraste entre la hermosa vista de los bosques, montes, llanuras y edificios. La música pastoril y armoniosa que

intermediará esta función dará un realce superior a la ejecución de estos inocentes entretenimientos» (anuncio del 23 diciembre 1825). La mayoría de estas representaciones no eran indígenas: «En la calle de la Fontseca se manifestará, por Cayetano Parodi, una máquina de figuras de más de un palmo de altura, que en el idioma italiano representará el nacimiento de Nuestro Redentor Jesús, y los demás pasajes de su vida hasta el bautismo del Jordán» (1.º enero 1799).

La primera referencia a un teatrillo catalán data del año 1840, cuando se instala un teatrillo en un local a propósito. «Los *ninos* — es decir, títeres —, refugiados en chiribitiles o expuestos acaso al público en la puerta de un hostel, han tomado humos, adquirido importancia y estableciéndose en primeros pisos, ejecutando en éstos sus representaciones en teatros cuya organización es un facsímile de los teatros públicos. Hace las veces de empresa una sociedad de jóvenes que costean los gastos, hay sus correspondientes director de escena, maquinista, pintores, orquesta, y finalmente todo lo anejo a un teatro, sin faltar una mínima. En la parte material el teatrillo es una miniatura de los teatros: el palco escénico tiene unos siete palmos de ancho, y la elevación correspondiente; el telón de boca por lo común es copia del de algún teatro de la ciudad, y casi

sucede otro tanto con las decoraciones, trajes, muebles y demás aparato escénico. Los *ninos* actores de estos teatros son unos muñecos de un palmo de altos, fijos en dos reglas de madera que descansan sobre un grueso trozo de la misma materia provisto de ruedas, cuyo movimiento impulsa las reglas, a cada una de las cuales corresponde el pie del títere, que por este mecanismo anda y gesticula según por debajo estiran, aflojan o inclinan hacia ésta o la otra dirección los alambres que en los pies y manos tiene clavados.» De la descripción de los títeres queda patente que no eran marionetas, suspendidas de hilos, sino los que se llaman títeres a varillas, sostenidos en un apoyo y manipulados desde abajo. Continúa el cronista: «En estos teatros se representa todo, se canta y se baila. Desde la producción más sublime del genio hasta el sainete más ridículo y chocarrero, todo tiene cabida en esa escena. En ella se perdonan aún los defectos y la osadía de presentar en local tan diminuto obras colosales, en gracia del donaire de los menudos actores. Por imperdonable renuncio se tendría que siendo tales teatros una exacta copia de los de veras, se echase de menos en ellos cosa alguna de las que se ven en éstos: en los reputados como de primer orden se representa, si no una función completa de grande espectáculo, una co-

media con intermedio de canto y un sainete bilingüe zurcido por algún joven de la sociedad *ninera* que de poeta se jacta. El baile es la parte menos variada de los espectáculos que ofrece la escena *titerera*, en atención a ser imposible que cuerpecitos sin alma y tiesos como un huso se dobleguen a las actitudes y a los pasos que sólo es dable tomar y hacer a un cuerpo viviente. Penetrados de éstos los *ninistas* se concretan a los saltos en la maroma».

Joan Amades nos ha proporcionado detalles de representaciones caseras de marionetas de la misma época. Hasta una docena de títeres se presentaban en las tablas a la vez, y había un repertorio de alrededor de veinte piezas, pero ninguna de ellas estaba escrita. Los actores sabían muy bien el argumento de la pieza, pero la desarrollaban según las reacciones del público, lo mismo que un exhibidor de títeres de guante solía tener siempre en cuenta las reacciones de su auditorio juvenil. Las piezas eran muy edificantes y nunca cómicas, siendo representadas, como lo eran, durante la Cuaresma. Muchas de ellas trataban de asuntos mitológicos o bíblicos, y Amades recuerda como la más popular de todas una comedieta intitulada *El paraíso terrenal*. Todavía en 1900, Ramon Comas pudo ver esta comedia en el repertorio de las marionetas catalanas. Vio en Gerona

la representación del teatrito de una compañía ambulante. La decoración — nos dice — figura un jardín sombreado por muchos árboles que ostentan entre su follaje numerosas y hermosas frutas; ahí se ven flores y una corriente de agua. Algunos animales de vez en vez cruzan la escena, mientras que Adán y Eva, que por lo que visten parecen más bien unos de esos acróbatas que se ven a veces en las calles, explican la bondad del Señor que los ha colocado en ese sitio tan delicioso. Pero Adán deja a solas a su costilla, y ¡adiós felicidad! La serpiente, que ha logrado enroscarse entre las ramas de un manzano, se pone a hablar; Eva la escucha y acepta sus razonamientos y la manzana que le ofrece. Después Adán también acepta su parte de la fruta de ese árbol, que era el conocimiento del bien y del mal. Incontinentemente baja de las bambalinas un cartón donde se ve pintada la figura del Padre Eterno que va a echar a Adán y Eva de aquel paraíso, después de una tirada de versos que verdaderamente parecen escritos por un académico de fines del siglo XVIII o principios del XIX. Supuestamente, el asunto, la puesta en escena y el tono moralizador de esta comedieta tipificarían a la mayoría de las producciones del teatro de marionetas en Cataluña en el siglo XIX.

*

Y ahora echemos un vistazo al teatro de títeres de mano, o de guante, en Cataluña: los *putxinellis*. Una vez más nos encontramos en primer lugar, y a principios del siglo pasado, con una serie de referencias a la representación de compañías de titiriteros extranjeros en Barcelona. Es un hecho que hay muy pocas referencias a representaciones de títeres de mano indígenas en Cataluña hasta pasado el año de 1850, pero desde aquella fecha se encuentran en profusión. Los títeres de guante llegaron a ser un pasatiempo popular, siendo construidos y puestos en escena no sólo por profesionales, sino por los mismos niños, y así es que la diversión ha echado hondas raíces en Cataluña. Avelí Artís nos dice que él mismo, siendo niño, construyó su propio teatro, decoraciones y cortinas, comprando títeres comerciales, y que las comedietas que representaba lograron aceptación entre los padres de la vecindad tanto como en los niños. «El teatre de putxinellis tothom l'ha tingut, quan ha estat noi.»

Hoy no tengo tiempo para hacer un catálogo de todos los titiriteros célebres del siglo pasado, de entre los cuales se destacan las figuras de En *Federicu* de Figueras y sus dos discípulos, Isidro Busquets y Julio Pi. En *Federicu* fue uno de los innovadores de la segunda mitad del siglo. No contentándose con la comedieta tradicional

de los títeres de mano, buscaba las tramas de sus piezas por todas partes, haciendo versiones populares de novelas contemporáneas, tales como *El Conde de Monte-Cristo*. Se dice que era tal su destreza en la manipulación de las figurillas, que hacía saltar lágrimas de los ojos del auditorio. La carrera de Isidro Busquets comenzó alrededor de 1870. Junto con Julio Pi, parece haber originado el tipo distintivo de títere catalán de guante que voy a describir a continuación. Algunas de sus figuras fueron adquiridas en el siglo xx por la Sala Roig. Julio Pi nació en 1852, y dio su primera función profesional en 1867. Su títere predilecto era «En Titella», o «El Tranquil», y tal era su fama, que a fines del siglo fue invitado a dar sus representaciones en el Hostal dels IV Gats, centro artístico de la Barcelona fin de siglo.

Es muy probable que muchas veces los titiriteros juveniles y los aficionados no ostentaran teatrino, y que usaban un portal abierto cubierto con una cortina hasta la altura necesaria. Avelí Artís, al contrario, describiendo el teatrino de su juventud, habla de decoraciones y cortinas, habiendo construido su teatro según el modelo de los profesionales que había visto. Entre estos profesionales, el grado de elaboración del teatrino variaría por la necesidad de hacerle portátil, y,

evidentemente, según los recursos financieros del dueño. El teatro más rudimentario es el buhonero que daba funciones en las ferias. Traía larga capa, debajo de la cual un niño manipulaba los títeres que asomaban por el hombro, tal como lo describe Valle-Inclán en el prólogo a *Los cuernos de Don Friolera*. Muchos de los exhibidores de mayor relieve hicieron contrato con el dueño de un café, por el cual tenían el derecho de demostrar sus habilidades ante los clientes, que así se distraían. También existían permanentes en Barcelona, en el «carrer de la Princesa», en la «Plaça de Catalunya», en el «Jardí del General» y en el «Palau d'Il·lusió», entre otros sitios. El gran número de estos locales es un indicio más de la popularidad del teatro de guante en el siglo XIX, como también de los muchos titiriteros cuyos nombres se han perdido. Los titiriteros representaban también en casas particulares, lo mismo que los sombristas, y a fines del siglo pasado el titiritero recibía 25 ptas. por función, además de sus gastos, y 2 pesetas y merienda a sus ayudantes.

El titiritero catalán se mantenía en pie y sostenía a sus títeres por encima de la cabeza con los brazos totalmente extendidos. Los títeres eran manipulados por el titiritero y los ayudantes, si hacía falta más de un par de manos; pero el

diálogo siempre tocaba al titiritero, haciendo los ayudantes que los títeres actuasen según las indicaciones del texto y muchas veces repitiendo los parlamentos en voz baja. Los títeres eran tallados en madera por profesionales, según el diseño hecho por el titiritero. Se ignora la fecha en que se introdujera los títeres comerciales de cartón piedra, que todavía pueden verse en las tiendas de Barcelona. Las cabezas de estos juguetes están modeladas por el estilo tradicional, con muy poca expresión dramática y un parentesco evidente con sus hermanos mayores, los gigantones del Corpus. Los manipuladores catalanes del siglo pasado habrían sido muy diestros en su arte, logrando retener el interés del auditorio durante largos parlamentos y comedias que encarnaban a veces muy poca acción dramática. La importancia concedida a los trucos de manipulación dependía del titiritero. Amades nos relata acciones que suponen un grado superior de destreza, cuando el títere se levanta de la cama, se pone los zapatos, o se apea del caballo. Un títere de guante amolador, introducido por un exhibidor anónimo en la comedieta de *El registro de la policía*, vino a ser la atracción mayor de la pieza.

El adelanto más importante hecho por los títeres catalanes es, sin duda alguna, la introducción del nuevo tipo de títere que se conoce en el

extranjero, desde el año de 1932, cuando el Sr. H. V. Tozer publicó su descripción en la revista norteamericana *Puppetry*, como *el tipo catalán*, y que se ha empleado desde aquella fecha en Gran Bretaña, Estados Unidos y Rusia. El tipo normal del títere de guante del mundo occidental es manipulado por los dedos pulgar, índice y medio; el índice se introduce en la cabeza, y los otros dos dedos en los brazos. Los dedos anular y meñique forman el pecho del títere. En el tipo catalán, la cabeza y el busto del títere están tallados de un solo bloque de madera, en la base de la cual se taladran tres huecos. Los dedos primero, índice y anular se introducen en estos tres huecos, y los brazos, hechos de tubos de cartón o de metal, se ponen en los dedos pulgar y meñique. Las manos están sujetadas a estos tubitos por una rosca. El busto y los brazos están unidos por un vestido interior de lona, que se llama profesionalmente *l'ànima*. El tipo catalán de títere de guante tiene cuatro grandes ventajas: la gran escala permite al titiritero actuar ante un público mayor que lo usual; es más expresivo en sus movimientos; las manos pueden desprenderse y sustituirse por otras, llevando por ejemplo una espada o una cesta; y el vestido interior forma una base muy buena para la indumentaria, fácilmente de quitaipón. El gran de-

fecto es el peso de la figurilla. Al títere catalán no se le dotaba por lo general de facciones muy expresivas; pero el influjo de titiriteros extranjeros ha modificado mucho los diseños originales. Este tipo de títere de mano, introducido por Isidro Busquets y Julio Pi, según sabemos, representa la más importante innovación técnica del teatro de títeres en Cataluña.

Joan Amades nos ha dado un catálogo de comedias que han sido adaptadas y presentadas con títeres de mano, que incluye *Don Juan Tenorio*, *Guzmán el bueno* y muchas comedias de magia, tales como *La redoma encantada*. Las comedietas escritas para el teatrillo de títeres se componen de tragedias, comedias e interludios, denominados, por Julio Pi, dramas, comedias y *peces*, *sarsueles* o *passatemps*. La *peça* daba fin casi siempre con un baile, de entre los cuales se destaca el *Ball del Tururut*, donde el ritmo se acentuaba con golpes de cachiporra.

Pero en el repertorio de los títeres de mano es del mayor interés para el historiador del teatro el tema tradicional, con hondas raíces en la literatura popular. Se basa en el engaño del marido por la mujer — la bella malmaridada hecha sá-tira, la comedia de honor vista a través de la risa del pueblo —, que en algunas versiones se titula *Les angúnies d'En Titella*, título que se ha hecho

proverbial. Los nombres de los personajes varían de región a región y de teatrito a teatrito. El marido decepcionado se llama a veces Tòfol (a semejanza del castellano Don Cristóbal) o Titella, y la mujer, Marieta o Cristeta. El amante se llama a veces Pericu. Hay también una vieja que se llama Cascàrria, Quiscàrria, Biscàrria o Piscàrria, y dos viejos que hablan en voz ronca, Patot y Recuca. En Valencia los protagonistas se llaman Tòfol y Tereseta, o Mingo y Roseta. En Mallorca, Tòfol y Teresa. Los dos últimos personajes son el Demonio y la Muerte. El Demonio era a veces el aliado de los personajes, a veces su adversario. Se burlaba siempre de los títeres, y su sentido del humor lo patentizaba por lo general el uso que hacía de su cachiporra. Los seres humanos solían triunfar sobre el Demonio, pero a veces ganaba él la victoria, para proveer así de fin moral a la pieza. La Muerte era por lo general el adversario del Demonio, que podía o vencerle o ser vencida. Ninguno de los dos, ni la Muerte ni el Demonio, representan básicamente una idea moral. *Castigat ridendo mores* ha sido muy raras veces el lema del teatrito de títeres. Es indudable que la Muerte y el Demonio son supervivencias de la farsa medieval; pero su función en el teatrito catalán es llevar una cachiporra y hacer uso de ella. Eso lo hacen con gran gusto y fruición, y

la comedieta da fin siempre con un intercambio feroz e inacabable de golpes.

*

En conclusión, echemos un vistazo al panorama de diversiones populares de que he trazado hoy el perfil, e intentemos distinguir sus rasgos más sobresalientes. Tal como las marionetas del Théâtre de la Foire del París dieciochesco habían dado que hacer a los dramaturgos amenazados por monopolio de la Opera y de la Comédie Française, a los dramaturgos catalanes del siglo XIX les servían de aprendizaje los teatritos cuando todavía no existía la posibilidad de poner en los escenarios de los grandes teatros piezas escritas en lengua catalana. Los títeres no solamente extendían la popularidad de los tradicionales sainetes catalanes, sino que Renart i Arús, Robreño y Salas i Vilanova todos escribieron para este teatro rudimentario, ganando así la experiencia de la cual iban a hacer uso más tarde, y popularizando el uso de la lengua catalana en las tablas. Las sombras sobre todo protegían al naciente teatro en lengua catalana, que más tarde les quitaría la sangre vital de sus venas, los aficionados que llevaron las sombras a la pantalla y formaron el auditorio. Pero los títeres dejaron

su huella en el teatro legítimo, puesto que, según el crítico Yxart, la índole provinciana de las funciones de sombras quitó tanta universalidad al teatro catalán, que iba a limitarse durante muchos años a la mera producción de sainetes y comedias ligeras.

Los títeres de mano no influyeron en la misma manera en el teatro de carne y hueso, aunque se vieron en los teatritos adaptaciones de dramas legítimos, pero no tanto como en las pantallas de las sombras chinescas, gracias al repertorio tradicional, de muy largo abolengo, del títere de mano. Estas tradiciones eran demasiado fuertes para ser vencidas tan fácilmente por una fuerza extraña. Muchos de los titiriteros continuaron con sus funciones a lo *comedia dell'arte* sin hacer caso del aparente éxito de las innovaciones de algunos de sus rivales, y, al decaer el gusto del espectáculo y de las largas comedias retóricas, los elementos tradicionales afloraron otra vez a la superficie, y en el siglo XX se veían todavía en posesión activa del teatro de títeres en Cataluña.

La historia de los títeres en Cataluña aparenta dar fin en el siglo XX como un drama romántico, con la muerte y apoteosis del títere. Acosados por los nuevos inventos del siglo nuevo, especialmente del cine, los títeres fueron echados a la calle y se pusieron otra vez a rondar por los

pueblos de la misma manera que lo habían hecho en el siglo XVIII y antes. Pero, a la vez que se introducían las diversiones mecanizadas del siglo actual, varios grupos de artistas e intelectuales que rechazaban estas innovaciones, dirigían la vista a los entretenimientos del pueblo, descubriendo allí una ingenuidad, vitalidad y frescura de que carecían el cine y el teatro realista. Muchos de estos artistas y escritores ignoraban las limitaciones y las posibilidades del títere: Mæterlinck, Gordon Graig, George Bernard Shaw, Valle-Inclán, y en Cataluña, Pere Coromines, todos usaban el títere como medio y no como fin en sí mismo. Pero otros escritores, como Federico García Lorca, eran titiriteros diestros, y pusieron en escena refundiciones artísticas de los temas tradicionales del títere. Y vale advertir que Lorca mandó hacer las cabezas de sus títeres de mano en Barcelona.

La indicación más clara de este cruce entre los artistas-intelectuales y los titiriteros profesionales se encuentra aquí, en Barcelona, al morir el siglo pasado. En L'Hostal dels IV Gats, centro artístico de la Barcelona de entonces, y de toda la Península, se encontraban diariamente los artistas: Rusiñol, Ramon Casas, Utrillo, Picasso, Nonell, Mir, Manolo, Canals. Como en muchos de los cafés de la época, el dueño pro-

veía espectáculos para divertir a sus clientes, y en las diversiones de este café podemos ver, en convivencia las dos actitudes frente al títere: los típicos títeres de mano de Julio Pi; y funciones de sombras dirigidas por los artistas mismos, entre los cuales resalta el nombre de Utrillo: apotheosis del títere en Cataluña.

Una palabra más. A pesar del acoso del cine, de la radio y ahora de la televisión, el títere no ha muerto. Aquí en Cataluña se ven los títeres de mano de Didó, las marionetas de Tozer, y, dotado como es de gran vitalidad, el títere sobrevivirá a todos los asaltos de este mundo, como mucho es de desear.