

DEL SAINET VALENCIÀ I ELS SEUS LÍMITS

Josep Lluís Sirera

FENS HEM ACOSTUMAT, ELS QUI TREBALLEM LA HISTÒRIA del nostre teatre, a acceptar com un fet inqüestionable que al segle XIX aquest s'hi troba essencialment conformat per *sainets*, i és per això que arribem a allunyar de les nostres preocupacions (és a dir: de les nostres recerques) no sols tota la problemàtica dels seus orígens, sinó fins i tot una reflexió mínimament pregona sobre què ha estat, durant quant de temps i en quines circumstàncies, aquest gènere durant els dos segles que té d'història. No hi ha dubte que les mancances de la nostra història teatral són tan considerables que aspectes com els que acabe de comentar no semblen sinó temes molt secundaris. En efecte, pensem que a hores d'ara no disposem d'uns criteris unificats el suficientment àgils com per transcriure satisfactòriament la gran majoria dels textos; aquests, per altra banda, s'hi troben mancats d'edicions recents i fiables –amb poques i honoroses excepcions¹–; i que conste que quan parle d'edicions no em referesc a autors secundaris: ¿on es troben avui per avui les edicions –i els estudis– sobre l'obra d'autors com Bernat i Baldoví, Rafel Maria Liern, Francesc Palanca i Roca..., el mateix Escalante?² És clar

¹ El camí, el va encetar Lluís V. Aracil amb l'edició –predecida d'un estudi fonamental– de dos sainets d'Escalante: *Les xiques de l'entresuelo* i *Tres forasters de Madrid* (València, Garbí, 1968). Els problemes derivats de la manca de criteris clars per a la normalització d'uns textos que sovint podem qualificar d'anàrquics quant als criteris ortogràfics, ha dificultat –com ja he dit– l'aparició d'edicions actualitzades (és a dir, que no siguin simples reproduccions dels texts tal i com van ser escrits) i amb estudis crítics. Servesca com a exemple, la recent publicació del volum de *Teatre* de Faust Hernández Casajuana (un dramaturg del XX, no ho oblidem) a càrrec de Josep Lluís i Rodolf Sirera; València, Biblioteca d'Autors Valencians (IVED), 1993.

² En la línia dels criteris abans esmentats, Josep Lluís i Rodolf Sirera s'hi troben enlestint una edició de les *Obres completes* d'Eduard Escalante, amb estudis introductoris i amb el rescat d'algunes obres d'aquest autor que havien restat oblidades o eren poc conegudes.

que dins d'uns anys aquestes carències –i d'altres no menys importants– podem dir que comencen a ésser superades. La situació present, però, no és gaire afalagadora.

Tanmateix..., cal no oblidar que si el que volem (almenys és això el que a mi més m'interessa) és construir un model vàlid i operatiu del que és el *sainet* –i per extensió el teatre decimonònic valencià–, cal aplicar-s'hi també a escatir quins han estat els seus orígens i primeres formulacions. Altrament ens serà força difícil arribar a entendre aspectes tan essencials com la seua extensió, la dependència de peces de més durada, els fenòmens d'intertextualitat que estableixen amb aquestes, etc. No és, ni de bon tros, la meua pretensió tractar de resoldre en unes poques pàgines el que haurà de ser objecte d'un estudi molt més pregon; m'aconformaré si arribe a plantejar la qüestió en uns termes el més precisos possibles. Dins uns quants anys, algun dels treballs en curs que indique en nota podran –sens dubte– aclarir tot allò (i molt més) que acabe de plantejar-hi.

Al voltant d'alguns problemes terminològics.

Com és ben sabut, el terme *sainet* hom accepta, a la nostra llengua, que és un castellanisme introduït en ple segle XIX i no sense reticències, tal i com Serrà Campins documenta oportunament.³ Fet i fet, podríem arribar a afirmar que es tracta d'una denominació imposada *a posteriori*, millor dit: al marge dels autors, tant per una crítica teatral castellanitzada (i que jutjava totes les peces des de l'òptica del teatre en castellà) com pels estudiosos del fet teatral que ens hem acollit –en la gran majoria– a un terme sempre còmode, tot i que no sempre emprat d'acord amb els costums de l'època. En efecte, si acudim al teatre d'Escalante podem observar que, en cap de les quaranta-set peces publicades dins la col·lecció de les *Obras Completas*,⁴ empra aquest autor el terme *sainete/sainet*, sinó que són termes com *pieza* (i els seus derivats *pieza bilingüe*, *pieza valenciana*) i *juguete* (amb *juguete valenciano* i *juguete bilingüe*) els termes més emprats; esporàdicament emprarà també altres com *comedia* (*bilingüe* i *valenciano*), *zarzuela valenciana*, o *cuadro* (*bilingüe* i *valenciano*). I no cal ni dir que a les cinc obres que nosaltres hem afegit⁵ tampoc no apareix aquest terme. O siga que el nostre primer i gran *sainetista*, no va escriure ni un sol *sainet*...

Si el que acabe de comentar resulta, doncs, palés; també ho és que no podem deduir-ne un rebuig cap al terme *sainet* per part d'un autor que escrivia al darrer terç del segle passat i des de posicions no gens particularis-

³ ANTONI SERRÀ CAMPINS, *El teatre burlesc mallorquí, 1801-1850*. Barcelona. Curial-Abadia de Montserrat, 1987, pp. 33-39.

⁴ EDUARDO ESCALANTE, *Obras completas* en 3 toms. València, Federico Doménech, S. A. [1985]. Pot consultar-se també el llistat que ofereix Rafael Ferreres a *Eduardo Escalante, el hombre y la obra*. València, Prometeo, 1967, pp. 155-164.

tes. El fet que Escalante no tinga cap problema per emprar el terme *zarzuela* en les dues obres que –en efecte– combinen parts musicades amb part recitades, crec que és prou significatiu del que vull dir. El que passa, doncs, és que la terminologia teatral del nostre autor reflecteix el mateix desconcert que per al teatre breu castellà de les darreries del XIX ha posat al descobert García Lorenzo.⁶ És a dir que, si a això anem, *sainet* és un terme tan convencional, genèric i equívoc en català com en castellà. I no ens pot estranyar que així siga, per altra banda, si tenim en compte la seua etimologia, tan culinària i poc *teatral* com la d'entremés.⁷

Una possible, problemàtica i provisional definició.

Per què emprar aquest terme, llavors? Doncs senzillament perquè en tenim necessitat, tant en el cas del teatre castellà com en el del català. En efecte, amb independència de les primeres aparicions –dins el teatre castellà– d'aquest terme, que s'hi remuntarien al segle XVII, no podem negar que existeix quelcom més que un canvi de gustos en l'expansió –tot al llarg del XVIII– del *sainet* com a forma teatral. Una forma teatral que ha estat objecte d'estudis acurats i precisos, que troba en les pàgines que a ell li dedica Emilio Palacios un excel·lent estat de la qüestió.⁸ On raurien les claus d'aquesta diferenciació que, insistesc, no és sinó fruit d'una *construcció*, d'un model operatiu que hem elaborat per tractar d'organitzar un panorama més aviat complexe? Pense que bàsicament en dos: la durada i la relació ficció/realitat. Respecte al primer, té raó Garrido Gallardo quan afirma que el *sainet* és un «diálogo en un acto escénico (o de semejante duración teatral)».⁹ El mateix Serrà, tot i que sense concedir-li gaire importància al fet, reconeixerà que «el conjunt dels entremesos de Quiñones de Benavente, el gran mestre del segle XVII, té una mitjana de dos-cents cinquanta-quatre versos, mentre que la mitjana dels «sainets» de Ramón de la Cruz, del segle XVIII, gira al voltant

⁵ En la edició en curs, citada a la nota 2.

⁶ LUCIANO GARCÍA LORENZO, «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX». *Segismundo*, núms. 5-6 (1967), pp. 191-199. A les dades (que no són en absolut exhaustives) trobem que front a un total de 234 obres curtes qualificades com a *sainets*, hi ha 166 *juguets còmics*, 138 *juguets*, 35 *entremeses*, 40 *humoradas*, etc.

⁷ En efecte, *sainete* derivaria de *sain*, greix d'animal. I el *Diccionario de Uso del español* encara dona com a dues primeres acepcions del terme *sainete* aquestes: «Trocito de gordura, de tuétano o de sesos que los halconeros daban a las aves de la cetrería cuando las cobraban» i «Bocadito de cualquier cosa, gustoso o agradable al paladar». Teatre i menjar, un cop més, s'hi donen la mà.

⁸ Dins la *Historia del teatro en España*, volum II (Segles XVIII i XIX); obra dirigida per José María Díez Borque i on Emilio Palacios Fernández estudia el teatre del XVIII. Madrid, Taurus, 1988; l'estudi del *sainet* a les pp. 139-159 i 283-288.

⁹ MIGUEL ÀNGEL GARRIDO GALLARDO, «Notas sobre el sainete como género literario» en l'important obra de AA. DD. *El teatro menor en España*, Madrid, C.S.I.C., 1983, p. 21.

dels sis-cents. Però crec que hem de considerar això com una tendència evolutiva de l'entremés i no com un element que ens permeti de parlar de dos gèneres o subgèneres». ¹⁰ Personalment, ja ho he dit, m'incline a pensar tot el contrari; al capdavant, és difícil de creure que una variació de l'extensió de l'obra que suposa més que una duplicació no produirà cap de modificació o canvi substancial en els elements que l'integren (nòmina de personatges, caracterització d'aquests, intriga i desenvolupament d'aquesta, recursos escenogràfics, etc.); o, en altres termes, que una evolució tan considerable no introduesca cap factor de *trencament* en la cadena evolutiva...

Així les coses, pense que aquesta consideració d'*acte* de què parla Garrido suposa no sols un desplaçament cap al final de l'espectacle, ¹¹ sinó també la possibilitat d'articular amb major efectivitat els fils argumentals i definir uns personatges amb propietat. Pel que fa al primer aspecte, sembla lògic que hom tractés d'equilibrar la comèdia amb les peces que s'hi intercalaven. Val a dir: si el primer acte suposa (aproximadament) un terç del total de l'extensió de la comèdia, els dos primers signifiquen com a mínim dos terços del total (o més, si pensem que el tercer acte acostuma a ser més breu que els anteriors); en conseqüència, el sàinet que es representava a continuació del segon acte, podia ser de major durada que el del primer: el nus es trobava ja prou clar com perquè no hi hagués cap de perill que l'espectador se n'oblidés a causa de la interrupció.

Pel que fa al segon, reconec que el nostre coneixement del teatre breu d'aquest segle no és tan elevat com per poder parlar amb total seguretat. Tanmateix, no hem d'oblidar que ja Gatti en 1972 trobava als sàinets de Ramón de la Cruz dos models bàsics: «a) el que carece de acción dramática consiste en un desfile de personajes, por lo común numerosos que dialogan entre sí; b) el que esboza la intriga de una posible comedia y constituye—como observaba un crítico anónimo del setecientos— "una comedia abreviada o reducida"». ¹² Singular perspicàcia, per cert, la d'aquest crítica anònim que ens parla d'una *comèdia de reduïdes dimensions*, però comèdia al capdavant; val a dir: amb un tema —i un desenvolupament argumental— anàleg al de les

¹⁰ SERRÀ, *op. cit.*, p. 37. Té raó Serrà quan afirma, a la mateixa pàgina, que la terminologia de l'època ens ofereix sàinets extremadament curts i entremesos molt llargs. Insistesc, tanmateix, que no m'interessa ara tant l'ús que s'hi fa en l'època de la terminologia, com definir en la mesura del possible dues formes teatrals (evidentíssimament relacionades, això és innegable). La primera, podem qualificar-la per comoditat *entremés* i la segona *sàinet*. I dins de cadascuna d'elles haurem de situar obres que no sempre duen aquesta marca genèrica. I això sense comptar les formes híbrides o de transició que no hi falten mai.

¹¹ El *Diccionario de Autoridades* defineix el sàinet en aquests termes: «En la comedia es una obra, o representación menos seria, en que se canta y se baila, regularmente acabada la segunda jornada de la comedia». No em puc resistir a cridar l'atenció sobre el terme *menos seria*, que situa el sàinet dins el mateix context de la comèdia ja que s'hi marca una gradació en el nivell de la formalitat de la peça i no pas un trencament abrupte, una diferenciació radical a nivell temàtic.

¹² JOSÉ FRANCISCO GATTI, editor de *Doce sáinetes* de Ramón de la Cruz. Barcelona, Labor, 1972, p. 12.

peces de durada normal. No té res d'estrany, doncs, que s'acaben imposant els arguments de tipus amorós, i que en un alt percentatge aquests giren entorn a un plantejament sensiblement idèntic: la parella de joves enamorats que han de fer front adés a l'oposició paterna, adés a un rival perillós (pels diners o pel poder) i molt sovint també vell... Escalante, que no va qualificar mai de *sainets* les seues peces, tanmateix, va jugar amb variacions d'aquest argument. I com ell, molts d'altres, sens dubte.

Com és natural aquest tema –comú a tantes i tantes comèdies– el trobarem sovint contaminat, tal i com tractaré d'explicar més endavant. De moment, vull insistir en el fet que aquests models de *sainets* marquen ja un allunyament clar dels propis de l'entremés, tal i com Evangelina Rodríguez i Antoni Tordera van establir al seu moment, en estudiar l'obra curta de Calderón.¹³ Parlen aquests investigadors de l'existència de tres estratègies argumentals que caracteritzarien els entremesos calderonians: «a) un o una protagonista (a veces dotado de fuerte personalidad dramática) sostienen una trama de burlas, engaños frustrados o ficciones ingenuamente correctivas. [...] b) Otro grupo asume la transmutación de la escena en una reproducción (oblicua por el filtro de la parodia o de la sátira) de un cuadro de costumbres en el más amplio sentido de la palabra [...] c) Por fin, en la tercera de las estrategias hay que observar con atención el grado de inversión paródica». I més endavant, afirmen que, malgrat el *xantatge del realisme* que ha sotmés determinada crítica al'entremés (i que denunciaria entre d'altres Ramón Pérez de Ayala), «la única concesión realista del entremés no es su condición de espejo (que siempre deforma) sino en todo caso su frecuente condición de atalaya o de ventana desde la cual –en un juego de escenarios o cajas rusas– se nos hace observar la sociedad como espectáculo».¹⁴ Faig meua, per suposat, aquest defensa –no exempta de caràcter polèmic front als principis que al seu torn van establir estudiosos com Asensio¹⁵ que els esmentats investigadors fan de caràcter no realista de l'entremés.¹⁶

¹³ EVANGELINA RODRÍGUEZ i ANTONI TORDERA, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. Londres, Tamesis Books, 1983, pp. 37-38.

¹⁴ RODRÍGUEZ-TORDERA, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵ Qui afirmarà en la seua obra *Itinerario del entremés* (Madrid, Gredos, 1971) que «El entremés constituye un tipo teatral fijado por Lope de Rueda que se mueve entre dos polos: el uno, la pintura de la sociedad contemporánea con su habla y costumbres; el otro, la literatura narrativa, descriptiva o dramática», citat per RODRÍGUEZ-TORDERA, *op. cit.*, p. 39, n. 30. Per suposat, la història del teatre s'hi troba farcida de falses realitats: el *sayagués* dels priemrs dramaturfs castellans; el *madrienyisme* dels tipus d'Arniches; els personatges valencians suposadament prototípics del poble valencià, d'Escalante... En fi, que són massa casos com per acceptar automàticament que les negres o els *bovos* dels *pasos* de Rueda són tipus extrems de la realitat...

¹⁶ Fins i tot dels entremesos del grup [b], dels quals afirmen que «si se esgrime en favor de esta consideración exclusivamente realista del entremés los argumentos que más arriba denominábamos retratístico-costumbristas, debe recordarse que un modelo, al ser reproducido hasta la saciedad, pierde la flexibilidad de las variables para convertirse en estereotipos fantasmagóricos del ejemplo remedado. En este sentido, tampoco los personajes entremesiles son realistas», RODRÍGUEZ-TORDERA, *op. cit.*, pp. 39-40.

En conseqüència, mentre l'entremés deformaria o llegiria *teatralment* la realitat, el sainet allò que farà serà, pel contrari, tractar de dotar, per la via del costumista i la imitació de les estratègies argumentals de la comèdia divuística, el teatre breu d'un to inequívocament més *realista*, val a dir: de descripció de la realitat, d'una certa realitat si així es vol (la centrada en les capes humils i mitjanes de l'entorn social d'autors i públic) i dels seus tipus. Aquesta serà, al remat, la gran diferència del *sainet* com a subgènere de teatre breu, que podríem definir amb els següents trets: extensió aproximada a la d'un acte del teatre convencional; presentació humorístico-crítica (amb voluntat més d'esmenar que no pas de ridiculitzar) de temes i personatges del context social contemporani, els quals ens són oferits sota enfocament certament descriptivista; en fi, justificació argumental anàloga a la de la comèdia; subordinació als dos aspectes anteriors de les inclusions temàtiques d'altre tipus: la paròdia, la sàtira o la teatralitat folklòrica.

De la definició a la classificació.

És prou obvi que el que acabe d'oferir, més que no pas una definició estricta i closa, és una matriu el suficientment àmplia com per permetre l'existència de diferents variants, o sub-grups individualitzats. Variants aquestes que, en el nostre nivell actual de coneixements al voltant del teatre de l'època, no podem afirmar si són fruit de diferents evolucions a partir de formants característics, o apareixen i desapareixen tot seguint un ritme cronològic. En el primer dels casos, hauríem de parlar de sainets que deriven d'algunes de les estratègies argumentals dels entremesos barrocs, mentre que en el del segon ens caldria determinar l'hegemonia –per exemple– de sainets de tema paròdic a la primera part del segle XIX...

Siga una cosa o l'altra, el que a mi em sembla innegable és que el *sainet* com a gènere dramàtic es mostrarà particularment permeable a les influències de les altres formulacions teatrals; així, al segle XX, i sempre sota el motlle (o etiqueta, si preferiu) de *sainet* trobarem peces de més volada;¹⁷ i és que per aquells anys ja s'havia imposat el terme com sinònim, o gairebé, de *teatre valencià*. Des d'aquest punt de vista, doncs, si recorrem a les variants proposades per Gatti,

¹⁷ Ja en 1863, un altre interessant dramaturg –tan oblidat com la resta–, Joaquim Balader va estrenar *Al sa i al pla*, peça en dos actes. I Escalante mateix temptà aquesta estructura en tres ocasions. Ja al segle XX, no ens manquen obres que són qualificades com a *sainets* en dos actes. Lògicament, aquesta definició només tindria sentit si ens trobàssim amb una peça amb un nucli argumental molt simple, que l'autor allarga amb variacions i repeticions de situacions i de procediments teatrals com ara els jocs de paraules. Si, en canvi, hi ha un engrossiment de la intriga de l'obra –es diga com es diga– trenca els motlles del que ací qualifiquem com a sainet. Així, *Una sogra de castanyola* d'Escalante és, malgrat les seues limitacions, una comèdia de costums burgeses, mentre que *Tres forasters de Madrid* del mateix autor, per molt graciosa que siga, no passa de ser un sainet expandit, ja que el motiu que hagués permès el desenvolupament argumental (l'existència d'un pretendent despatxat pels madrilenys) només és esmentat de forma lateral.

trobarem que la primera no és sinó el que en Romanticisme hom anomenarà *quadre de costums* teatralitzats. És a l'interior d'aquests quadres de costums on podem observar la presència d'elements provinents de tradicions anteriors; així, el component folklòric que els entremesos integraven amb naturalitat, sobreviurà sota formes molt variades (generalment, en forma d'escenes barrejades de costumista: el *charivari*, les carnestoltes, les festes tradicionals...), però gairebé sempre subordinades als motius principals (l'amor i, en especial, la crítica costumista).

Una variant específica d'aquestes peces de costums, on la voluntat de retratar va de la mà del desig de criticar de forma amable i humorística els costums en qüestió, són els sainets paròdics. El que passa ara, però, és que aquesta paròdia sembla reservada a la de costums teatrals. És el teatre que parla del teatre, en definitiva;¹⁸ un dels temes teatrals favorits de totes les èpoques. Així, Bernat i Baldoví farà de la paròdia teatral un dels motius predilectes, ja siga en *Un ensayo fet en regla*, paròdia dels costums de les companyies d'aficionats, o en *El virgo de Visanteta*, complexa paròdia que es desenvolupa a múltiples nivells (tant estructurals i de personatges com lèxics i, sobretot, amb referències teatrals i literàries). Rafael Maria Liern s'atrevirà a parodiar les operetes amb un molt estimable *Telemaco en l'Albufera*, i el mateix Escalante conjugarà quadre de costums teatrals i paròdia del teatre romàntic a *El Trovador en un porxe...*

És ben possible que, amb el pas dels anys, aquesta amplitud temàtica del sàinet anés restringint-se. Al cap i a la fi, el mateix costumisme fa crisi a les acaballes del segle, quan el públic començava a valorar, per damunt del mèrit de reflexar la realitat el més fidelment possible, l'humorisme –per artificios que fóra– i la comicitat franca, assolida per procediments com la continuada deformació dels procediments expressius de la llengua o el recargolament de tipus i situacions. Cal només comparar l'ús que dels recursos lèxics fa Escalante i el de qualsevol dramaturg important del primer terç del segle XX (Peris Celda o Hernández Casajuana). En efecte, mentre el primer tracta amb els procediments verbals de caracteritzar algun personatge o de resoldre de forma còmica una situació que ha anat preparant amb cura, els segons es llancen pels camins de l'acumulació –sovint gratuïta– de tota mena de recursos per tal d'aconseguir les rialles. El *macarronisme*, per exemple, que en la ploma d'Escalante té un valor determinant a l'hora de centrar la crítica en algun personatge (el que cau en aquest defecte perquè tracta –inútilment– de parlar en castellà), en els seus continuadors només serveix per fer deformacions risibles de la llengua. El paral·lel entre aquesta tendència i la que travessa tot el teatre còmic en castellà (i que arriba a la seua màxima –i deformant– expressió en l'*astracán*) és el suficientment gran com perquè ens faça reflexionar sobre els ponts que –de sempre– van existir entre totes les manifestacions de teatre breu (i fins i tot de

¹⁸ En contrast evident amb l'entremés, que *teatralitzaria* la realitat, el sàinet paròdic situa el fet teatral al mateix nivell que altres esdeveniments i fenòmens socials: el teatre d'aficionats va de la mà, en aquestes obres, amb processons, bateigs, alcavoteries, etc.

teatre còmic) que s'hi van donar a la Península, de la Restauració ençà.
Qüestions pendents i possibles línies de treball

Com haurà pogut comprovar-se, he anat indicant, al llarg de l'anterior exposició, algunes de les qüestions encara pendents al voltant del teatre valencià decimonònic. No totes, però. En efecte: si m'he referit al *sainet* com un gènere teatral essencialment nou, que neix a les darreries del XVIII, es desenvolupa durant el segle següent i trenca amb el món de l'entremés barroc, no he fet cap al·lusió a un altre dels grans temes sense resoldre: el del pes de la tradició teatral autòctona en la seua formulació. Vull dir que tot i que ací he posat l'èmfasi en la relació del *sainet* valencià amb el seu homònim castellà, no podem oblidar l'existència d'una tradició autòctona de teatre burlesc (l'estudiat per Serrà per a Mallorca, per exemple), així com el sempre fascinant món dels *col·loquis*, la teatralitat dels quals sembla en un percentatge prou alt el suficientment clara com per poder plantejar-nos la seua relació amb els sainets. Clar que una cosa és plantejar-nos aquesta qüestió i altra, de ben distinta, poder donar-hi una resposta satisfactòria; aquesta, en efecte, només serà possible després d'un estudi dels temes i dels recursos constructius dels col·loquis, així com de la seua recepció. Estudi que haurà d'anar de la mà d'altres anàlegs sobre els primers *sainets* coneguts,¹⁹ i per descomptat sobre els primers *sainetistes* valencians.

I acabe ja. He pretès, amb aquestes ratlles, plantejar no sols una visió parcial de l'estat de la qüestió sinó també suggerir possibles línies d'investigació per als propers temps. Algunes d'elles, ho he fet constar, s'hi troben ja encetades; en altres casos, però, el camí que ens manca per recórrer és realment gran. Per exemple, continuem sense posseir una bona *història local* dels orígens del *sainet*, que s'hi plantege –per exemple– com i de quina forma es produeix la irradiació (i des de quins centres) del fenomen tot al llarg del País durant el segle passat. I s'hi mantenen (i per quant de temps) trets específics en determinats llocs front a la fórmula *standard*, que és com podríem anomenar el *sainet* de la ciutat de València. Alguns treballs, en marxa, sobre el món del *sainet* a Elx podrien servir d'exemple al que vull indicar ací.²⁰ En fi, per no allargar-me més, encara ens manquen suficients dades per entendre millor on rau l'extraordinari èxit que els *sainets* van obtenir entre el públic teatral valencià.

Treballs en curs, suggeriments per a possibles línies d'investigació... No hi ha dubte que el teatre valencià del segle passat és una realitat apassionant i, evidentment, molt mal coneguda. Confiam que això darrer canviarà als propers anys.

¹⁹ Un estudi d'aquestes característiques ha estat encetat recentment pel professor Gabriel Sansano, de la Universitat d'Alacant.

²⁰ Em referesc al treball de Joan Castanyo i Gabriel Sansano sobre *Els sainets il·licitants de la Restauració*, becat per l'Institut de Cultura Juan Gil Albert i del que sortirà un llibre, *El teatre valencià del Baix Vinalopó durant la Restauració*, en curs d'edició.