

JOSEP-LLUÍS SIRERA

EL PRINCIPAL DE VALÈNCIA I LES REPRESENTACIONS TEATRALS EN VALÈNCIÀ DURANT EL SEGLE XIX.

—de sempre— s'ha vinculat la sort i la marxa del teatre amb les vicissituds d'aquest bloc dominant, que no pas dirigent.¹

Com és lògic, i tot donant per vàlida aquesta assimilació, els espectacles que s'hi programaven haurien de respondre als gustos i als interessos del seu públic habitual. D'aquí, doncs, que s'ha afirmat des del primer moment que el teatre en valencià (és a dir: escrit en català dialectal) no podia tenir-hi cabuda, car era obvi que sols el fet en castellà (o en italià en cas del teatre líric) es trobava d'acord amb les exigències d'un bloc dominant caracteritzat a nivell ideològic i cultural per una decidida voluntat de despersonalització i submissió als canons estètics i lingüístics del teatre en castellà. Enfront d'aquest Principal anírien aixecant-se els altres teatres urbans (Princesa, Ruzafa o Apolo, per exemple), adreçats tots ells a les capes de la petita i mitjana burgesia, capes on la consciència i valoració de la cultura autòctona era molt major. Així, i tot seguint aquest raonament que no dubtem a qualificar de clàssic, els orígens del teatre decimonònic valencià cal cercar-lo fora dels àmbits del teatre «oficial», que es concentrava forçosament al Principal, car va ser aquest l'únic local estable (amb companyies pròpies, a més a més) que va existir a la ciutat de València fins cap a la meitat dels cinquanta. La irrupció del teatre en valencià al Principal, doncs, cal entendre-la com una pressió des de fora:

1. Una bona visió de síntesi de la realitat valenciana del XIX es troba al volum núm. 6 de la *Historia del País Valencià* (Ed. Planeta, Barcelona, 1959), dirigit per Pedro José Torres.
2. Sobre l'estructura social valenciana, veu valerosa les reflexions d'Ernest Lluch a *La via valenciana* (Tres i Quatre, València, 1976).

EL TEATRE PRINCIPAL

Inaugurat el 1832, el Teatre Principal de València va esdevenir aviat el teatre de la burgesia valenciana, d'una burgesia que es trobava aleshores immersa en un procés revolucionari que va afectar extraordinàriament i peculiar el conjunt de la societat valenciana.¹ Concebut originàriament amb una mentalitat d'«antic règim», es transformà tot seguit per tal d'acollir no sols els representants de la noblesa i l'oligarquia sinó també els financers, comerciants i industrials enriquits d'ençà de 1835. Cal tenir això ben clar, car —de sempre— s'ha vinculat la sort i la marxa del teatre amb les vicissituds d'aquest bloc dominant, que no pas dirigent.²

Com és lògic, i tot donant per vàlida aquesta assimilació, els espectacles que s'hi programaven haurien de respondre als gustos i als interessos del seu públic habitual. D'ací, doncs, que s'haja afirmat des del primer moment que el *teatre en valencià* (és a dir: escrit en català dialectal) no podia tenir-hi cabuda, car era obvi que sols el fet en castellà (o en italià en cas del teatre líric) es trobava d'acord amb les exigències d'un bloc dominant caracteritzat a nivell ideològic i cultural per una decidida voluntat de despersonalització i submissió als canons estètics i lingüístics del teatre en castellà. Enfront d'aquest Principal anirien aixecant-se els altres teatres urbans (Princesa, Ruzafa o Apolo, per exemple), adreçats tots ells a les capes de la petita i mitjana burgesia, capes on la consciència i valoració de la cultura autòctona era molt major. Així, i tot seguint aquest raonament que no dubtem a qualificar de clàssic, els orígens del teatre decimonònic valencià cal cercar-lo fora dels àmbits del teatre «oficial», que es concentrava forçosament al Principal, car va ser aquest l'únic local estable (amb companyies pròpies, a més a més) que va existir a la ciutat de València fins cap a la meitat dels cinquanta. La irrupció del teatre en valencià al Principal, doncs, cal entendre-la com una pressió des de fora:

1. Una bona visió de síntesi de la realitat valenciana del XIX es troba al volum núm. 6 de la *Historia del País Valencià* (Ed. Planeta, Barcelona, 1980), dirigit per Pedro Ruiz Torres.
2. Sobre l'estructura social valenciana, són valuoses les reflexions d'Ernest Lluch a *La via valenciana* (Tres i Quatre, València, 1978).

«Quien primero llevó el vernáculo a un teatro oficial fue el actor Joaquín García Parreño (?-1880) al estrenar Vicenteta la de Patraix en diciembre de 1845.»³

1. SOBRE ELS ORÍGENS DEL TEATRE EN VALENCIA

Aquesta afirmació de Ricard Blasco ve a sintetitzar prou bé l'estat de la qüestió respecte als orígens del teatre valencià decimonònic. Ja s'ha abandonat la vella teoria que feia de Bernat i Baldoví i de Liern els pares del sainet valencià (amb precedents irrellevants). Es manté, però, una visió excessivament «ingenuista»: si bé existien precedents teatrals des del segle XVIII —almenys—, el seu paper era mínim i estava destinat a uns hipotètics locals i a unes no menys hipotètiques representacions d'aficionats. Fuster en aquest sentit concorda plenament amb Blasco:

«“Peces xiquetes” totes en un acte, únicament podien integrar-se en programes de “funcions” familiars o gremials, i sempre per arrodonir-les com a complement d'una obra de base, llarga i més o menys de moda, en castella.»⁴

¿És, però, correcta aquesta apreciació? Més aviat és fruit d'una manca d'investigació a fons del problema, substituïda per una reiteració —i reordenació— de tòpics i notícies ja clàssiques: ni Blasco ni Fuster no han tingut la idea, pel que es veu, de consultar el *Diario de Valencia* de principis del XIX, tasca aquesta que no és pas massa feixuga. D'haver-ho fet, haurien trobat notícies de representacions de sainets en valencià a la Balda primer,⁵ i després al Principal, locals teatrals que estan lluny de ser marginals, i a càrrec tots ells de companyies professionals. Blasco s'equivoca, aleshores, com a mínim en tretze anys. Un sol exemple:

3. R. BLASCO a l'article «Teatro» dins la *Gran Enciclopedia de la Región Valenciana*, t. 11, p. 168. València, 1973.

4. J. FUSTER: *La Decadència al País Valencià*, p. 98. Curial, Barcelona, 1976.

5. La Botiga de la Balda va ser el teatre que —en la segona meitat del segle XVIII— va concentrar l'activitat teatral a la ciutat de València; deixà de funcionar quan el Principal va estar inaugurat.

entre els anys 1832 i 1834⁶ hem trobat els següents títols, recercats tots ells sense cap intenció d'exhaustivitat:

- 9 de febrer de 1832: el «sainet nou»: *Bous i torechadors tots de un carrer ó la segon part del mateix parer.*
- 25 de febrer de 1832: *Les festes de carrer.*
- Cap dins el possible que el sainet representat el 9 de gener de 1834 fóra bilingüe, car rep el títol de *El honor de los casados y prudencia en las mujeres o batalla de los casados de Benimaclet.*
- 3 de gener de 1834: *A les tres, mort u pres.*

Sols quatre peces? És més lògic pensar que si ens remuntem al llarg de les temporades continuarem trobant més títols de sainets en català. Pensem, a més, que molt a sovint el títol del sainet no figura als anuncis de la premsa, cosa que possibilita l'existència de més obres que no podem arribar a conèixer. A més a més, és digne d'esment que en cap moment se'ns parla de la presentació de peces valencianes com a novetat, i això que la publicitat sempre destaca qualsevol innovació que té lloc, siga escenogràfica o temàtica. Fins i tot en el primer dels sainets esmentats, se'ns diu que es tracta d'un sainet *nou*, i es parla de «segona part», cosa que fa suposar l'existència d'una primera.

2. TEATRE EN VALÈNCIA I REPRESENTACIONS ALS TEATRES OFICIALS

D'acord, doncs, que podríem remuntar-nos a la recerca de representacions sainetístiques als teatres oficials. Però, fins a quan? No cap dubte que no molt més enllà de 1789. Amb la reobertura en aquesta data de la Botiga de la Balda s'inicia una nova etapa on s'imposa definitivament el sistema de la companyia estable. Aquesta és, al nostre parer, la raó fonamental: una part considerable dels membres de les

6. No ens hem remuntat cap a dates més reculades car aquestes reflexions són fonamentalment fruit d'un treball molt més ampli sobre la història del Teatre Principal. A hores d'ara, però, han començat a la Universitat de València diversos estudis sobre el teatre valencià decimonònic que potser donen fruits interessants.

companyies estava formada per valencians, o per actors amb molts anys de residència al País. No era com abans quan la companyia tenia una mobilitat molt major, amb una composició clarament «cosmopolita», on els actors de la terra es trobaven diluïts i sense pes específic. Ara, al contrari, una part substancial de les companyies estarà formada per valencians, que dominen la llengua i coneixen els gustos de la gent del País, així com la tradició escènica autòctona. Més encara: potser que el fet que les primeres figures tinguessen un origen no valencià va contribuir que les obres en aquest dialecte foren «sainets», reservats a les segones parts i als graciosos, actors aquests que molt sovint eren valencians o residien molts anys a la ciutat.⁷

Per què representar en català? No estic d'acord amb les tradicionals interpretacions de Fuster o Blasco respecte a l'hostilitat del públic burgès valencià cap al seu teatre, almenys fins a la Restauració. Sanchis Guarner en la seua darrera obra,⁸ tot i que es manté en una línia semblant a la dels autors abans esmentats, apunta cap a noves direccions, de les quals potser no acaba d'ésser conscient. En un apartat ens diu, de forma significativa: «Uns espectadors nous.» En efecte, quan la Balda va reobrir les seues portes el 1789, va començar a formar-se un nou públic, el nou públic que va contribuir decisivament a fer realitat el projecte Principal. I aquest públic era lluny de sentir gran recança envers els nous gèneres que estaven sorgint, entre ells «el valencià». Com a exemples, les següents dades:

a) Les Reials Cèdules de 1799 i 1807, que prohibien «representar, cantar ni bailar piezas que no fuesen en idioma castellano (...) en ningún teatro de España». Fuster, d'acord amb la seua interpretació, les explica així:

«La disposició s'adreçava en el fons a frenar l'expansió del teatre italià —o sigui, en italià— cada dia més ben rebut pels súbdits de Carles IV, i és possible que no incidís en la tímida vida vegetativa dels “dialectes”.»⁹

7. Un parell d'exemples: Esteban del Río i Pedro García són, successivament, els graciosos primers del Principal; tots dos treballen entre 1832 i 1870, aproximadament. No hi ha, doncs, millor prova de llur estabilitat.

8. M. SANCHIS GUARNER: *Els inicis del teatre valencià modern*. Universitat de València, 1980.

9. Esmentades per J. FUSTER: *op. cit.*, p. 98.

No neguem que la mesura fóra un intent de protegir el teatre en castellà enfront de l'italià, però pensem que el seu destinatari indirecte va ser també aquest teatre en «llengües regionals», de vida no tan vegetativa com suposa Fuster.¹⁰ La vitalitat de l'òpera, únic gènere italià representat habitualment a l'Estat espanyol, va veure's afectada per aquestes ordres, però no pas fins al punt de desaparèixer.¹¹ Tampoc no va desaparèixer el sainet bilingüe, inclòs dins la normativa, que si va perviure va ser perquè gaudia també de l'acceptació d'un sector ampli d'espectadors, habituals als teatres públics.

b) Que el públic no rebutjava les obres de temàtica valenciana pot observar-se en els títols d'algunes d'elles, de temàtica clarament localista. Un parell d'exemples:

- El 14 de febrer de 1842 s'estrena l'obra de J. L. Quedada, *Valencia en el Siglo XVI o Nobles y plebeyos*.
- El 2 de juny de 1843 és *El encubierto de Valencia*, amb una processó de penons gremials i una exaltació dels furs valencians.

c) I no sols és això: des de les primeries del segle XIX la companyia de ball manté al seu repertori alguns balls folklòrics valencians (com la jota valenciana i el fandango valencià), que són representats amb gran èxit, prou a sovint i amb una escenografia freqüentment teatral: el 9 de gener de 1832 es representa un sainet de temàtica valenciana (potser també bilingüe): *Las locuras más graciosas o regocijos de Rusafa* (sic), que s'anunciava «*adornado de un jaleo de gitanos y de una danza que saldrá por el patio acompañada de tamboril i dulzaina y se dirigirá al teatro donde bailará una vistosa contradanza*». El 12 de novembre de 1840, es va interpretar «*La jota valenciana, que será ejecutada por multitud de parejas en trajes análogos y tocada y cantada por hijos del país*», referència aquesta darrera que fa suposar que seria cantada en català. Més endavant s'arribarà a organitzar el conjunt de danses en forma pantomímica: el 17 de maig de 1862 es representa *Un ball de taulat en Valencia*, format per les següents peces:

10. *Idem. Op. cit.*, mateixa pàgina.

11. Sobre la vitalitat del teatre català i balear al divuit: X. FABREGAS: *Història del teatre català*. Millà, Barcelona, 1977.

- «Danza y combate de los mamelucos».
- «Bolera "el gafarró"» ballada per xiquets.
- «El fenómeno de tres piernas».
- «Jota de aragoneses y cuákeros».

Ens trobem possiblement davant un hereu del *ball de Torrent*, espectacle de dansa pantomímica que havia atret els espectadors valencians dels segles XVIII i XIX, fins el punt d'esdevenir un espectacle poc menys que habitual.

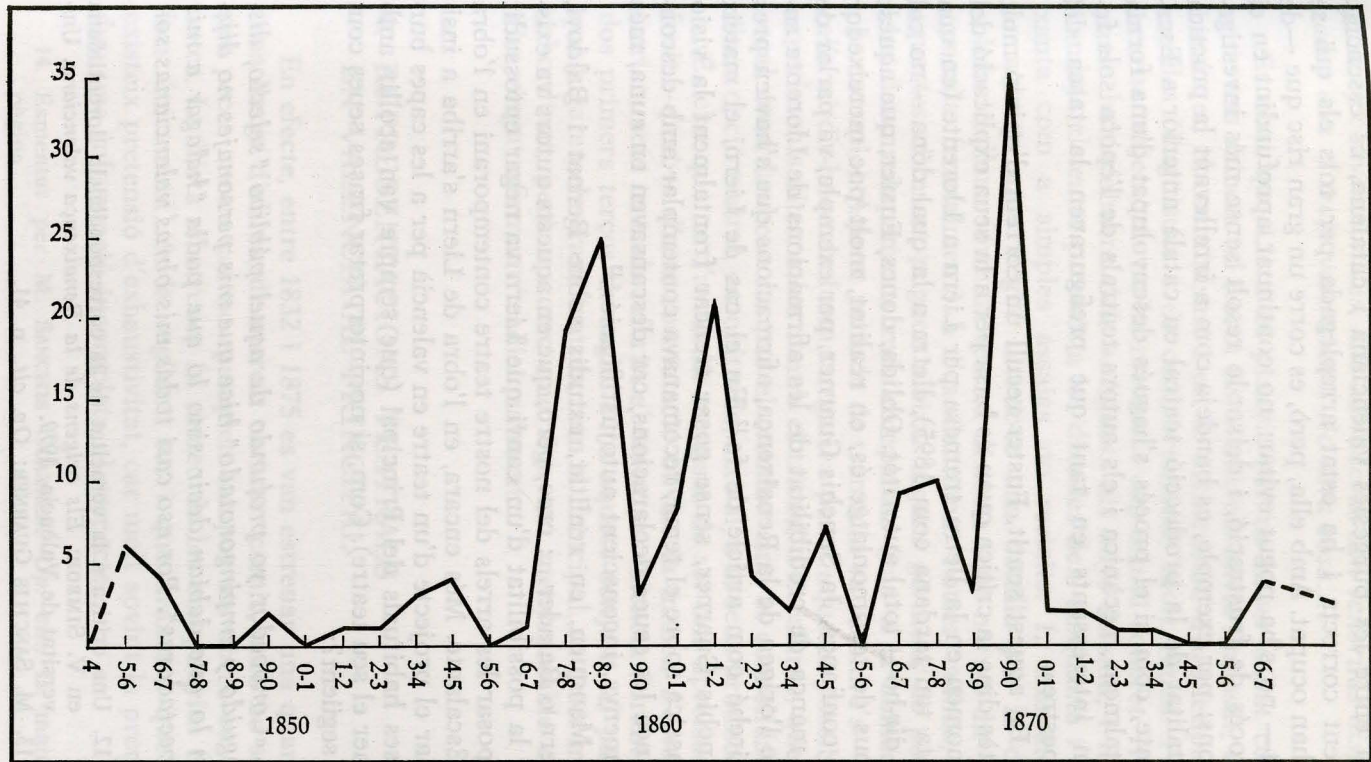
d) Finalment, i en més d'una ocasió, els actors beneficiats no tenen cap problema a escriure una part (o la totalitat) del programa de presentació en valencià. El 1846 és Esteban del Río, graciós, qui es presenta com «D. Esteve del Río, primer graciós del teatro de esta Ciudad en lo dia del seu benefici», i fa una afirmació de la seua valenciania tot adduint que ell era natural de l'Horta de Gandia, tot i que havia viscut gairebé sempre a Cadis. I això no crida l'atenció de ningú, car en cap dels programes en valencià no trobem cap justificació respecte a la llengua emprada. Aquesta normalitat contrasta amb la sorpresa que va causar a les darreries de segle el fet que es publicaren ocasionalment els anuncis en valencià; en un ordre anàleg de coses, Bernat i Boldoví escriurà generalment les acotacions en valencià, mentre que Escalante ho farà en castellà.

3. UN TEATRE CONDEMNAT SEMPRE A ÉSSER SUBALTERN

És clar que amb tot l'avantdit no pretenem fer creure que el «teatre en valencià» va tenir una oportunitat de canviar el seu paper subaltern per un altre. Això haguera suposat un estat de coses totalment diferent al que existia. I canviar l'existent no estava de la mà ni del Principal ni dels seus actors, ni dels autors, ni del públic... sinó de tots ells plegats. I de més coses: unes condicions culturals i polítiques que ni per casualitat no es donaven.

El problema, doncs, no és aquest. El problema rau a saber per què en la dècada dels seixanta el teatre valencià no va sofrir el canvi qualitatiu que va tenir lloc al Principat. L'explicació sociològica, clàssica, que descansa en la diferèn-

Representacions en valencià al Teatre Principal de València



cia entre les burgesies valenciana i catalana, és essencialment correcta i ha estat arreplegada per tots els qui se n'han ocupat. Amb ella, però, es corre un gran risc que —de fet— no s'ha pogut evitar: no continuar aprofundint en el procés de frustració, i deixar-lo resolt sense més investigacions; per exemple, es bandeja com a irrellevant la pràctica totalitat de la producció teatral en català anterior a Escalante, com si el procés s'hagués desenvolupat d'una forma totalment mecànica i els autors teatrals de l'època sols foren interessants en tant que prefiguraven la tasca del «mestre».

En aquest sentit, Fuster recull un corrent d'opinió molt estès dins la crítica quan es basa per a la seua explicació del fenomen en la lletra tramesa per Liern a Llorente (en una data tan tardana com 1895), lletra a la qual dona —no cal ni dir-ho— total autoritat. Oblida, doncs, Fuster, que aquest tipus de testimoniatge és, en realitat, molt poc mereixedor de confiança. Ja Sanchis Guarner, per exemple, va parlar de la manca de credibilitat de les afirmacions de Llorente sobre l'origen de la Renaixença, afirmacions que s'havien pres gairebé com article de fe.¹² En el cas de Liern, el mateix Sanchis Guarner, sense gosar trencar frontalment la visió clàssica sobre el tema, recomanava contemplar amb desconfiança les seues declaracions, car descansaven en «una, més o menys, inconscient autojustificació».¹³

Manquen, en realitat, estudis sobre Bernat i Baldoví, Liern o Balader...; crec, però, que en aquests autors va existir la possibilitat d'un canvi que Liern va negar entossudit a posar les arrels del nostre teatre contemporani en l'obra d'Escalante. Més encara, en l'obra de Liern s'arriba a insinuar el projecte d'un teatre en valencià per a les capes burgeses habituals del Principal (que sempre van acollir amb plaer el seu teatre). Com, si no, interpretar frases seues com la següent?:

«Conocedor yo profundo de aquel público "selecto, distinguido y empingorotado" hice que mis personajes no dijeran lo que debían decir sino lo que podía "halagar a mis espectadores". Por eso casi todas mis obras valencianas son

12. Una crítica a la veracitat de la correspondència llorentiniana en V. SIMBOR: *Els orígens de la Renaixença valenciana*. Universitat de València, 1979.

13. M. SANCHIS GUARNER: *Op. cit.*, p. 41.

*falsas y convencionales. Mis labradoras son señoritas disfrazadas con el traje valenciano. No otra cosa...»*¹⁴

És obvi que Liern es planyia per no haver sabut construir uns sainets tal i com Escalante els havia imposat, tots basats en el costumisme i en la construcció d'arquetipus i motlles (lingüístics i de comportament) molt rígids. Però la seua trajectòria no ha merescut cap estudi concret. Hom passa habitualment dels «orígens» als anys setanta, i hom bandeja el teatre produït a les dècades dels cinquanta i seixanta com a simples assaigs no reeixits. I, tanmateix, en aquests anys degué lliurar-se una batalla per la consolidació d'una fórmula teatral distinta (que no vol dir pas oposada frontalment) a l'escalantiana. Potser, àdhuc, en aquestes obres es puguen albirar alguns gèrmens de possibles desenvolupaments més complexos (cap a la comèdia, per exemple). Aquest període de transició va resoldre's —no calia ni dir-ho— de forma negativa per a aquests possibles experiments alternatius i amb el triomf d'Escalante, que és —cal recordar-ho— no pas el *creador* sinó el consolidador d'una opció teatral, canonitzada, això sí, a la seua producció.

És clar que tot l'avantdit no passa de ser una apreciació, fruit —però— d'una constatació òbvia: la manca d'estudis estrictament teatrals referits al teatre en valencià durant els dos primers terços de segle. Dins aquest conjunt, el paper que jugaren els grans teatres, com el Principal, va ésser molt subordinat, però no crec que siga tan menyspreable com s'ha vingut afirmant tradicionalment.

4. REPRESENTACIONS TEATRALS EN VALENCIÀ AL PRINCIPAL

En efecte, entre 1832 i 1875 es van estrenar una quarantena llarga d'obres, de marcat caràcter còmic, però no sempre peces curtes car no manquen tampoc les obres en dos actes. La llista d'estrenes (a càrrec de les companyies titulars únicament) és la següent, tot i que avancem que no existeix pretensió d'exhaustivitat, car molt sovint la premsa duu una informació incompleta al respecte.

14. Esmentat per M. SANCHIS GUARNER: *Op. cit.*, la mateixa pàgina.

1. 30-1-1834: *A les tres, mort ú pres.* (?)
2. 22-1-1838: *El hermano Buñol*, J. Robrenyo.
3. 1-12-1845: *Vicenteta la de Patraix*, J. García Parreño.
4. 5-1-1846: *El Tribunal de Favara o Pasqualo i Vicenteta*, J. Bernat i Baldoví.
5. 2-12-1847: *La laieta de San Just*, (?)
6. 25-4-1850: *La tirada de Sant Martí o dos bodes a l'Albufera*, sarsuela, lletra de Josep M. Bonilla i Fernández Millán i música del mestre Escorihuela.
7. 22-6-1850: *La tertúlia de Colau o pataques i caragols*, J. Bernat i Baldoví.
8. 4-8-1852: (?) *El Cabañal de València*, sarsuela de Mariano Suay amb música del mestre Valero. Tot i que no hem trobat cap indicació al respecte, és molt possible que fóra una peça bilingüe com la que indiquem al número 7, car a la publicitat s'indica que es tracta d'«Una pepeta con música del país».
9. 2-12-1852: (?) *De Valencia a Silla por el camino de hierro* (?). Ens trobem en una situació d'inseguretats semblant a la del número anterior.
10. 17-1-1853: *Qui tinga cucs que pele full*, J. Bernat i Baldoví.
11. 20-2-1858: *Un fandanguet a Paiporta*, Ídem.
12. 27-5-1858: *De femater a lacaio*, R. M. Liern.
13. 22-11-1858: *L'agüelo pollastre*, J. Bernat i Baldoví.
14. 16-3-1859: *Les eleccions d'un poblet*, R. M. Liern.
15. 27-5-1859: *La millor raó el trabuc*, F. Palanca i Roca.
16. 27-8-1859: *Un rato en l'Hort del Santíssim*, R. M. Liern.
17. 23-11-1859: (?) *El tío Pedro en Valencia o el chasco del tendero del Trench*. El mateix problema que als casos 9 i 10.
18. 18-2-1860: *La toma de Tetuà*, R. M. Liern amb música de J. Miró.
19. 12-1-1861: *En les festes del carrer*, R. M. Liern.
20. 19-12-1861: *Una paella*, R. M. Liern.
21. 24-4-1862: *Al sa i al pla*, J. Balader.
22. 10-5-1862: *La mona de Pasqua*, R. M. Liern.
23. 2-6-1862: *La flor del camí del Grau*, R. M. Liern.
24. 29-11-1862: *Eixarop de llarga vida*, J. Balader.
25. 27-7-1864: *Un assumpte de família*, S. Estellés.

26. 18-11-1864: *Aiguar-se la festa*, R. M. Liern.
 27. 13-6-1865: (?) *Dos pichones del Turia* (?). Mateixa ob-
 jectió que als casos 9, 10 i 18.
 28. 16-7-1865: *Un casament a Picanya*, F. Palanca i Roca.
 29. 20-12-1866: *Una broma de sabó*, R. M. Liern.
 30. 24-1-1867: *Telémaco a l'Albufera*, Ídem.
 31. 9-5-1867: *Les festes del centenar o el so Rufo i els*
forasters (?)
 32. 1-6-1867: *La cotorra d'Alaquàs*, R. M. Liern.
 33. 27-5-1867: *La processó per ma casa*, E. Escalante.
 34. 1-1-1869: *Bufar en caldo gelat*, E. Escalante.
 35. 13-5-1869: *En una orxateria valenciana*, E. Escalante.
 36. 6-12-1869: *D'acòlit a escolà*, J. Balader.
 37. 16-2-1870: *La falla de Sant Josep*, E. Escalante.
 38. 11-2-1870: *Una nit a la Glorieta*, Ídem.
 39. 16-2-1870: *El tio Sech i el so Salustiano*, A. M. Balles-
 ter i Puchalt.
 40. 29-3-1870: *Un granerer de Torrent*, J. Sales.
 41. 2-5-1870: *El Trovador en un porxe*, E. Escalante.
 42. 28-7-1870: *Més fa el que vol que el que pot*, J. Balader.
 43. 25-12-1870: *Cada ovella amb sa parella*, J. García Ca-
 pillà.
 44. 31-1-1872: *Un adreç de baratillo*, Ídem.
 45. 29-12-1872: *Toni Manena i Joan de la Son*, F. Palanca i
 Roca.
 46. 1-1-1873: *Un cacic a redolons*, J. García Capilla.
 47. 5-1-1873: *Visca Sant Roc i a la ceba*, A. Faubel.
 48. 6-1-1873: *El pare alcalde*, J. Balader.
 49. 6-7-1873: *El te de la discòrdia*. Qualificada com a
 peça valenciana en la publicitat hem de su-
 posar que es tractaria de la peça *La tea de*
la discòrdia, de F. de P. Huertas.
 50. 18-7-1874: *Jeroni i Riteta*, E. Escalante.
 51. 29-7-1874: *Sota, cavall i rei*, M. Millàs.
 52. 29-7-1874: *Ni rei, ni cavall ni sota*, Ídem.

* *

En resum, si exceptuem les obres dubtoses i les dues d'autors catalans (*El hermano Buñol* i *La laieta de Sant Just*), ens trobarem amb un total de quaranta-sis peces diferents estrenades tot al llarg de quaranta-dos anys. Segons Sanchis Guarner,¹⁵ el total d'obres estrenades a València (en

15. *Idem.*, op. cit., p. 77.

català) va ser de 164; així, doncs, pel Principal van passar el 28 per cent de les obres de teatre valencianes. Tot i que es tracta d'unes xifres modestes que palesen que el Principal no va ser mai un teatre dedicat prioritàriament a la representació de peces valencianes, hem d'indicar que es tracta d'un percentatge prou important i revelador del fet que el teatre no va viure totalment d'esquenes al teatre autòcton. Ni en un extrem ni en l'altre, doncs.

Quant als autors, tres són els que dominen el panorama: Bernat i Baldoví en la dècada de 1845 a 1855, Liern als anys que van de 1856 a 1867 i Escalante als darrers anys (aquest predomini es mantindrà tota la resta de segle). Els autors restants (Balader serà el quart quant a nombre d'obres representades) juguen un paper molt més modest i menys significatiu. En aquest sentit, doncs, podem parlar de concordança absoluta entre els gustos del públic del moment i la importància actual que tenen els diferents autors que van veure llurs obres representades al Teatre Principal.

* *

Tot i que la majoria d'obres s'estrenaren en funcions a benefici d'alguna actriu o actor, no van quedar normalment reduïdes a ser simplement peces d'homenatge i gaudiren —per regla general— d'una acceptació igual o superior a la de la resta de les peces en castellà; sense pretensió de ser exhaustius, direm que obres com *Pasquale i Vicenteta*, *La tertúlia de Colau*, *Un fandanguet a Paiporta*, *De femater a lacaio*, *Una paella*, *Les eleccions d'un poblet*, i totes les d'Escalante, van estar entre les peces més representades dins la modalitat de teatre curt en les respectives temporades.

El total de funcions on hi va haver peces en valencià tot al llarg del període és de 175 (nombre susceptible d'ampliacions); és a dir, que cada obra es va representar aproximadament tres vegades i mitja (posem-hi, quatre); xifra prou acceptable, car l'habitual era representar normalment les obres dues o tres vegades. Sols les peces de més èxit es repetien any rera any.

En la gràfica reproduïda més amunt ¹⁶ observem que hi ha dos moments de màxima intensitat a l'hora de representar teatre en valencià: el primer, va de 1856-1858 a 1862-1863, moment que es caracteritza pels inicis de la tasca de Liern

16. La gràfica s'estén de 1839 ençà, car està extreta del treball sobre el Principal que hem comentat a la nota 6.

com a dramaturg i la presència de Joaquim García Parreño al front de la companyia titular del Principal. Fóra important també estudiar la relació entre actors i teatre en valencià a la llum d'aquests resultats: la presència de primers actors valencians com Garcia Parreño va influir decisivament, car ell —a més d'autor— va saber donar cabuda a la producció de Bernat i Baldoví i a la de Liern. És clar que no tots els primers actors i actrius valencians van tenir-hi un comportament semblant: Matilde Duclós no va preocupar-se gaire pel tema. Del paper jugat pels graciosos ja n'hem parlat abans. I una anècdota al respecte: a la dècada dels seixanta, el teatre en valencià gaudia del suficient prestigi com perquè la primera actriu, la italiana Carolina Civili, n'interpretés el dia del seu benefici: la peça *Una broma de sabó* va ser l'escollida (20-XII-1866); aquesta concessió no es va repetir fins al dia en què María Guerrero al front de la seua companyia (que comptava amb Liern com a director d'escena) va representar *Sesión de honor* del propi Liern (15-V-1896), en funció de benefici també però amb la diferència substancial que la darrera representació va tenir lloc dins una funció necrològica en honor d'Escalante, tot repetint la que poc abans se li havia dedicat a Madrid, mentre que la funció de la Civili és molt més significativa car no hi havia cap raó específica per representar una peça en valencià (sols llevat del desig d'agradar i de satisfer els gustos del públic).

El segon moment correspon a la temporada 1869-1870, lligada no sols als fets revolucionaris i progressistes de 1869, sinó també a l'aparició d'Escalante dins els repertoris del Principal. D'alguna manera, doncs, es van obrir unes expectatives que després no es van poder consolidar malgrat la innegable bona acollida per part del públic. El tema, però, es troba molt lluny de la seua solució, com hem dit més amunt, i no pot ésser tractat en un article. Ha estat sols la meua intenció demostrar que aquest teatre va ésser acollit als circuits comercials des del primer moment, com una modalitat teatral més, fins el punt d'interessar els directors d'escena i els autors professionals... Va mancar-hi, tanmateix, el canvi qualitatiu necessari: potser Liern, o un contemporani, podien haver-ho realitzat. No pas Escalante, això és clar, car la vinculació del primer amb el teatre professional va ésser molt més àmplia que no la del segon. La cronologia, a més, jugava en contra d'Escalante, qui va sa-

ber, però, decantar el sainet en valencià cap a una formulació molt més nítida (i fixada), que faria fortuna fins als nostres dies pràcticament.

JOSEP LLUÍS SIRERA
Universitat de València

RESUMEN

El Teatro Principal, inaugurado en 1832, pronto se convirtió en el local de la nueva burguesía valenciana; a su alrededor fueron apareciendo locales que acogían a un público más popular: entre otros, el Princesa, el Ruzafa y el Apolo. A pesar de las disposiciones gubernativas, tendentes a evitar el desarrollo de un teatro que se expresara en una lengua diferente de la castellana, la burguesía valenciana no renunció a las representaciones en su propio idioma. Con todo, hasta la década de los cincuenta el teatro en valenciano ocupó una posición subalterna en la programación del Principal; se limitaba a piezas cómicas, si bien algunas de ellas pueden considerarse de duración normal y no meros sainetes, como se ha dicho en ocasiones. El autor más importante de este período inicial es R. Ma. Liern, que desplegó gran actividad. El problema planteado es por qué la burguesía valenciana no desarrolló en la década de los sesenta un drama «normal» en su propia lengua, como lo hizo la burguesía catalana en el Principado. La aparición de Eduard Escalante cuaja en un sainete basado en el costumbrismo y en la construcción de arquetipos y moldes lingüísticos de gran rigidez. La falta de estudios especiales sobre las diferentes etapas de este proceso que tuvo lugar durante los dos primeros tercios del XIX nos impide llegar a conclusiones definitivas.

RÉSUMÉ

Après son inauguration en 1832, le Théâtre Principal est bientôt devenu la salle de la nouvelle bourgeoisie valencienne; autour de lui sont surgies des salles fréquentées par un public plus populaire: les Princesa, Ruzafa et Apolo, par exemple. Malgré les dispositions gouvernementales acheminées à éviter le développement d'un théâtre dont le moyen d'expression était une langue autre que l'espagnole, la bourgeoisie valencienne n'a pas renoncé aux représentations en leur propre langue. Jusqu'à la décade des 50, quand même, le théâtre en valencien a occupé une situation subalterne dans la programmation du Principal où il se bornait à des pièces comiques bien que certaines d'entre elles on peut les considérer de durée normale et pas de simples saynètes

comme il a été souvent affirmé. R. Ma. Liern déploie une grande activité et il est l'auteur le plus important de cette période initiale. Mais le problème consiste à découvrir pourquoi pendant la décennie des 60 la bourgeoisie valencienne ne crée pas de drames normaux en sa propre langue, au contraire de ce qui fait la bourgeoisie catalana dans le Principat. La parution d'Eduard Escalante se matérialise en une saynète dont les bases sont: d'un côté les pièces de mœurs et de l'autre la construction d'archétypes et de moules linguistiques très rigides. C'est à cause du manque d'études de détail sur les différentes étapes de ce procès, devenu pendant les deux premiers tiers du XIX^e siècle, qu'il est impossible d'arriver à des conclusions définitives.

SUMMARY

The Principal Theatre was inaugurated in 1832 and soon became a meeting-place of the new Valencian bourgeoisie. Around it, other establishments appeared which opened their doors to a less select public: among others were the Princess, the Ruzafa and the Apollo. Despite government measures that aimed at preventing the development of a theatre in any language other than Spanish, the Valencian bourgeoisie did not renounce performances in its own language. At any rate, until the eighteen-fifties, plays in Valencian held a minor position in the Principal's programmes and were limited to comic pieces, though some of these must be considered full-length and not just short farces, as has sometimes been maintained. R. Ma. Liern was tirelessly active as the most important author of this initial period. The problem, however, is to know why the Valencian bourgeoisie did not develop a «normal» drama in its own language during the sixties, in a way parallel to what the Catalan bourgeoisie was doing in the Principality. With the appearance of Eduard Escalante came the local-manners farce, constructed according to strict archetypes and linguistic patterns. The lack of detailed studies on the different stages of this process, which belongs to the first two thirds of the nineteenth century, makes it hard for one to reach definitive conclusions.