

# Voluntat i passió: notes sobre la història del teatre valencià

**Manuel Molins**

Dramaturg, professor i assagista teatral

Abans de presentar el brevíssim resum sobre el teatre valencià encomanat per ASSAIG DE TEATRE, tal vegada convingui aclarir algun punt previ perquè s'entengui millor tant la nostra problemàtica històrica i actual, com el sentit i la dimensió exacta que donem a l'expressió «teatre valencià».

Amb l'expansió per la Península dels àrabs musulmans a partir del segle VIII, el territori valencià entrà a formar part de l'Andalus Oriental i la seva capital va perdre el seu vell nom romà per a ser coneguda com Madinat al-Turab (la ciutat de la pols). Els diferents reis cristians peninsulars es van armar per recuperar els territoris «envaïts» i amb el rei Jaume I, el «barceloní» —com el qualifiquen algunes cròniques àrabs—, el territori valencià passà a formar part de l'antiga corona aragonesa o catalanoaragonesa com prefereixen anomenar-la alguns historiadors (Pierre Vilar, etc.).

D'aquesta manera, Jaume I és el punt de partida del que som avui els valencians, i el seu gran llegat es concentra sobretot en tres nuclis fonamentals: el dret romà enfront de la llei musulmana, la religió cristiana que articulava Europa des de la caiguda de l'Imperi Romà i una llengua romànica, el

català, en el seu vessant majoritàriament occidental (Lleida, Andorra...). Amb tot, Jaume I manté algunes zones de l'interior amb l'aragonès, encara que el català passés a ser la llengua majoritària de les zones costaneres més poblades i dinàmiques.

Amb el temps, el català dels valencians passarà a ser denominat, també, «valencià», de la mateixa manera que el castellà de Mèxic pot anomenar-se «mexicà» o el d'Argentina «argentí», per indicar la varietat específica d'un territori dintre de la comunitat lingüística, amb tota la seva riquesa i diferències lèxiques, morfosintàctiques, fonètiques i prosòdiques. Però com sap tota la ciència lingüística i filològica, aquesta varietat no en trenca la unitat estructural i històrica.

Convé tenir això clar perquè des d'alguns àmbits polítics i de poder factual es nega la unitat oberta i dinàmica del «valencià» amb el català, cosa que no es fa amb l'anglès de Nova York i el de Manchester o el francès de París i el de Quebec.

Així, doncs, si bé des d'un punt de vista polític, social o econòmic és valencià tot aquell que viu i treballa al País Valencià; no és el mateix en l'àmbit literari i d'un teatre que utilitza la llengua com a mitjà

d'expressió ja que, com sabem, en aquests usos la llengua és alguna cosa més que un adorn o un mitjà de comunicació.

D'aquesta manera, hi ha valencians d'expressió castellana les obres dels quals formen part de la literatura o el teatre castellà i uns altres d'expressió «valenciana» que s'inclouen en l'àmbit de la literatura o el teatre català. Ningú no és més o menys que ningú malgrat la ideologia del bilingüisme, amb les seues diferents minoritzacions, que pretén reduir el «valencià» a un «patuès» per a ús privat i col·loquial sense transcendència pública ni literària. De la mateixa manera que Max Frisch o Friedrich Dürrenmatt són dos dramaturgs suïssos de llengua alemanya, P. Barchino o Martí Domínguez són dramaturgs valencians en «valencià». O sigui, en la varietat del català que ens llegà Jaume I i que és la nostra llengua pròpia. Per això, la meua exposició es limitarà a fer un breu recorregut pel teatre propi: el teatre valencià en «valencià».

Dit això, podem afirmar, també, que la pervivència del nostre teatre, com potser la de tota la nostra llengua i cultura, és una història de voluntat i passió, ja que les condicions no ens han estat especialment favorables per diferents causes i contextos interns i externs. Però això és especialment significatiu en l'àmbit teatral perquè la poesia o la prosa, creativa o no, pot degustar-se en la solitud i l'íntim diàleg emissor—receptor, autor, lector—, mentre que el teatre, considerat en tota la seva complexitat, requereix, a més a més, la proclamació pública i la complicitat col·lectiva, la qual cosa es fa molt difícil, si no impossible, en etapes de prohibicions, dictadures i altres ensopegades econòmiques, empresarials o minoritzacions culturals de tot tipus com les que nosaltres hem sofert.

En conseqüència, la història del teatre valencià és la història d'una línia trencada i trencadissa com no podia ser menys vista la nostra singular història política, social,

cultural i lingüística. Una línia trencada que les limitacions d'espai m'obliguen a exposar d'una manera esquemàtica i fins i tot amb un cert to «didàctic» perquè es compregui millor i més ràpidament.

Podem establir tres grans cicles en la nostra diacronia: 1) L'Edat Mitjana, 2) Del Renaixement a la Renaixença del segle XIX i 3) El Segle XX. Dictadura i Democràcia. Cadascun d'aquests períodes tindrà, també, alguns subapartats que anirem mostrant succintament.

### Els Misteris medievals

Després del daltabaix de l'Imperi Romà i de tot el seu teatre, el teatre occidental comença a recuperar-se a l'empara de la litúrgia catòlica medieval europea. Així, floriran tot un conjunt de Misteris que tracten, com no podia ser d'una altra manera, sobre passatges bíblics, vides de sants i festes del calendari cristià. Entre els diferents «textos» que s'ha conservat, cal destacar el *Misteri del rei Herodes* o la *Degolla*, que tracta de la matança d'innocents feta per aquest rei; el deliciós i innovador *Misteri d'Adam i Eva*, on Eva es presenta amb tota la saviesa i vivacitat d'una jove valenciana del seu temps, i el gran *Misteri d'Elx*, que encara es representa en el marc de la Festa d'Elx els dies 14 i 15 d'agost de cada any a la ciutat alacantina.

El *Misteri d'Elx* és un espectacle sensacional declarat patrimoni de la humanitat per la UNESCO on se celebra el misteri de l'assumpció de Maria amb una música extraordinària i una concepció de l'espai i del temps de la narració que recull diferents tradicions i on s'implica de manera activa el poble creient. D'aquesta manera, per accentuar les relacions pragmàtiques comunitat-espectacle, el misteri es divideix en dues parts que corresponen als dos dies de la Festa: en la primera es representa la mort de Maria i en la segona la seva as-



■ Moment de la representació del Misteri d'Elx a la basílica de Santa Maria, en què —un cop la mare de Déu entra als cels— una pluja d'oripell cau damunt els cantors. Basílica de Santa Maria d'Elx, 30 d'octubre de 2006. (Turisme del País Valencià.)

consió al cel en cos i ànima. El hiat entre una part i una altra, l'omple una processó de la imatge jacent pels carrers de la ciutat. És com una espècie d'entremès espiritual que enforteix les relacions misteri-públic concret i abraça no solament l'església (espai convencional de la representació), sinó també la ciutat on viu un públic heterogeni i múltiple.

Un altre exemple de la pervivència del gust popular valencià pels «misteris», encara que d'origen més tardà i característiques diferents, el trobem en els *Misteris de sant Vicent Ferrer*, que es representen per diversos carrers de la ciutat de València durant la celebració de la festa del sant. Aquests misteris no tenen la contundència estètica i monumental dels anteriors, però

conserven una certa línia de teatre popular molt estimable i en tots s'hi exalta la figura del sant demiürg i fins i tot presenten, en alguns casos, les lluites entre notables famílies medievals.

Aquestes realitats espectaculars, des de les seves diferències, expressen la voluntat de mantenir una certa tradició religiosa-espectacular: el cas del *Misteri d'Elx*, per exemple, ens mostra l'arrelament de la Festa en tots els estrats de la societat il·licitana amb les seves inevitables diferències ideològiques, polítiques, religioses o socials, ja que en etapes difícils o d'un anticlericalisme explicable, encara que primari, fins i tot els representants d'aquest anticlericalisme van mantenir i mantenen el grandios espectacle.

## Del Renaixement (s. XVI) a la Renaixença (s. XIX)

Es tracta d'un període molt llarg de temps que comprèn la repressió de diverses revoltes i la pèrdua de dues guerres (la Guerra de les Germanies i la de Successió), amb les inevitables conseqüències polítiques, socials i lingüístiques. Conseqüències molt negatives per al desenvolupament del nostre teatre. A més a més, durant tot aquest temps es produeixen diferents modes i tendències culturals (post-renaixement, barroc, etc.), en què el teatre valencià «en valencià» perviu sobretot en àmbits domèstics i privats donades les prohibicions contra la nostra llengua i les polítiques a favor de l'unitarisme castellà.

Alguns autors han qualificat aquest període de «Decadència». El terme és confús i ha estat qüestionat des de diversos àmbits ja que es refereix a l'escassa existència d'una literatura culta en la nostra llengua després dels segles dels clàssics, amb figures com Ausiàs Marc, Joanot Martorell (*Tirant lo Blanc*), Isabel de Villena, Jordi de Sant Jordi o Jaume Roig: situació inevitable en un temps en què la immensa majoria no pot assistir a les escoles o a les universitats i menys encara rebre una adient formació en el seu «valencià» natal i en què la immensa minoria prudent s'acull als beneficis i gustos del poder o a les modes dominants que consideren més rendibles, més agradables o més interessants.

Amb tot, existeix una abundant i riquíssima literatura popular on disposem d'una gran quantitat d'obres, veus anònimes i propostes diverses, sempre lliures, crítiques i mordaces marcades, sobretot, per l'espontaneïtat i la intuïció viva del joc col·lectiu majoritari, encara que sense la marca de fàbrica dels grans autors i dels grans textos.

Des del punt de vista teatral, el més significatiu del nostre Renaixement seria *El*

*cortesano*, de L. Milà, on se'ns mostra la realitat del teatre de la cort de la reina Germana de Foix, segona muller de Ferran el Catòlic, i *La vesita del cavaller*, de Fernández d'Heredia, on veiem els usos i abusos de les dames valencianes i de les seves criades castellanen en un joc ple d'ironia i fins i tot de sarcasmes. És un teatre primitiu i molt allunyat de la majoria. Una proposta molt més immediata i popular, la tindrem posteriorment en l'obra atribuïda al franciscà Francesc Mulet (1624-1675), considerat el «Quevedo valencià» i autor, entre d'altres, de la parodia *La infanta Tellina i el rei Matarot*. Però aquest període és sobretot el temps dels *Col·loquis* populars en una versificació primària, molt lligats a la vida quotidiana i a una visió jocosa i procaç d'efectes immediats.

Ja en ple segle *xix*, la Renaixença o recuperació de l'ambició i el compromís literari per part de les capes cultes, no generarà a València un teatre com el de Guimerà. El millor serà el sainet, peça curta en un acte de caràcter costumista amb apunts satírics i sense gran ambició literària. Bernat i Baldoví és un dels primers representants d'aquesta fórmula, que va tenir molt èxit i molt bona acollida entre el públic popular. La seva obra té un caràcter profundament satíric i col·loquial i entre els seus textos encara avui continua cridant l'atenció *El virgo de Vicenteta* (1845), paròdia sexual de la comèdia *La vida és sueño*, de Calderón de la Barca. Amb tot, el millor sainetista va ser i encara és Eduard Escalante (1834-1895). La seva fórmula, a partir de l'esquema clàssic del gènere, va perviure durant ben entrat el s. *xx* i va influir sobre la majoria dels dramaturgs valencians que no tinguessin, en general, una gran formació acadèmica ni coneixements literaris o teatrals adients. El centre de la crítica escalantina l'ocupa la «coentor» de les classes mitges i populars valencianes.

La «coentor» —i els seus derivats, «co-

ent-a»— és un terme que en sentit figurat, i en el valencià col·loquial, obre un camp semàntic que no solament es refereix a la coïssor d'una ferida o al «picant» d'una salsa, sinó també al dolor o cansament d'un treball físic o psíquic i, sobretot, a les situacions o persones impertinents, dissonants, ridícules, etc. Així, per a Escalante, és «coent» (ridícul, impropri...) el senyor major que pretén a la joveneta contra tota lògica i bon sentit; és «coent» qui presumeix d'uns diners que no té o d'una llengua que no coneix. En una paraula, la «coentor» escalantina és un mecanisme de denúncia satírica de totes aquelles persones que maquillen i no accepten la seva identitat ni la seva realitat personal social i de totes aquelles situacions en què es fatxendeja, s'oculta o es distorsiona la realitat.

Un exemple: en el seu sàinet *La Patti de peixcadors* (1884), Escalante ens explica la història de Petra, dona d'un pescador modest, que, sense cap talent ni qualitat vocal, s'entossudeix a ser cantant d'òpera per ascendir en l'escala social i és enganyada pel suposat professor de música italià. D'aquesta manera, la impostura, l'autoengany, el fet discordant de la situació i els personatges produeixen el riure i la paròdia corresponents. Escalante, a més a més, aconsegueix els seus propòsits no tan sols amb les seves històries sinó amb la contundència dels seus personatges aparentment «simples» i amb l'arma del seu llenguatge: un llenguatge que recrea a la perfecció les impureses i la minorització del parlar de les classes populars valencianes de la seva època.

## El segle xx. Dictadura i democràcia

L'ombra d'Escalante és allargada i la seva influència es farà notar fins ben entrat el nou-cents i, molt especialment, en el primer terç fins a la Guerra Civil (1936-

1939). En els primers trenta anys, a penes tenim cap novetat ressenyable i encara que la nòmina d'autors és molt gran la seva qualitat i aportacions és més aviat baixa: continuen amb els vells esquemes del sàinet amb petits retocs formals i sense la gràcia ni l'enginy del seu gran mestre.

No obstant això, cal destacar alguns noms com el de P. Barchino, F. Hernández Casajuana o J. Peris Celda. Aquest darrer va intentar en diverses ocasions omplir de contingut el buit formalisme del sàinet dominant com poden indicar-nos alguns dels seus títols: *Lo bolchevique del Carme* o *Més allà de la llei*. Hi va haver certes polèmiques per renovar el gènere tant des del punt de vista estètic com lingüístic, però l'atonía encara era la norma general a pesar que el 1932 apareix una obra com *Lenin, escenes de la revolució*, de J. Bolea i F. Almela.

Quan el 1936 es produeix el cop militar contra la República, J. Peris Celda és el primer a posar els seus ben coneguts recursos populars contra el «alzamiento» de tall feixista i el mes de setembre d'aquell any estrena *Cap ahí amunt anem*. És la primera mostra del que alguns anomenen «teatre de guerra» on, a més a més dels seus grans dots per connectar amb el públic, Peris Celda mostra una decidida presa de posició amb els valors republicans. Més tard, abandonaria aquestes posicions i s'uniria al bàndol dels franquistes vencedors.

A aquest primer intent de crear un «teatre de guerra», s'hi van afegir altres autors com P. Barchino, amb la seva obra *Els fills del poble*, entre d'altres. Però, en general, el teatre que es va fer a València, capital de la República, està marcat sobretot pels autors castellans molt del gust dels funcionaris, polítics o intel·lectuals que, obligats a abandonar el Madrid envoltat i resistent, es van traslladar per un temps a aquesta ciutat fins que van haver de marxar cap a Barcelona i a l'exili.



Com és lògic, la dictadura franquista, amb la seva llarga postguerra, no ajudà gens el teatre propi. Es va mantenir el vell sainet en els teatres de falles i alguns, pocs, intentaven una certa renovació des de teatres com l'Alkazar o centres culturals com Lo Rat Penat. Cal citar alguns noms com el de l'animador cultural Llorenç Romanió o el director Josep M. Morera, junt amb autors com Francesc de Paula Burguera, Rafael Villar o Martí Domínguez. Tots ells, amb diferents tendències i propòsits, van intentar millorar i renovar el nostre teatre. Martí Domínguez, per exemple, defensava un teatre cristià molt influït per certs corrents del catolicisme obert francès i aconseguí uns magnífics resultats en la seva obra *No n'eren 10?*, inspirada en el pasatge evangèlic de la salvació dels deu leprosos. L'obra, molt ben construïda i amb una llengua viva, àgil i correcta, més enllà de l'anècdota concreta, s'obria a una profunda reflexió sobre la gratitud i la generositat. Un últim autor significatiu d'aquest període seria J. Alfonso Gil Alborns, de molt variats estils i recursos, que amb el seu text *Barracó 62*, va introduir, a la seva manera, l'existencialisme francès propugnat per J. P. Sartre.

El món estava canviant a marxes forçades i el teatre valencià a penes es movia, asfixiat per la falta de llibertat del franquisme i la prohibició de l'ensenyament de la pròpia llengua, sense la base social que havia consumit el vell sainet i amb una incipient classe mitja que, o bé mantenia els productes que li arribaven del centre i assumia la seva condició de perifèria, o bé buscava la seva llibertat i la seva renovació fora del teatre perquè el teatre no podia oferir-li res per a les noves expectatives, desigs i aspiracions que la inquietaven. En aquest marc d'exigència i de renovació ètica, estètica i ideològica va sorgir el teatre independent valencià (TIV, 1970-1978).

El TIV es configura amb unes caracte-

rstiques diferents tant del teatre independent català com del madrileny o castellà. Respecte del català, presenta una clara asincronia ja que en aquest període el teatre independent està pràcticament extingit i respecte del madrileny o castellà, el teatre independent valencià, per als seus grups i agents més significatius, no és tant un instrument de lluita contra el tardofranquisme com una investigació oberta que busca assentar les bases del nou i futur teatre valencià en «valencià».

Franco es mor. Com es moren tots els dictadors de la terra, molt a pesar seu. L'important és preparar el nou camí, obrir sendes mirant cap a Europa, tant en la dramàtúrgia com en la direcció, la interpretació i els diferents components creatius que conformen el fet teatral. La llengua, també: preparar una llengua útil, flexible, múltiple, adient, amb coneixement dels seus registres, recursos i història. Això ens feia a tots antifranquistes per definició, ja que el «valencià» encara estava prohibit i la censura pervivia amb l'agressivitat de qui se sap a punt de morir i no vol.

La nòmina de grups i persones és molt llarga: Grup El Rogle, Grup 49, Carnestoltes, UEVO, PTV, Pluja, L'Horta Teatre, Llebeig de Dènia, La Caràtura, els germans Josep Lluís i Rodolfo Sirera, Manuel Molins, Juli Leal, Eduardo Zamanillo, J. Marín, Ximo Vidal, etc. Al costat d'aquests hi havia molts altres grups que pertanyien als «fronts culturals» dels partits clandestins i/o emergents, tant de l'esquerra com de l'extrema esquerra. Però tots ells van desaparèixer en la mesura que la vida democràtica s'anava normalitzant. Amb tot, es van poder realitzar, en sales com el Teatre del Micalet o el Valencia-Cinema, diferents mostres que van confirmar la gran vitalitat i solvència de la major part dels grups i de les seves propostes estètiques. Unes estètiques diverses i plurals per a uns públics nous, joves, també diversos i plu-



■ *Funció de gala*, de Rodolf Sirera. Direcció de Juli Leal.  
Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana. Teatre Rialto, 1990.  
(Arxiu AIET.)

ral. Així, doncs, es pot afirmar sense caure en l'excés que el TIV marca un abans i un després en tota la història del nostre teatre. Un abans i un després ètic, estètic i lingüístic.

El 1988, instaurada la democràcia i amb el PSOE en el poder, es funda el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana (CDGV) com un organisme autònom de producció. Més tard, ja amb el PP en el poder (1995), el CDGV es converteix en Teatres de la Generalitat Valenciana (TGV) i passa a ser una Direcció General dependent de la Conselleria de Cultura. Apareixen nous noms i noves companyies (Albena Teatre, La Pavana, MOMA, Cremen, Xarxa...), es creen escoles privades alternatives a l'Escola

Superior d'Art Dramàtic (Estudi Dramàtic de Pablo Corral, l'Escola de l'Actor, l'Escola de la Sala Escalante, OFF, etc.), una xarxa de programadors per tots els pobles del nostre territori, i apareixen les anomenades sales alternatives (Sala Círculo, Carmen Teatre, Els Manantiales...) Hi ha més diner públic, sobretot per a «grans esdeveniments», amb poca rendibilitat artística i molt d'aparador, encara que els pressupostos per al teatre —el nostre de cada dia— solen ser molt ajustats. Evidentment tots aquests anys de democràcia formal ens han fet avançar: una certa normalitat i més possibilitats, però no sé si existeix més voluntat (política) i més passió (estètica) per aprofundir en un teatre públic en «valencià» per a tots els públics.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1999: *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*. Universitat de València, València.
- BLASCO, R. 1986: *El teatre al País Valencià durant la Guerra Civil (1936-1939)*. 2 vols. Curial, Barcelona.
- FUSTER, J. 1977: «Consideracions sobre la situació del teatre valencià», a *Obres Completes*, 5. Edicions 62, pp. 359-377. Barcelona.
- MARIMÉE, H. 1985: *El arte dramático en Valencia*. 2 vols. Inst. Alfons el Magnànim, València.
- MASSIP, F. 2007: *Història del teatre català. 1. Dels Orígens a 1800*. Arola Edit. Tarragona.
- MOLINS, M. 1993: «Alternatives dramàtiques del teatre valencià dels anys setanta». *La Rella*, 9. Revista de l'Institut d'Estudis Comarcals del Baix Vinalopó. Elx (Alacant).
- 2003: «El teatre independent a València: un relat». *Assaig de Teatre (Revista de L'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral)*, n. 37. Barcelona.
- PALOMERO, J. 1995: *D'Eduard Escalante a Rodolf Sirera. Perspectiva del teatre valencià modern*. Tabarca, València.
- RAGUÉ-ÀRIAS, M. J. 1996: *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Ariel, Barcelona.
- 2000: *¿Nuevas dramaturgias? (Los autores del fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares)*. INAEM, Madrid.
- ROSSELLÓ, R. 2000: *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*. Universitat de València, València.
- SANCHIS GUARNER, M. 1980: *Els inicis del teatre valencià modern 1845-1874*. Inst. Filologia Valenciana, València.
- SIRERA, J. L. 1995: *Història de la literatura valenciana*. Inst. Alfons el Magnànim, València.
- 2008: «El teatre al País Valencià», a *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. Puntum & Generalitat de Catalunya, pp. 153-166, Barcelona.
- SOLÀ, C. 1976: *El teatre valencià durant la Dictadura*. Inst. del Teatre, Barcelona.
- ZABALA, A. 1982: *El teatro en la Valencia de finales del siglo XVIII*. Inst. Alfons el Magnànim, València.