

26a  
edició

## Jornades de Cultura Popular a Castelló

“El teatre a Castelló: ahir i avui”

3 4 5 Novembre 2023  
Menador Espai Cultural



Mucc  
Museu  
de la Ciutat  
de Castelló



Ajuntament de  
Castelló  
Cultura



CoHaboren

MENADOR

UJI UNIVERSITAT  
JAUME I



Coordinat per José María Rambla

Organització de les Jornades i de l'exposició: Henri Bouché, Elena Balado, Fina Irún, Miguel Angel Mulet, Imma Puig, Paquita Roca, Juanjo Trilles, Vicent Ginés i Fàtima Agut

© Dels textos: els/les autors(es)

© De les imatges i fotografies: els/les autors(es)

© De la present edició: Ajuntament de Castelló de la Plana

Correcció lingüística: Servei de Normalització Lingüística de l'Ajuntament de Castelló

Maquetació, disseny i producció: Llar Digital

Depòsit legal: CS 538-2024

26a  
edició

## Jornades de Cultura Popular a Castelló

“El teatre a Castelló: ahir i avui”

3

4

5

Novembre 2023

Menador Espai Cultural



 **Mucc**  
Museu  
de la Ciutat  
de Castelló

 Ajuntament de  
**Castelló**  
Cultura



Col·laboren



 **UJI** UNIVERSITAT  
JAUME I





## Índex

I PROGRAMA DE LES JORNADES .....	7
II. PRESENTACIÓ .....	11
«El teatre a Castelló: ahir i avui» .....	13
III. COMUNICACIONS .....	15
«Castelló a Escena» .....	17
«El misteri de l'Assumpció a Castelló» .....	23
«El teatre casolà i el teatre escolar, dues manifestacions d'abans i d'ara a Castelló» .....	31
«El primer teatre de Castelló» .....	37
IV. PONÈNCIES .....	41
«Teatre: del ritual a l'espectacle. Una seqüència el·líptica» .....	43
«Josep Forcada Polo i els espais escènics contemporanis de Castelló (s. XIX i XX)» .....	69
«El teatre popular valencià: el sainet» .....	103
«Didáctica del teatro. Escuela municipal teatro Castellón» .....	125
«La màscara i el titella, objectes teatrals» .....	135
«La filla del Rei Barbut, de la literatura tradicional a l'òpera» .....	143
V. TAULA REDONA .....	159
«El teatre a Castelló: passat, present i futur» .....	161

VI. VISITA GUIADA AL TEATRE ROMÀ DE SAGUNT I AL PARANIMF DE L'UJI.....	177
VII. ACTE D'OBERTURA I L'EXPOSICIÓ .....	185



# PROGRAMA DE LES JORNADES

PROGRAMA DE  
LAS JORNADAS







**26<sup>a</sup>** edició

## Jornades de Cultura Popular a Castelló 2023

### «El teatre a Castelló: ahir i avui»

#### DIVENDRES 3 DE NOVEMBRE

- 17:30 h **Recepció** de les persones participants. Lloc: Menador Espai Cultural / Sala de conferències.
- 18:00 h Acte d'obertura de les jornades a càrrec de **María España**, regidora d'Educació i Cultura, i de José María Rambla, membre organitzador de les jornades.
- 18:30 h **Conferència inaugural** a càrrec del professor Lluís Meseguer, amb la col·laboració de Jaume Garcia: "Teatre: del ritual a l'espectacle. Una seqüència el·líptica".
- 20:00 h Inauguració de l'exposició al Museu d'Etnologia

#### DISSABTE 4 DE NOVEMBRE

- 9:30 h **Ponència** a càrrec del professor Manuel Carceller: "Forcada Polo i els espais escènics contemporanis de Castelló (s. XIX-XX)".
- 10:20 h **Comunicacions**.

- “Castelló a Escena” per Lola Mallén.
- “El Misteri de l'Assumpció a Castelló” per Jaume Cristòfol Vicent.
- 11:00 h **Ponència** a càrrec del professor Jaume Lloret: “El teatre popular valencià: el sàinet”.
- 11:50 h **Ponència** a càrrec de la professora Fàtima Agut i de Fina Irún: “La filla del Rei Barbut, de la literatura tradicional a l'òpera”.
- 12:40 h **Ponència** a càrrec de la professora Amanda Aguilera, de l'Escola Municipal de Teatre de Castelló: “Didàctica del teatre”.
- 13:30 h PAUSA.
- 16:30 h **Ponència** a càrrec de la gestora cultural Carmen María Serrano: “La màscara i el titella, objectes teatrals”.
- 17:20 h **Comunicació**
  - “El teatre casolà i el teatre escolar, dues manifestacions d'abans i d'ara a Castelló” per José Juan Sidro.
  - “El primer teatre de Castelló” per Miguel Ángel Mulet.
- 18:00 h **Taula redona** “El teatre a Castelló: passat, present i futur”
  - Coordina el periodista Ximo Garcia.
  - Participants:
    - \* Joan Prades (Grup Fadrell)
    - \* M.ª Dolores Blasco (Grup L'Armellar)
    - \* Núria Vizcarro (La Ravalera Teatre)
    - \* Leandro Escamilla (Xarxa Teatre)
- 19:30 h **Col·loqui**.
- 20:00 h **Cloenda**.

## DIUMENGE 5 DE NOVEMBRE

- Visita guiada
  - Teatre Romà de Sagunt a càrrec de Fàtima Agut i Joan Manuel Gurillo.
  - Paranimf de l'UJI a càrrec de Toni Valesa.



# PRESENTACIÓ

## PRESENTACIÓN







## «El teatre a Castelló: ahir i avui»

Castelló de la Plana, com la resta de pobles i ciutats mediterrànies, ha celebrat esdeveniments teatrals des d'antic. En són un exemple els misteris, escenificacions cristianes que tenien lloc a les esglésies durant l'Edat Mitjana.

A l'Arxiu Municipal, en un còdex del segle XIV es troben escrites les primeres lleis, ordinacions o establiments que tingué la vila de Castelló. A partir d'aquests fulls podem reconstruir tant la vida de la ciutat com les diverses actuacions dels joglars.

En el segle XV tenim notícies de representacions teatrals religioses, especialment de l'Assumpció de la Mare de Déu cada 15 d'agost. Llorenç de Clavell fa referència en 1865 a la representació d'una comèdia d'Agustín Moreto, *El desdén por el desdén*, i Bernardo Mundina en 1873 parla del caràcter dels habitants de Castelló "de genio alegre y festivo... saben coloquios, versos o trozos de graciosos sainetes".

Pel que fa a locals teatrals, cal esmentar el Teatre dels Tirado o de la Beneficència (1791), el Teatre de fusta de Monsieur Brunet al parc Ribalta (1882), el Teatre de la Magdalena o de Pere Pinyons (1885), el Teatre Principal (1894), el Saló Fantasio (1931-1938) o el Teatre Cine Sindical (1953), hui del Raval o de Rafa Lloret. També es representava teatre en espais diversos habilitats per a l'ocasió. Un munt de companyies d'aficionats locals i de professionals que anaven de gira actuaven en aquests teatres.

Hui, malgrat la competència de les xarxes socials, el teatre continua sent un dels esdeveniments culturals preferits per la majoria del públic castellanenc. En són una mostra el 31é cicle de teatre amateur

local Castelló a Escena i el teatre professional que es programa al Teatre Principal i al Paranimf de la Universitat Jaume I (UJI).

Les companyies professionals i els dramaturgs i dramaturgues de la ciutat gaudeixen d'un reconeixement important allà on actuen o representen les seues obres.



# COMUNICACIONES

# COMUNICACIONES







## «Castelló a Escena»

### **Lola Mallén Fortanet**

Actriu, directora i membre cofundadora del grup de teatre Tragapinyols

Castelló a Escena és un cicle de teatre anual que es va constituir a Castelló l'any 1992, juntament amb l'Escola Municipal de Teatre, amb la participació de sis grups de teatre *amateur* ja existents a Castelló.

El teatre *amateur* és dut a terme per veritables amants de l'art escènic que no busquen en l'activitat dramàtica un mitjà de vida, sinó més aïna un model de desenvolupament personal i de les seues necessitats d'expressió i oci.

En l'eixida a l'escena pública del nostre teatre costumista tingueren una importància cabdal els primers actors còmics, que preferien les peces valencianes.

Aquest teatre es caracteritza per la brevetat, el bilingüisme, la finalitat còmica, la temàtica costumista, la trama estructurada al voltant d'un conflicte domèstic, la utilització de la parla col·loquial...

Es tractava d'un teatre molt limitat literàriament i dramàticament, però que gràcies a aquesta senzillesa era comprés per tothom. Entre els seus gèneres menors tenim el sainet i la sarsuela.

Amb el temps s'evolucionà cap a noves realitats socials: preferència de la prosa sobre el vers, major abundància d'obres monolingües en contra del bilingüisme, personatges que milloren en l'escala social, major extensió de l'obra...

En realitat, a les pròpies contradiccions internes del nostre teatre s'afegiren les pressions externes: la dissolució del públic autòcton per la dimissió lingüística de part de la classe mitjana urbana i per l'accelerada vinguda d'immigrants de parla castellana, i la crisi de l'espectacle teatral derrotat per l'art cinematogràfic i la progressiva influència de la televisió i els esports en massa. No serà, doncs, fins als anys setanta quan apareixeran els grups de teatre independent i una nova colla de joves autors.

Durant aquests 31 anys el nombre de grups participants ha augmentat i variat fins a arribar a ser-ne dèneu algun any. Actualment, són dotze els grups que hi participen i porten endavant una proposta per any que es pot veure al llarg del curs al Teatre Raval de Castelló.

Les companyies de teatre d'aficionats o *amateurs* dediquen hores i hores a preparar produccions i muntatges. De grups i companyies, n'hi ha una gran diversitat i al llarg d'aquests anys hem pogut veure que s'han conreat tota mena d'estils: sainets, musicals, comèdia, drama, monòlegs, etc. Res no s'escapa del treball d'aquests col·lectius, que s'esforcen dia a dia, disciplinadament, per a alçar el teló i oferir al públic el fruit de la seua dedicació, molt sovint per a fer tan sols una representació.

Les llengües que s'utilitzen són el valencià i el castellà. Hi ha grups que fan obres exclusivament en valencià (L'Armelar), d'altres que sempre actuen en castellà i també hi ha grups que, segons l'obra, varien la llengua.

Hem trobat moltes adaptacions d'obres al valencià, amb molta qualitat, fetes per la direcció o per algun membre de teatre, i per lingüistes especialitzats.

## PROTAGONISTES

Les 19 agrupacions que han participat en el cicle Castelló a Escena són, seguint l'ordre de constitució de cada agrupació, les següents:

Fadrell (1975), Tragapinyols (1979), L'Armelar (1980), Amigos del Teatro (1982), Els Mestrets (1983-2003), Agrupació Teatral El Fadri (1991), Grup de teatre Festes de Carrer (1991), El Cresol (1992), Teló Alçat (1993-2003), Espiral (1970-1981), Grup de teatre El Taronger (1994),

Baladre (1996), Teatre Maset de Frater (1997), Brau Blocau (1999), Entre Bastidores (2000), Pléyade Trampantojo (2000), L'Enfilat (2005), Escenatrama (2013) i Els Ubús (2016).

Efectivament, s'han ampliat repertoris, grups, actors i actrius, sobretot en el cas d'autores, regidores i directores, que han anat incorporant-se a l'escena, i es detecta una renovació profunda de l'escena amb innovacions estètiques contemporànies.

Actualment, cada vegada més joves, a partir de l'actuació en grups d'aficionats, han optat per continuar estudis superiors d'art dramàtic i dedicar-se al teatre professional.

A Castelló el teatre d'aficionats és també un model de participació ciutadana. La majoria dels casos s'hi organitza al si d'una associació cultural (Amigos del Teatro, L'Enfilat i moltes altres), d'agrupacions sorgides d'una gaiata (L'Armelar), d'un barri (Els Mestrets), d'una EPA (El Fadri, Baladre), d'un institut (Pléyade Trampantojo), d'uns cursos de teatre (Entre Bastidores, Brau Blocau), d'una AMPA (L'Enfilat), fins i tot d'una família (Tragapinyols), d'una obra social (Maset de Frater) o de la Universitat (Els Ubús) (Fàtima Agut, 2018).

Cal destacar la familiaritat i la col·laboració contínua entre els grups.

Les actuacions i gires de la majoria dels grups tenen lloc en Castelló a Escena (patrocinat per la Regidoria de Cultura) i durant les Festes de la Magdalena (que patrocina la Fundació Dávalos- Fletcher). També hi ha la possibilitat de participar en festes de barri i en la campanya de la Diputació "Teatre als pobles".

En l'actualitat, una gran part del teatre *amateur*, especialment aquell que depén d'ajudes o espais d'organismes públics o privats per a la seua activitat regular, acaba per constituir-se legalment en una associació i, al seu torn, les associacions territorialment es federen en una estructura més gran per a aconseguir més suport institucional i mediàtic, així com per a coordinar-se i realitzar activitats conjuntament com festivals i premis. Més de cent associacions teatrals de la Comunitat realitzen activitats culturals i socials a través del teatre.

La Federació de Teatre Amateur de la Comunitat Valenciana (1988), que està subvencionada per l'Institut Valencià de Cultura, agrupa

grups de Castelló, València i Alacant i col·labora en cursos, mostres, publicacions... Amb la Federació s'obrin portes a la participació en altres comarques del nostre territori i fora de la Comunitat.

### **ESTAT ACTUAL I NECESSITATS. ENTREVISTES ALS GRUPS**

Al llarg del curs 2020-2021 es van realitzar una sèrie d'entrevistes breus a algunes de les agrupacions que formen el cicle Castelló a Escena, entre les quals es troben Tragapinyols, Brau Blocau, Baladre, Escenatrama, L'Enfilat, Amigos del Teatro, Fadrell i L'Armelar.

L'informe sol·licitat per la Regidoria de Cultura (Verònica Ruiz) i realitzat per la comissió de treball d'arts escèniques del Consell Municipal de Cultura de Castelló pretenia fer una breu radiografia de la situació del cicle Castelló a Escena per tal de proposar noves línies d'actuació que pogueren enriquir, perfeccionar i acabar d'arredonar un cicle amb una llarga història que arreplega grups diversos amb diferents necessitats i realitats però als quals els uneix l'amor pel teatre.

En l'apartat de les dificultats, que és el que més ens interessa a l'hora d'avaluar la situació actual i poder proposar accions de millora, pràcticament tots els grups coincideixen en la falta d'un espai en condicions adequades per a assajar. Segons ens expliquen, l'espai destinat a tal efecte no reuneix les condicions necessàries, ja siguin tècniques, de seguretat o d'higiene, a més de no tindre fàcil accessibilitat. Tot i això, alguns dels grups afirmen que sí que poden utilitzar l'espai per a l'emmagatzematge de les escenografies.

Una altra de les dificultats en què molts grups coincideixen és el factor econòmic. Consideren que el patrocini o pagament que es fa per dos funcions al Teatre del Raval és insuficient en alguns casos per a poder fer front a les despeses derivades del lloguer d'un local per a assajar, escenografies i vestuaris i altres despeses de producció.

Lligada a la qüestió anterior, també han comentat en més d'una ocasió la necessitat de poder fer més representacions, per a aconseguir un finançament major, però també per a poder rendibilitzar el temps invertit i la implicació que suposa el muntatge d'una obra de teatre.

En més d'un grup es parla també de la necessitat de formació per part de les persones integrants dels grup. És a dir, la necessitat d'adquirir ferramentes que puguin afavorir el desenvolupament de l'activitat teatral, ja siga amb coneixements d'escenografia, vestuari, il·luminació, de direcció i d'interpretació.

## PROPOSTES DE FUTUR

La nostra recomanació és que una vegada exposades aquestes propostes es pugui tindre un pla d'acció que avalue quines propostes són possibles, en quina mesura hi ha una acció conjunta entre l'Ajuntament i les companyies del cicle i en quin termini es podrien realitzar.

- Buscar espais comunitaris per a compartir.
- Facilitar les tasques burocràtiques.
- Relacionar o vincular el Premi de Teatre Ciutat de Castelló amb el cicle Castelló a Escena.
- Celebrar unes jornades de teatre *amateur* (30é aniversari).
- Convocar cursos de formació i investigació per a treballar des de diverses perspectives.

## CONCLUSIÓ

El cicle de teatre Castelló a Escena ha estat present en la vida cultural de Castelló des de fa més de trenta anys. Gràcies a aquest cicle hem pogut conèixer autors i autores locals i molts de nosaltres ens hem apropiat, potser per primera vegada, a un teatre i hem xafat un escenari. La presència del teatre *amateur* en una ciutat mostra la riquesa cultural del lloc, per la qual cosa cal cuidar-lo i protegir-lo per tal que les propostes que es realitzen asseguren una continuïtat i una garantia de qualitat artística. Tenim també a les nostres mans l'oportunitat de millorar i avançar en un camí que bastisca ponts entre els diversos mons artístics que conviuen a casa nostra i entre el món artístic i la ciutadania, per tal de contribuir a una oferta cultural més rica i diversa.

El teatre és l'art que estimula l'ànima, que ens demana ser persones imaginatives, creatives i que ens fa treballar amb l'ací i l'ara de cada situació, entenent-la, analitzant-la i convertint-la en acció, però

sobretot és un treball en equip, on cadascú té el seu paper important i on cada veu és necessària. Que servisca aquesta jornada per a reflexionar i per a construir entre tots i totes el teatre que volem.



## «El misteri de l'Assumpció a Castelló»

**Jaume Cristòfol Vicent**

President de l'AC Misteri de Castelló

### QUÈ ÉS EL MISTERI DE CASTELLÓ?

El Misteri és una tradició castellanenca amb origen en el segle XV, que va estar molt arrelada a la vida i a la identitat de la ciutat durant 300 anys, després dels quals es va reduir gradualment a un simple record fins que va desaparèixer.

Sí, Castelló de la Plana també té el seu Misteri, com la ciutat d'Elx (declarat Patrimoni Cultural Immateral de la Humanitat per la UNESCO) o la ciutat de València, del qual es conserva molt poca informació, malgrat la seua gran fama durant segles.

El catedràtic d'Història de la Universitat de València, Josep Lluís Sirena, refereix aquestes tradicions dels actes sacramentals, juntament amb les representacions dels joglars, als orígens del teatre a terres valencianes.

Del misteri castellanenc es conserva un text íntegre del segle XVII, escrit en castellà, amb anotacions escenogràfiques, titulat *La famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los Cielos*. El text es conserva en l'Enchiridion Rerum Memorabilium, conegut com el Llibre Verd, a l'Arxiu Municipal de Castelló. La còpia que recull aquest còdex data de 1685. Existeix també una versió posterior, simplificada, dramàticament i escenogràficament, a la Biblioteca Nacional.

No tenim cap constància escrita de la seua música, ni de la de l'original tardomedieval ni de la posterior, del segle XVII, la corresponent al text conservat.

Són nombroses les referències històriques sobre el costum a Castelló de representar anualment l'Assumpció de la Mare de Déu, des dels darrers anys de l'Edat Mitjana fins a la darrera dècada del segle XVII, en l'església major de la ciutat –hui catedral de Santa Maria de l'Assumpció– en els dies centrals del que, en segles passats, van ser les festes principals de la ciutat de Castelló, les Festes d'Agost.

En terres valencianes i també en d'altres d'arreu d'Espanya, però molt especialment en les pertanyents a la Corona d'Aragó, van estar molt arrelades, des de temps immemorials, la creença i la devoció del poble cristià en l'assumpció de Maria Santíssima al cel en cos i ànima.

Durant segles, per la festa de l'Assumpció de la Mare de Déu, les imatges d'aquesta advocació mariana la presentaven gitada, com dormint plàcidament, i així eixia en processó. Era el que es coneixia com les imatges de la Mare de Déu adormida, o morta, popularment *la gitadeta*.

Eixe tipus d'iconografia va anar canviant, però, en alguns pobles, encara es conserven algunes representacions en escultures i pintures. Ací podem observar-les en un lateral de la parròquia de la Trinitat i, més moderna, a l'actual altar de la mateixa catedral, obra de Traver Calzada, així com a la sala del seu xicotet museu, on resta una imatge.

Tornant a l'antiguitat d'aquesta celebració, com en altres qüestions, l'anomenat *sensus fidei* va ser determinant i molt anterior al propi dogma de fe. En el cas de l'Assumpció, va ser declarat com a tal pel papa Pius XII l'1 de novembre de 1950.

L'església catòlica celebra aquesta festa en honor de Maria en l'Orient des del segle VI i a Roma des del segle VII.

Vicent de Lérins va ser el primer a usar aquest terme, *sensus fidei*, per a expressar el procés dogmàtic d'"allò que ha sigut cregut en totes parts, des de sempre i per tots".



La Mare de Déu s'acomiada dels apòstols (Misteri 2022)

## RECUPERAR EL MISTERI DE CASTELLÓ

En 1999, amb motiu del 75é aniversari de la coronació pontifícia i canònica de la Mare de Déu del Lledó, es va recuperar la representació del misteri castellanenc, vora 300 anys després de la seua darrera representació, gràcies a la Generalitat Valenciana, l'Ajuntament de Castelló de la Plana i la Diputació de Castelló, que van dedicar a la nova representació un pressupost milionari i recursos de significatiu nivell professional.

En absència de partitures originals per a les parts cantades de la representació, la compositora Matilde Salvador li va posar música al text, editat per Pasqual Mas i Usó. Per a aquest text va escriure un magnífic prefaci, salutació o pregó en llengua valenciana –absolutament sublim– l'il·lustre professor i doctor Lluís Meseguer. Literatura, antropologia i filosofia de la bona.

Aquella representació es va repetir, circumstancialment, en 2008. Però, des d'aleshores fins a la nova etapa, va tornar a quedar en via morta. Ningú s'havia interessat per donar periodicitat a aquesta representació històrica que gaudeix d'un potencial cultural i artístic notable.

A principis de l'any 2018 va començar a conformar-se un grup de castellonencs, coneixedors i afeccionats a les tradicions populars i al teatre, que va quallar en la constitució de l'associació cultural Misteri de Castelló, creada amb la finalitat de representar periòdicament i de manera perdurable el misteri assumpcionista castellonenc i recuperar així aquesta històrica tradició per al calendari cultural de la ciutat, i mantindre viu un patrimoni teatral de la cultura popular valenciana tan important.

### **OBJECTIUS DE L'ASSOCIACIÓ CULTURAL MISTERI DE CASTELLÓ**

Recuperar i mantindre, amb caràcter popular i periòdic, la representació escenogràfica del misteri assumpcionista castellonenc, de manera que resulte atractiu per al públic local i per als visitants, per a retornar aquest antic patrimoni cultural al poble castellonenc i promoure'l com una contribució significativa a la projecció turística i cultural de la ciutat.



El poble acudeix al soterrament de la Mare de Déu (Misteri 2023)

Dinamitzar socialment el coneixement sobre el misteri assumpcionista castellonenc.

Fer créixer el misteri assumpcionista castellonenc com a patrimoni cultural, mitjançant una àmplia implicació de la societat, que es traduïska en creativitat i en innovació en les seues representacions i en la seua divulgació.

## LA PRIMERA REPRESENTACIÓ D'UNA NOVA ETAPA

La primera representació organitzada per l'associació cultural Misteri de Castelló, amb la qual es va obrir una nova etapa (esperem que duradora) en la història del misteri castellonenc, va tindre lloc el 14 de desembre de 2018, en una abarrotada cocatedral de Santa Maria, que va arribar, a les 22 hores d'aquell divendres, a una assistència comptabilitzada superior a les 700 persones, amb la qual cosa es van desbordar les expectatives més optimistes de l'organització.

La direcció va anar a càrrec de Santi López, reputat i experimentat director i actor teatral castellonenc. En l'escenificació van intervenir una trentena d'actors i actrius, més un nombrós grup de figurants, un cor a quatre veus integrat per vint cantants, un violoncel, una arpa i el monumental orgue de tubs de la cocatedral, un dels instruments d'aquestes característiques més importants de tota la Comunitat Valenciana.

Sobre un gran decorat escènic minimalista, d'uns 6 metres d'alçària per 14 metres d'amplària, davant l'altar, sota el cimbori del temple catedralici, la tradició del Misteri va tornar a cobrar vida. Molt reco-



Sant Pere, Sant Tomàs i Sant Joan  
(Misteri 2019)

negudes pel públic van ser les actuacions dels principals protagonistes, però no menys nivell dramàtic van tindre la resta d'intèrprets que van donar vida als altres personatges, *amateurs* de diversos grups teatrals de la ciutat i província.

El principal entrebanc del lloc sempre és l'acústica del temple, salvada amb una professionalitat enorme pels tècnics de so, pel gran esforç dels actors cantants i, és clar, per una inversió fortíssima de l'associació amb el que obtenen dels patrocinis.

El vestuari, inspirat en el manierisme i el barroc, contribueix a recrear l'estètica de l'època i desperta les emocions, mitjançant colors i contrastos que recreen la bellesa clàssica pròpia del barroc. En totes les escenes constitueix un bellíssim llenç, colorista i elegant.

En 2019, sobre la partitura de Matilde Salvador es van fer nous arranjaments per a la seua millor adaptació a la representació, a càrrec del compositor castellonenc Paco Signes Castelló, antic director de la Banda Municipal de Castelló. Signes, a més, va compondre una nova peça coral, *La muerte de la Virgen*, necessària per a la nova estructura dramàtica del Misteri.

Vora un centenar de persones en total, entre actors i actrius, cantants i voluntaris de l'organització, van participar l'any 2019 en la representació.

Suspesa en 2020 per les restriccions de la pandèmia, la representació ha anat patint canvis any rere any, amb la intenció de potenciar l'espectacularitat i la bellesa de la representació com un atractiu cultural i turístic, però ha mantingut l'estètica basada en el primer barroc per al vestuari i l'escenografia.

En 2021 i 2022 es va tornar a poder representar.

En 2023 es produeixen canvis significatius tant en el repartiment d'actors principals com de secundaris, sent el més important la composició d'un notable cos musical, amb el qual el Misteri té molt més text cantat. La partitura ha sigut composta, expressament, pel mestre Marcel Ortega i Martí, director en els darrers anys de la nostra Banda Municipal de Castelló.

Sant Pere, fins ara actor, passa a ser un baríton (Manuel Torada), que interpreta àries d'una bellesa i d'un nivell tècnic altíssims; aquest

canvi també afecta els personatges de la Mare de Déu i de Sant Joan, interpretats per la mezzosoprano Francesca Sales i pel tenor Pasqual Andreu.

Cal insistir que el Misteri és un tresor artístic castellanenc de gran plasticitat i per a molts, a més, tota una catequesi, inclús una vivència, que els convidem a conèixer i a gaudir amb la gent de tota aquesta gran família que va compondre *La famosa representación de la Asunción de Nuestra Señora a los Cielos*, el Misteri de Castelló.



Foto final de grup. La gran família del Misteri de Castelló (Misteri 2023)

Llarga vida al Misteri!





## «El teatre casolà i el teatre escolar, dues manifestacions d'abans i d'ara a Castelló»

### **José Juan Sidro Tirado**

Vocal del Consell Rector del Patronat Municipal de Festes de Castelló

Molt i molt bé s'ha parlat, i de segur que es continuarà parlant en aquestes jornades, dels diferents tipus de teatre i gèneres teatrals, des del teatre clàssic fins al modern, des del tradicional, on l'espectador és un subjecte passiu, fins al d'immersió, on el públic que acudeix a la representació es converteix en partícip de l'acció i arriba a tenir un paper actiu en l'obra, passant, per descomptat, pel teatre mímico i experimental, per a arribar a l'anomenat teatre de l'absurd o de la improvisació, que no necessàriament compta amb una història clarament narrada o una estructura lineal.

Jo, però, voldria centrar la meua comunicació en dues manifestacions, al meu parer, prou significatives dins de la història del panorama teatral castellonenc; aquell teatre que genèricament coneixem com a particular, domèstic o casolà i aquell altre que es defineix com una estratègia pedagògica, lúdica, motivadora, transversal i multidisciplinària, que requereix entrega, passió i un ampli coneixement de totes les expressions artístiques, realitzat per xiquets per a xiquets, el teatre infantil.

A Castelló el teatre particular o domèstic, amb el nom genèric de casolà, que tendia a perpetuar els valors d'una societat tancada, rural i jerarquitzada, es concreta a les darreries del segle XIX i principis del XX, moment en què la ciutat, amb uns 30.000 habitants,

sofreix la transformació agrícola i industrial del cànem pel conreu de la taronja.

Un teatre que troba el seu lloc en una diversitat d'espais per a les representacions que no són estrictament edificis teatrals, com ara els magatzems, golfes, patis, porxos, forns o, fins i tot, al mateix carrer, normalment amb actors improvisats i amb un repertori on proliferaren els sainets, que assoliren una gran popularitat, tant per la proximitat del fet escènic com pel fet de fer-se majoritàriament en la llengua del poble, el valencià, en una etapa en què aquesta llengua estava proscriu o marginada del teatre anomenat oficial.

Era una forma de teatre que no necessitava res més que uns textos senzills, uns actors amb poca traça però molta voluntat, molta gràcia lingüística i vis còmica i un públic bonhomíós amb ganes de riure i passar-ho bé. La seua pervivència va estar assegurada per unes formes de vida casolanes i d'un marcat aïllament cultural.

Parlem d'uns entreteniments sovint preparats entre les mateixes persones que n'havien de ser les destinatàries i, per tant, intèrprets i públic entraven en una complicitat especial, en la qual tot era possible.

Les representacions tenien lloc al llarg de l'any, aprofitant diferents moments festius i com una part de la festa. Així, el Corpus, les diferents dates de celebració de festes de carrer o barris o la festivitat de Nadal eren els moments òptims perquè els veïns eixiren de les seues llars i participaren conjuntament, entre altres manifestacions, del desenvolupament personal i col·lectiu que el teatre els proporcionava.

Tenim constància que ja al segle XV pel Corpus i la seua Huitena se celebraven a Castelló "entremesos i jocs" amb específiques representacions teatrals públiques de les Sagrades Escripures, que s'intensificaren i evolucionaren amb el pas dels segles, i es convertiren en teatre popular quan començaren a representar-se textos creats específicament per a l'ocasió, com és el cas, per exemple, del sainet valencià en dos quadres *En la huitava del Corpus o Les bones llengües*, de Vicente Montesinos Palomares, obra molt popular allà pels anys vint del segle passat.

El sainet com a gènere teatral per la seua extensió, generalment al voltant d'un acte de durada, evolucionà com la societat, des del barroquisme original fins al costumisme, introduint a les obres el tò còmic o humorístic i reproduint els costums culturals, socials i lingüístics de les capes populars de la societat, i s'arrelà fortament com a joguet o peça curta en les representacions teatrals a les festes de carrer o barris de Castelló.

Moltes i diverses són les obres que pretenien ser un reflex de la vida social valenciana. Resten en la memòria col·lectiva del nostre poble les repetides representacions de *A la boda de ma tia* o *De Castelló a la marjal* del castellonenc Pepe Forcada o *Les trapisondes de Tafolet* o *Del meu raval* de Josep Barberà, així com altres peces de Clemente Guallart, Martín Rodríguez, Francisco Esteller, Vicente Brea, Manuel Fenollosa o Manuel Borrás.

D'altra banda, la tradició nadalenca es concretà a les darreries del segle XIX i principis del XX, amb el nom de "betlems casolans". La representació dels "betlems" estava caracteritzada per una dramàtúrgia instintiva, improvisada i assumida com a festa. Es tractava d'uns entreteniments preparats entre les mateixes persones que n'havien de ser les destinatàries i, per tant, intèrprets i públic entraven en una complicitat especial, en la qual tot era possible.

La representació, les escenes, els personatges i el diàleg eren alterables, per bé que subjectant-se a un patró i model prefixats. Tots estaven sotmesos a uns dispositius escènics molt primaris i preparats per a una operació sense ambicions, però gens rutinària, celebrada tan sols una vegada a l'any, que es feia com a exercici de pietat, d'amenitat, o simplement buscant la ingènua admiració dels espectadors.

El lloc de trobada per excel·lència eren les bocanes dels forns de pa, per allò de ser un lloc "calentet", espais que prèviament s'escombraven i deixaven tan buits d'estris del quefer diari com es podia. Els betlems més famosos representats a Castelló van ser els que comboiaven la "Sinyo Tomasa" al carrer de la Moreria, o el de la "Sinyo Quiqueta la Pigà", al "forn del Pla", aquest darrer motiu d'inspiració per al poeta Miquel Peris en la creació de la seua obra *El Betlem de la Pigà*, que tan encertadament completaria musicalment la compositora Matilde Salvador.

El temps passa i el teatre deixa d'entendre's només com un art social, cultural o recreatiu, i ho fa també com un camp d'aprenentatge que proporciona eines, com la lingüística, l'expressió corporal, la plàstica i la ritmicomusical. I en aquesta tessitura, l'any 1986, el mestre, actor, dramaturg, director i escriptor de Vilafranca Carles Pons va propiciar, al si del Centre de Professors, la constitució d'un seminari de teatre a l'EGB des d'on es va organitzar la 1a Mostra de Teatre Escolar, que va tindre lloc en aquella ocasió a la sala d'actes de la Facultat de Magisteri, a l'antiga Escola Normal de Castelló. En aquells inicis va participar també el mestre i escriptor Vicent Marzà, juntament amb una sèrie de professionals de l'ensenyament entusiastes i amb ganes de promoure l'activitat teatral entre el professorat i l'alumnat.

Des que es va organitzar la primera mostra, i durant més de trenta anys, molts xiquets i mestres s'han vist implicats en aquest projecte cultural, que configura un espai on les diferents escoles comparteixen representacions teatrals. Aquest projecte va permetre que cada any entre 15 i 20 escoles participaren presentant les seues obres, a la vegada que va mobilitzar una mitjana de 1.400 alumnes entre els actors, les actrius i els que hi acudien com a públic i omplien els diferents espais per on es movia la mostra, com el Teatre del Raval, el Paranimf universitari o l'auditori de Vila-real (que el maig del 2017 va arribar a la seua trenta edició).

I arriba el salt, englobat dins del projecte Escolarts. Apareix per a fomentar l'art teatral i la seua representació la proposta L'Escola fa teatre, en la qual els centres escolars participants voluntaris lligen, preparen i representen una obra que ha de girar al voltant d'algun dels dèsset objectius de desenvolupament sostenible, de caràcter ambiental, social i econòmic, que guien la implementació de l'Agenda 2030 segons les directrius del 2015 de l'Assemblea General de les Nacions Unides.

L'Escola fa teatre promou l'ús de la llengua oral i escrita en l'àmbit de la literatura i de l'art dramàtic i proposa un treball que pot ser portat a terme des d'una metodologia integrada de llengua i contingut i des d'un enfocament artístic. A més, és una eina potenciadora d'aprenentatge i de dinamització del valencià, un projecte

que s'insereix en l'àmbit de la literatura i de l'art dramàtic i que té repercussió en la societat.

I promogut des de la Direcció General d'Innovació Educativa i Ordenació, el mes de juliol de 2023 va publicar-se novament una resolució per la qual es regulava la participació en L'Escola fa teatre, per al curs 2023-2024, dels centres d'Educació Primària i d'Educació Especial, sostinguts amb fons públics de la Generalitat Valenciana, i s'establiren les condicions per al reconeixement de la participació del professorat i es garantiren durant un curs més la continuïtat i el desenvolupament de l'expressió artística com un element clau en l'educació.

Per a grans i per a menuts, per a riure, per a reflexionar, i sempre per a passar-ho bé, abans i ara, des de les representacions tradicionals casolanes amb molta improvisació i pocs recursos fins al descobriment de la màgia del teatre compromés d'ampli abast i importància sense precedents, fet pels menuts i per als menuts, aquestes també han estat, són i seran manifestacions culturals en el meu estimat Castelló, abans, ara i sempre.





## «El primer teatre de Castelló»

### Miguel Ángel Mulet i Taló

Membre de l'Institut d'Etnografia i Cultura Popular de Castelló

*“Con motivo de la celebración del centenario de la canonización de San Pascual Bailón, su ilustrísima de la sede de Tortosa, obispo Salinas, el día 25 de julio de 1791, hizo su entrada publica bajo palio, acompañado de Clero y Ayuntamiento, desde el Portal del Olmo o Casa de Comedias”*

Així ens dona el pare Rocafort, en el seu *Libro de cosas notables*, la primera referència, fins ara, del primer teatre de Castelló.

Aquesta comunicació pretén datar i localitzar el primer teatre, així com aclarir el perquè dels diferents noms amb què se'l coneix al llarg de la història.

Ja tenim, doncs, la primera **“CASA DE COMEDIAS”**, estem al segle XVIII i situats a l'extrem sud del carrer Major.

Passem ara a analitzar dos denominacions més, que van en paral·lel.

Ho fem amb uns apunts documentals sobre la qüestió:

Segons llegim en el BSCC de 1920, els llauradors de Castelló, en agraïment al noble castellanenc Francisco Tirado per haver aconseguit al segle XVIII, en la Cort, la separació de la séquia Major de Castelló de la d'Almassora, li van donar un palau ubicat a l'interior d'un ampli hort (que anava des del carrer Enmig fins al carrer Major).

El segon, el trobem en les actes de l'Ajuntament de gener i febrer de 1848, que diu textualment:

*"Respecte a la construcció del teatre, el governador civil Ramón de Campoamor, en 1848, proposa a l'Ajuntament la construcció d'un nou teatre, ja que el que existeix està en males condicions. Aquest estava situat en un edifici de Concepción Tirado, en la **cantonada del carrer Major amb el carrer de la Salina** (actual Gasset) (Portal de l'Om). A molts regidors no els va paréixer bé la construcció d'un nou teatre per la manca de diners de la Corporació, no obstant es va nomenar una comissió que va tractar amb Concepción Tirado la compra del teatre, però no es va arribar a cap acord".*

D'ací que també se'l coneguera al llarg de la seua història com a **TEATRE DELS TIRADO**.

L'historiador Carlos Llinàs afirma que en aquell primer teatre de caràcter públic que va tindre Castelló es van dur a terme drames, melodrames, comèdies d'èxit i sainets valencians, a benefici de la Casa de Beneficència i de l'hospital a partir de l'any 1826.

Per tant, és raonable que durant un temps també se'l coneguera com a **TEATRE DE LA BENEFICÈNCIA**.

D'açò es dedueix que aquests dos noms van haver de coincidir en el temps.

És important aclarir que la finca dels Tirado, en què es va ubicar el Casino Antic el 1865, arribava des del carrer Enmig fins al carrer Major, ja que fins a 1880, com podem llegir en les Actes Municipals, no es va obrir el carrer Enginy, actualment Vera.

Per la qual cosa seria comprensible que aquest teatre, ubicat al cantó sud-est de la mateixa finca, es diguera també del Casino Antic, encara que sempre després de 1865.

Tenim, doncs, una altra denominació sobre el mateix equipament cultural de la ciutat, el **TEATRE DEL CASINO ANTIC**.

Tant l'historiador Carlos Llinàs com el cronista Mundina parlen també d'aquest en les seues cròniques i li donen, entre d'altres, el nom de Teatre Vell. Cal pensar que Carlos Llinàs va escriure les seues cròniques sobre Castelló entre 1896 i 1918, i Bernardo Mundina Milallave va publicar el seu *Historia, Geografía y Estadística de la Provincia de Castellón* l'any 1873, per la qual cosa, després d'un segle de funcionament, era lògic que se li donara el nom de **TEATRE VELL**.

I arribem a la data del seu tancament definitiu i de l'enderrocament. Per a documentar-ho, acudim a l'escriptura de divisió de béns dels germans Viñals Segarra, hereus d'Alberto Viñals i Ferrara, germà de Vicente Viñals i Ferrara, parlamentari espanyol.

El primer Alberto era el propietari de la primera fàbrica de taulellets de Castelló, La Castellonense, ubicada darrere de l'actual Teatre Principal, al final del carrer denominat "Calle de la Fábrica de Azulejos Viñals", actual Ximénez, com recullen Gimeno Michavila i José Luis Gimeno Ferrer en els seus llibres sobre els carrers de Castelló.

El 1880 els menors d'edat Salvador i Piedad del Pozo, representats per Carlos Ferrer i Segarra com a valedor testamentari, venen el solar i l'edifici de la cantonada del carrer Major amb el carrer Salines als germans Viñals Segarra (fills d'Alberto), Felipa, Josefa María (casada amb Julián Miazza) i Julián Viñals Segarra (casat amb Elvira Valles).

Aquesta data, que està inscrita en el Registre de la Propietat, és confirmada anys després per Vicente Traver en el seu cèlebre llibre *Antigüedades de Castellón*, amb la frase següent:

*"Sobre el solar d'un antic teatre, es construeix al carrer Major la primera casa de pisos: la casa de Viñals".*

I també en el BSCC de 1920:

*"El cèlebre Teatre Vell va ser venut cap a l'any 1881 i demolit, i al mateix solar del Carrer Major núm. 1 va ser construïda la primera casa de pisos de Castelló, Casa Viñals".*

Aquest nom, per una patinada d'un periodista, als anys 90 del segle passat, va ser substituït erròniament pel de "Casa Balaguer", propietari de la meitat de la finca, per la compra de la part de les dos germanes Viñals.

Espere que mentre no apareguen noves notícies o dades, quede prou demostrada l'existència del primer teatre de Castelló, ubicat al principi del carrer Major, al cantó de l'actual carrer Gasset, que va mantindre la seua activitat durant més d'un segle, des la segona meitat del segle XVIII fins al 1880, i que va ser denominat successivament com a:

- **CASA DE COMEDIAS**
- **TEATRE DELS TIRADO**

- **TEATRE DE LA BENEFICÈNCIA**
- **TEATRE DEL CASINO ANTIC**
- I finalment, **TEATRE VELL**

Queden com a anècdotes al marge:

Primera, que fins al 1886, com recull el Quadern Particional, no va ser finalitzada pels tres germans Viñals la casa, que comptava amb planta baixa, tres pisos, golfes i torre miramar, a més de celler i jardí, així com pou i bomba per a impulsar aigua a tots els pisos, sobre una superfície de 488 metres i 175 mil·límetres quadrats. Encara podeu admirar-la, hui en dia, sense torre miramar, però amb una lamentable “boina verda”. En aquest mateix cantó va estar el primer teatre de Castelló.

I segona, una notícia del 13 de febrer de 1906, publicada en l'*Heraldo de Castellón*, sobre una de les últimes propietàries del Teatre Vell i l'amor al teatre a la nostra ciutat.

*“Al reanudarse el sabado ultimo, las veladas teatrales en la casa de la distinguida y amable señora, doña Piedad del Pozo, se reanudaron tambien las ovaciones para las hermosas y elgantes señoritas Consuelo Morelló, hermanas Gasset, Piedita Pozo, hemanas Suarez y Glorita Catala Lloret, que con los distinguidos jovenes, Bellver, Ten, Suarez Betancourth, Barceló y otros, forman el cuadro encantador que tan agradables ratos hace pasar a las numerosas relaciones de la señora viuda de Morelló”.*

## BIBLIOGRAFIA

LLIBRE VERT (Actes de l'Ajuntament de Castelló)

DOCUMENT TESTAMENTAL FAMÍLIA VINYALS

EL ECO DE CASTELLÓN

LIBRO DE COSAS NOTABLES (Fr. Joseph Rocafort)

BOLETÍN DE LA SOCIEDAD CASTELLONENSE DE CULTURA

HISTORIA DEL CASINO ANTIGUO (Salvador Bellés Sabater)

CRÒNIQUES SOBRE CASTELLÓ (Carlos Llinàs)

HISTORIA, GEOGRAFÍA Y ESTADÍSTICA DE LA PROVINCIA DE CASTELLÓN (Bernardo Mundina Milallave)

ANTIGÜEDADES DE CASTELLÓN DE LA PLANA (Vicente Traver Tomás)

IV

PONÈNCIES  
PONENCIAS







## «Teatre: del ritual a l'espectacle. Una seqüència el·líptica»

**Lluís Meseguer** (Universitat Jaume I)

**Jaume Garcia Llorens** (Universitat Jaume I)

### 1. INTRODUCCIÓ. UN POC DE TEORIA

Les relacions entre la literatura i l'espectacle són una garantia de definició del teatre, tant si se'l considera com a institució històrica com si és analitzat en tant que procés creatiu. I aquelles relacions són particularment rellevants en dos tipus d'enfocaments:

- a. La caracterització d'elements textuais i visuals semblants i diferencials entre teatre, creació audiovisual, espectacle musical i altres manifestacions pròximes.
- b. Les característiques del text literari o espectacular i la seua relació amb els altres codis de l'espectacle, segons èpoques, gèneres, tendències dramàtiques i obres concretes.

La relació entre el text i la representació forma part essencial de l'agenda crítica del segle XX (Helbo, 1989; Pavis, 1996), segle en què s'ha qüestionat la perspectiva logocèntrica del teatre i alhora s'ha investigat sobre el caràcter obert i processual del text mateix. Tot i així, no es pot negar ni l'origen literari ni la seua qualitat preeminent en l'espectacle contemporani, tant si aquest segueix la idea del teatre com a l'unitari "art total" (el *gesammkunstwerk* wagnerià), com si constitueix la concurrència sincrètica d'arts diverses, el *connubio delle arti* anunzià. La historiografia actual, d'una banda, tendeix a incloure dins el concepte de *literatura* tots aquells textos pertinents dins l'evolució d'una cultura determinada. A Castelló de la Plana, el conjunt d'aportacions retolades com a cultura popular i tradicional

són la cultura majoritària, i la que més pes ha tingut en la literatura elitista i minoritària contemporània. De fet, aquest enfocament s'interessa per aspectes com l'edició, el periodisme, el cinema, la ràdio o la televisió, aspectes, no ho oblidem, que solen compartir el períple històric amb la música, amb la plàstica, amb el costumari, amb l'espectacle, amb les necessitats i amb els hàbits col·lectius i personals. Cal «conquerir l'elasticitat» (Fàbregas, 1979), per tal de poder entendre i aprofitar l'osmosi incessant que s'esdevé en totes les activitats humanes. El viatge del ritual a l'espectacle que fa el teatre ens obre un ventall de possibilitats que ens cal interrelacionar. Només amb una consideració àmplia podrem penetrar en l'anàlisi completa i suggestiva de cada branca particular.

## 2. ELS CASTELLÓ(NS) DEL RITUAL I L'ESPECTACLE

La construcció històrica de la ciutat té el ritual i l'espectacle com un dels fonaments i expressions fonamentals. La simbolització literària moderna de Castelló no ha tingut una única direcció monolítica. La recepció de mites anteriors a la fundació de la ciutat, la visió del seu origen, el cicle costumista sobre el món religiós o les llegendes orogràfiques no s'han expressat sempre igual. En principi, al llarg de les darreres dècades del XIX, es van gestant dos visions, dos pols en la interpretació de la ciutat. L'una preferirà la mitologia antiga, llegendària i vinculada a la imatge de la ruralitat; l'altra se centrarà en una mitologia moderna, realista i amb una visió urbana de la ciutat (Archilés, Martí, Garcia, Andreu, 2011). En un sentit polític, la primera serà la preferida pel clero i per les posicions conservadores, mentre que la segona representarà plantejaments del món científic i de les posicions liberals progressistes. La primera tendirà a una visió transcendent i religiosa de les coses; la segona partirà d'un temperament laic i pragmàtic. La primera contemporitzarà amb el carlisme; la segona farà d'aquest tema un dels tòpics distintius. Per a simplificar aquestes dos referències amb textos teatrals, la primera la podem trobar en els sainets de Vicent Brevia; la segona, en els dels germans Santiago i Vicent Soler.

Ara bé: si la narrativa crea amb més potència la caracterització local que la recepció de les modernitats exteriors, la sociabilitat pública i col·lectiva del teatre i el món de l'espectacle encara manifesten més clarament tal desproporció. I no és que la sarsuela i el sainet

–gèneres caracteritzadors del teatre valencià del XIX– no hi tinguen una varietat remarcable, sinó que el teatre necessita una connexió amb els elements infraestructurals i comercials que, en una ciutat com Castelló, obliga a distingir clarament entre «teatre a la ciutat» i «teatre de la ciutat». El primer grup de fets remet a la sociologia de les gires de les companyies, madrilenyes i barcelonines, que han escenificat a Castelló les seues propostes. Siga com siga, convé tindre en compte l'impacte social del pas de grans figures pel Teatre Principal<sup>1</sup>, ja que marquen una cartografia de l'evolució de les modes i dels gustos. A tall d'exemple, podem destacar, entre d'altres, *El alcalde de Zalamea* (1934), d'Enric Borràs, acompanyat de Margarita Xirgú. El segon és la història interna local, encara no escrita del tot, i majoritàriament no professional, d'autors, actors, músics, escenògrafs, sastres, etc. (Meseguer, 2003; Agut, 2013). Tanmateix, la noció d'espectacle ha tingut en la història local una vida complexa: així, hi ha els sainets en valencià que completen les obres de repertori en castellà, o independitzant-se amb el format de sarsuela. Hi ha les funcions amb cançons, monòlegs, peces d'orquestra. Hi ha la sarsuela, l'òpera, la música de cambra, la de ronda, i la de banda. Hi ha l'aparició del cinema. Hi ha els balls de plaça, els de saló. Hi ha els mítings polítics i les celebracions religioses. Hi ha els esports col·lectius...

## 2.1. ELS ESPAIS

Al llarg del segle XIX, el creixement i la diversificació social creen la necessitat de noves formes de relació comunitària. Per a començar, el teatre generarà una ràpida necessitat d'adaptació o construcció d'espais escènics<sup>2</sup>. A finals dels 80 d'aquell segle, com testimonia Meseguer (2003), l'estudiós Juan B. Perales, comentant la frase de Molière, segons la qual el teatre és el baròmetre de la civilització dels pobles, escrivia:

«El mísero aspecto de un diminuto teatro llamado del Casino antiguo, revela la falta de afición a los espectáculos teatrales y el carácter agrícola de la ciudad de Castellón [...] En Castellón, como en otras muchas ciudades de la Península, apenas hay vestigio de teatro, si

1 Quant a la cartellera del Teatre Principal any per any, vegeu Tírado, 1995.

2 Dels locals de representacions dramàtiques i d'espectacles a la ciutat, al llarg del XIX, podeu consultar Meseguer 2003: 183-185

bien se encuentran varios casinos donde los hombres se aficianan a otra clase de entretenimiento»

Als locals d'activitat teatrals com el teatret del Casino Antiguo o el teatre – café de la plaça Tetuan (1872-1873), cal afegir les representacions en cases burgeses, a la plaça de bous, a l'Asil, al Govern Civil, en col·legis, parròquies, locals associatius, places i carrers. I, dins el segle XX, en bona part dels cinemes: el Saló La Paz, després Doré; els salons La Teatral i el Royal.

L'any 1899 s'obria el primer cinematògraf a la plaça Tetuan. A partir d'aquell moment, la distribució comercial segueix l'evolució general marcada per la convivència inicial de cinema i teatre, de vegades, en una mateixa sessió; noms<sup>3</sup> com Rialto, Avenida, Astoria, Saboya, Goya o Cine Azul formen part de la història de l'espectacle local. Fins a arribar a l'actual segle XXI, amb els anomenats multicines i la seua ubicació, desplaçats a la perifèria urbana. Raons econòmiques, com l'especulació immobiliària, canvis en l'oci urbà i un model de ciutat diferent al Castelló reflectit en els espectacles popularistes que esmentarem en aquest article tenen molt a veure en aquesta qüestió.

En 1953 obria les portes el Teatre del Raval, amb una programació que combinava les sessions de cinema amb les actuacions teatrals de companyies de Castelló i d'àmbit nacional o, ja en la dècada dels 70, matinals musicals amb actuacions de Joan Manuel Serrat o Lluís Llach, per exemple. Des de la dècada dels anys 90, el Teatre del Raval és l'escenari preferent del cicle de teatre *amateur* Castelló a escena.

Hi ha, també, al llarg dels anys, l'ús de sales i espais amb altres finalitats que no la representació teatral o la projecció de pel·lícules o l'actuació musical, que són, sense reconeixement de cap tipus, el que avui es denominaria espais multiusos. Així, la cotxera del Palau del Bisbe, al carrer Governador, habilitada com a teatret per a poder assajar o representar l'espectacle, o la sala San Pablo són espais que el teatre *amateur* utilitzarà al llarg del segle XX. O parròquies per als betlems vivents, com és el cas de la de Sant Josep Obrer (Agut, 2022; 2018; 2007). O les sales d'actes d'institucions com el Museu de Belles Arts o l'Espai d'Art Contemporani. O pubs com Terra i la taverna L'Ovella, quant a les sessions de monòlegs, amb el compo-

3 Per a un llistat de les sales a Castelló, vegeu Meseguer 2003

nent d'acostar el públic extemporani als espectacles de café teatre. O les biblioteques i espais de lectura, pel que fa a les campanyes d'animació a la lectura.

Tot amb tot, l'espai per excel·lència de l'espectacle és el Teatre Principal. La qualitat dels seus espectacles ha depés dels empresaris i programadors que el gestionaren en diverses i complexes etapes històriques. Personalitats com Eduardo Blasco, Diego Perona, Armando Moreno i els germans Ricardo i Armando Alegre, l'empresa pública Castelló Cultural (1999) o Alfonso Ribés (2015), l'estil de cadascun d'aquests gestors s'ha afaiçonat, a més d'aspectes personals, per la relació amb els propietaris, les pressions polítiques o econòmiques, el coneixement del món teatral i musical, la interpretació dels gustos del públic i la intuïció sobre les modes i la modernització de cada gènere del món de l'espectacle.

La importància del teatre no només es mesura pel que ocorre en els escenaris, sinó també pel que s'escriu, pel que s'escolta<sup>4</sup> i pel que es veu en els mitjans de comunicació. En suport paper, sempre hi ha hagut la secció de crítica o d'informació d'espectacles, ja siga en la premsa diària com en unes altres publicacions periòdiques. Com «Cine-cine-cine-cine», la secció de Manuel Arrufat a *Mediterráneo* parlant de cinema entre 1977 i 1981. Destaca el cas de *Fiestacultura*, revista trimestral especialitzada en teatre de carrer i quasi que únic exemple d'aquest tipus de publicació al País Valencià. Per a analitzar quedaria quina incidència té la xarxa en la crítica i la informació del món de l'espectacle.

## 2.2. LA CULTURA POPULAR

La major part de la literatura castellonenca és de naturalesa popularista o es vincula a l'impuls de la cultura popular, afirmació contundent si l'apliquem a la literatura escrita en valencià que, tot i ser encara minoritària en el periodisme i la literatura en comparació amb la producció en castellà, esdevé la més genuïna, en el sentit de la més pròxima a la tradició cultural i als usos lingüístics orals de la població.

En aquest marc, determinades festes componen la representació màxima de cada època de l'any. De la primavera, a més de la Setma-

4 Quant a les seccions d'espectacles a la ràdio, vg. Arquimbau 2022 i Català 2006

na Santa, les romeries com la quaresmal de la Magdalena, objecte de poemes, narracions i peces dramàtiques de tota classe, com la comedieta *Anem a la Madalena* (1930), de Vicent Breva. De l'estiu, el Corpus, festa dipositària de la processó i de les danses protagonitzades pels gegants, els nanos, els cavallets, els arets i els savoianos. I també de les festes de la Mare de Déu d'Agost, que inclouen l'excursió al Pinar retratada en la sarsuela *Mos quedem!* (1907), dels germans Soler. En aquesta gestació d'obres vinculades al cicle anual, podem destacar la figura de Rafael Lloret, coautor amb Henri Bouché de la passió *Nueva Jerusalén*, que es representa cada any a Borriol des de 1975, o *Entre lledoners*, estrenada el 1997, dins les festes del 75é aniversari de la Coronació canònica de Lledó; o Toni Porcar i la direcció del *Betlem de la Pigà*, amb text de Miquel Peris i música de Matilde Salvador (Sidro Tirado, 2021).

En un món que s'urbanitza i va perdent les tradicions dels ambients i els tipus locals vinculats a les danses i els balls o les festes, la literatura, en el sentit obert, actua com a recopiladora i taula de salvament d'una manera de ser vista com a paradigmàtica de la població.

Ja des de l'Edat Mitjana, el carrer és el lloc de trobada de la col·lectivitat, el marc social per excel·lència de les processons, les fires, els mercats, les actuacions joglaresques. El carrer és l'espai de la festa i les celebracions populars van adoptar diverses formes, com desfilades i processons, que aviat s'orientaran a recreacions *in situ* de fets i esdeveniments que recorden un passat més o menys llunyà i on la imatge substitueix la paraula<sup>5</sup>.

Les processons expressen cíclicament l'existència d'una suposada comunitat estable i congruent que celebra la presa de possessió d'un espai que reclama com a simbòlicament propi i del qual la pròpia itinerància sol implicar un establiment ritual de fronteres o centres. Parlem de simbolisme molt llegible, d'una espècie de manifest vivent, que forma part de la vida civopolítica en el món contemporani i demostra la vigència i el vigor de mecanismes d'afirmació comunitària: la Tornà de la Magdalena, o, a tall d'exemple, el relat cinematogràfic que ens mostra Enric Ribes (1916) de la festa del Corpus a Castelló.

5 Per a exemples de desfilades, processons i representacions del cicle anual i del cicle social a Castelló, vg. Sánchez Almela, 2013, i Olucha i Sánchez, 2016.

Cap als anys setanta del segle XX, el gran repte polític i artístic era conquerir no només les sales sinó també el carrer, espai ideal per al principi d'agitació i propaganda (Vilanova, 2010). Amb aquesta recuperació del carrer es comencen a reivindicar les festes com a trets d'identitat i com a espectacles teatrals. La imatgeria popular transporta a un sentiment de col·lectivitat, d'identificació com a grup i forma part de la cultura popular que, si bé en un passat pogué ser creença, hui són testimoni de la realitat d'un poble. Els instruments d'arrel medieval que durant segles havien elaborat codis precisos i entenedors de caràcter festiu entre la població, submergeixen l'espectador en una identitat sonora per tal d'evocar els referents sensitius del seu propi univers de coneixements, establint-se tot un diàleg emocional entre allò que ja coneix i el que està veient i escoltant.

En aquest context de recuperació del carrer com a lloc de reunió social col·lectiva i centre de la festa podem situar el naixement de Xarxa Teatre, segurament el grup valencià de major projecció internacional amb muntatges eclèctics de gran acceptació, com *La bruixa marruixa* (1983, 1985), *La barba del rei Barbut* (1986), *Nit màgica* (1986), *El dolçainer de Tales* (1987), *Ibers* (1990), *El foc del mar* (1990), *Veles e vents* (1997) o *Déus o bèsties* (2000) (Mas, Piquer, Vellón, 1997). Una simple ullada als títols ja indica la conjuminació temàtica intentada: el món màgic i tradicional de la cultura popular, el cicle del foc, la història i la mitologia, i el món mediterrani dins una perspectiva ecològica.

La representació espectacular vinculada a la cultura popular és un mètode, no solament habitual en la gestió literària de les festes, sinó essencial en el teatre i en la música d'espectacles populars. El foc com a element clau d'identitat i del simbolisme de la festa en les propostes de Botafocs, amb els seus balls de dimonis, o l'homenatge al llaurador valencià d'*Escultures humanes* (1997), espectacle de la companyia Visitants.

### 2.3. SEQÜÈNCIA SINCRÒNICA 1

Les primeres dècades del segle XX fins a la Guerra Civil constituïren una època de grans transformacions en la societat castellanenca. En el pla socioeconòmic, mentre començava a minvar el gruix demogràfic i econòmic dels centres històrics de l'interior com Mo-

rella o Sant Mateu, nuclis urbans com Castelló, Vila-real, Borriana o Vinaròs experimentaren un creixement demogràfic aparellat a les transformacions agrícoles, com la substitució del cànem per la taronja, i les noves estructures industrials, com el paper creixent de la ceràmica i de l'exportació, les quals diversificaren i renovaren els modes de vida, els gustos i les possibilitats d'accés a la participació social i cultural. En termes culturals, aquesta transformació implicava la connexió amb la «modernitat», amb els corrents artístics i literaris vigents en aquell moment, cosa que va quedar manifestada en camps com l'educació, la literatura, els hàbits de consum o els mitjans de comunicació de masses. La morfologia urbana de Castelló es dotà d'equipaments i edificis rellevants, com l'edifici de Correus (1898), l'Hospital Provincial (1907) o l'actual institut Francesc Ribalta (1917). Dins d'aquell marc de canvis, van començar a aparèixer publicacions i es van fundar entitats de tota classe que van crear un ambient de debat i de valoració del patrimoni natural i cultural.

Durant aquestes tres primeres dècades del segle XX, la sarsuela i el sainet, en tots els formats imaginables, van formar part de la majoria dels esdeveniments festius de la ciutat, entre els quals Joaquim Peris Igual (*La matança del cerdo*, 1911), Joan Baptista Valls (*Marina entre bastidors*, 1914), Josep Forcada (*Els calçonsillos de Roc*, 1937) o el col·laborador de premsa i caricaturista Francesc Baidal (*Amor torna*, 1917) en serien una mostra. La superació d'aquesta frontera només es donarà en alguns casos en què intervé l'emigració intel·lectual, com per exemple, en l'obra del professor i pintor Francesc Pérez Dolz, autor de llibrets d'òpera, del poema simfònic *La Santa Troballa* sobre la Mare de Déu del Lledó, i coautor de la comèdia *Nit de boira*, amb Antoni de Gimbernat, estrenada a Barcelona el 1928.

Els títols, els temes i les dates de totes aquestes obres demostren la varietat estilística i la gradació popularista del teatre local: una vitalitat que no és estroncada per la Guerra Civil com la difusió de la poesia cultista o la narrativa modernitzadora. Carbó i Simbor (1993) ho anomenen «la pervivència del sainet», una situació semblant a la de la sarsuela, que es manté igual d'activa que abans de la contesa. El Teatre Principal va veure modificades les línies de programació. Així, pel que fa al pas de figures per la ciutat, no hi destaquen grans actors com abans de la guerra, sinó cantants de gèneres enaltits

pel franquisme: a tall d'exemple, Celia Gámez (1945), Carmen Sevilla (1947), Jorge Negrete (1948) o Antonio Machín (1951).

Els anys de la postguerra divideixen del tot el món cultural en dos hemisferis: l'exili forçat –i, certament, també l'emigració per raons artístiques– i la continuïtat local –o localista– a partir de mitjan anys quaranta. Tot i l'existència d'un petit món d'aficionats entusiastes, la faràndula local ha hagut de fugir des de sempre cap a les grans ciutats. Amb projecció internacional, la cantant Elena Sanz, a la companyia del Teatro Real des del 1874, i de qui es pot destacar el triomf el 1876 a La Scala de Milà amb *La Favorita* de Donizetti. O el bohemí Pelayo del Castillo al Madrid de la Restauració. Diego Perona, amb el pseudònim *Diego de la Plana*, seria durant els temps d'exili, entre 1943 i 1956, un dels més famosos guionistes i locutors de les emissions de Radio Moscou per a Espanya i Amèrica Llatina, en les quals va llegir poemes, cròniques i fins i tot va actuar com a personatge de radioteatre. Mentrestant, a l'exili mexicà i nord-americà va treballar el castellanenc més implicat al cinema: José Agut, l'escenògraf per a la Metro Goldwyn Mayer de pel·lícules com *Los cañones de San Sebastián* (1969) o *Corrientes ocultas* (1956), i per a productores privades mexicanes en films com *Tarzán y las Sirenas* (1947), *En la palma de la mano* (1950) o *Ochocientas leguas por el Amazonas* (1958).

La ràdio<sup>6</sup> va ser el principal catalitzador de l'oci casolà fins a ben entrats els anys 60, amb els clàssics anuncis publicitaris llegits o cantats («Sábanas Dalmases: se lavan, se lavan y nunca se acaban»), les retransmissions d'actes adequats a la ideologia del règim, com la benedicció de la campana de la Magdalena, els partits del CE Castelló o els serials radiofònics com *Cuc i Peret* o els diàlegs entre *Cento i Centa* (Català, 2006). I òbviament, les produccions de la ràdio festiva i costumista hi tingueren cabuda: els «carteles radiofónicos» vinculats a les festes de la Magdalena, dirigits per Eduardo Codina, que van trobar continuïtat en el programa *Gaiata*, dirigit per Salvador Bellés, i sobretot les *Castelloneries* de Quiquet de Castàlia durant molts anys.

6 L'emissora EAJ 14 de Castelló va ser inaugurada en 1933.

La fotografia, per raons de prelació històrica, assumeix, des del segle XIX fins a l'actualitat, una importància creixent. Noms que abasten diverses generacions, com Germán Colón, Elías Gil Roca, Heredio, passant per Manuel Nebot, Manuel Cruzado fins a arribar a Ángel Sánchez o Carme Ripollés, cadascun ha deixat testimoni, amb les seues tècniques i preferències temàtiques del dia a dia de Castelló. Certament, la història ciutadana ha estat constituïda des del segle XIX a través dels gèneres fotogràfics: el retrat, el paisatge, la crònica social, el periodisme. Així, algunes fotografies en són documents literaris màxims: el cultiu de l'arròs, les inauguracions i efemèrides. I la història i l'evolució del món de l'espectacle a Castelló, finalitat d'aquesta ponència, no serien conegudes sense fotografies de sopars literaris, de rostres d'autors i fotografies dedicades, i de representacions teatrals.

En aquesta opció de continuïtat local, el teatre i la música donaren una obra singular: *La filla del Rei Barbut. Comèdia folklòrica de la Plana castellonenca, per a representar en retaule de Ninots-Titelles* del farmacèutic Manuel Segarra Ribés, basada en els personatges de *Tombatossals* de Josep Pascual i Tirado. Creada a l'estiu del 1939, Matilde Salvador hi afegí música durant els anys 1941 i 1942 i, ja convertida en "òpera còmica", s'estrenà definitivament amb un èxit històric, al Teatre Principal el 31 de març de 1943. Molts anys després, el 23 d'abril de 1982, l'obra es va representar al Teatre Principal en versió operística amb actors, dins la celebració del cinquantenari de les "Normes de Castelló". En termes institucionals, cal recordar que la música inclou la "Marxa del Rei Barbut", adoptada per l'Ajuntament com a *Marxa de la ciutat*.

El teatre *amateur* o aficionat, del qual ja trobem a Castelló mostres en les representacions medievals de caràcter religiós, continua durant els segles XIX, XX i, fins i tot en el XXI, encara és l'opció majoritària d'agrupació dramàtica a la ciutat. Així, en la immediata postguerra, i fins a finals de la dècada dels 60, companyies com la Peña del Teatro Principal; l'Agrupación Artística de Educación y Descanso de Castellón, amb una veu lírica com la de Manuel Moragrega; Castàlia, on s'agrupaven els membres del grup de comèdies de la família Forcada, residents del teatre de la ronda Magdalena, en el número 21, amb actors com Pepe Abril i Carmen Borrull, o el Teatro Obra

Atlético Recreativa (TOAR), agrupació on Salvador Bellés, conjuntament amb Manuel Nebot i el músic Francisco Andreu, escrigueren la comèdia musical en tres actes *La fiesta del barrio* (1954), eren, déiem, companyies que posaven en escena una sèrie de propostes teatrals adequades a la política cultural del franquisme (Agut 2007); un repertori bastit sobre els drames sacramentals, obres d'autors clàssics com *Las mocedades del Cid*, sarsueles i, amb els anys, obres d'autors d'èxit com Muñoz Seca, Edgar Neville o Miguel Mihura, les quals formaven part del repertori de la major part de les companyies professionals del moment, i que servien de «contrapés» als espectacles de varietés de Rosita Monfort o dels *tonadilleros* Joaquín i Nati Blach, anomenats els «Chavalillos de la Plana», els bous o els programes de ràdio de cara al públic.

## 2. 4. SEQÜÈNCIA SINCRÒNICA 2: LA RENOVACIÓ

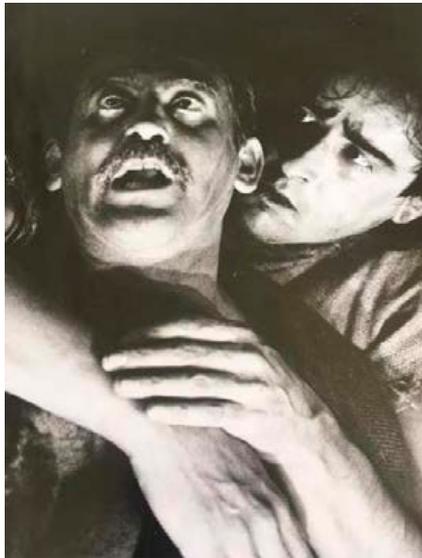
En un pla general, la dècada dels 60 és una època de desplaçaments que donen forma a un període en què la mutació accelerada, la crisi dels valors establerts, el qüestionament de les convencions socials i la negació de l'ordre capitalista apareixeran com a trets dominants per qualsevol banda de la societat occidental. Ara bé, quant a l'àmbit local, la guerra de Vietnam, el Maig del 68 o l'assassinat de Kennedy més prompte tingueren una repercussió ben modesta. Amb les estratègies institucionals del I Plan de Desarrollo (1964-1967), el País Valencià passa de regió agrícola a regió industrialitzada, la qual serà la característica dominant a partir de la dècada dels 70, un creixement industrial que comportà la densificació i el creixement de la xarxa urbana (Pérez Casado i Bayarri, 2021) amb la incorporació de població immigrant. Però també hi hagué una nova actitud mental, ja que hi ha la determinació d'un sector important de la població de buscar unes aspiracions artístiques, intel·lectuals i professionals no encapsulades en la ideologia política del règim. I en un panorama general de renovació de la cultura espanyola d'aquests anys, apareixen símptomes com el *beat* i el *rock-and-roll* que sintonitzen millor amb Europa que no la copla; hi ha un nou cinema que supera el neorealisme, l'art pop aparca l'informalisme i l'abstracció dominant en la dècada anterior; apareix el fenomen del teatre independent i la renovació formal i lingüística com una manera de transgressió que aparca el model literari del realisme.

Síntomes que apunten cap a una nova sensibilització estètica més contundentment urbana, comunicativa, dialèctica i internacional.

En el context general de la dramaturgia, s'inicia un procés de renovació basat en propostes avantguardistes i d'investigació, un intent profund i radical en la manera de concebre, representar i fer teatre respecte de les convencions més estereotipades i de les representacions més comercials. A Castelló, tot aquest procés de renovació teatral era conegut referencialment pel jovent que havia marxat a estudiar a Madrid, Barcelona o València, a través de la revista *Primer Acto* o, per proximitat geogràfica si més no, pels espectacles programats en el València Cinema. Davant l'absència de grups de cambra i assaig lligats a la universitat, el pas cap al nou teatre que van representar a Castelló el Grup Espiral Teatre, TIO i Universal Cò-mics es va efectuar a partir de gent vinguda de fora, com el professor barceloní Alfonso Betoret, la bibliotecària Ana María Campoy en el Grup de Teatre de la Casa de la Cultura, i sobretot, per l'arribada de Pep Cortés.

El Grup Espiral Teatre proposava un repertori que apostava pel panorama teatral contemporani i compromés (*Olvida los tambores*, d'Ana Diosdado) i per la denúncia de la dictadura (*Los Mendigos*, de Joaquín Ruibal). Actors com Carles Pons o Raül Torrent, la col·laboració d'artistes d'unes altres disciplines, com els cartells d'Amat Bellés o el vestuari de Paca Valls i les posades en escena d'autors com Arrabal, Mrozek o Alfred Jarry formen part de la història del teatre castellonenc. Sota l'impuls de Pep Cortés, i amb actors i actrius vinculats per un compromís tant teatral com moral, el Grup TIO (Teatre Independent Obrer) adoptà el valencià com a llengua vehicular dels seus espectacles. Van adaptar Bertolt Brecht a les circumstàncies del moment, a les últimes morts del franquisme; manifestaren la presa de consciència cultural i civil del País Valencià, la voluntat de projecció històrica i de contribució a la cultura progressista que exigien les circumstàncies del moment amb l'*Homenatge a Florentí Monfort*, de Rodolf Sirera; i escenificaren la incipient consciència ecològica del moment que connectava amb les idees de la contracultura amb la *performance Prohibit contaminar, volem estimar*, la qual alertava dels efectes nocius de la planta d'amoníac que s'estava construint al Grau.

Amb tot, els grups sainetescs no van desaparèixer, tot i anar ampliant el seu repertori cap a lleus presències de dramaturgia naturalista, majoritàriament, van continuar vinculats al teatre popularista valencià, com Tragapinyols. Altres iniciatives són La Bolanchera, grup actiu en els anys 70 com a associació cultural juvenil, el qual, sota la direcció de Vicente Pastor, estrenà en el Teatre Principal el 1976 *Jesucristo Superasequible*, una versió de l'òpera rock de Tim Rice; el grup Fadrell, encapçalat per noms notables del sàinet a Castelló com Joan Prades o Carme Borrull; L'Armelar; Amigos del Teatro, etc., a més d'espectacles vinculats al públic familiar, com el duo Mel i Chispa, i altres propostes de diversitat estilística, com Bagatela, fundada pel titellaire argentí Jorge Varela, el qual, amb la col·laboració d'Amparo Ruiz, ha donat una sèrie de muntatges rigorosos, amb guions propis com *Bachoqueta i pimentón* (1981), i Universal Còmics, agrupació de teatre joglaresc constituïda per Pep Cortés i Raül Torrent, que acumulà centenars d'èxites representacions de *Qui vol un miracle?*, adaptació valenciana de quatre moralitats del *Mistero buffo* de Dario Fo.



Pep Cortés i Raül Torrent, en una escena de *Qui vol un miracle?*, a la sala de Barcelona La Cúpula Venus (2 de maig de 1982) (Arxiu de Raül Torrent)

### 3. LA RESIGNIFICACIÓ DE L'ESPECTACLE

La relació entre literatura canònica i els nous llenguatges literaris (o entre «literatura constitutiva» i «literatura condicionada», d'acord amb la terminologia de Gérard Genette, 1991) per l'impacte de les «noves» tecnologies del llenguatge, s'estén al camp de l'escriptura i la composició, i al de la lectura o l'audició. Així doncs, trobem una resignificació de l'espectacle caracteritzada pel predomini de l'oralitat i la visualitat en tots els seus àmbits.

#### 3.1. ELS CASTELLÓ(NS) DE LA PANTALLA

El cinematògraf va donar els primers passos al País Valencià com un espectacle tècnic i urbà, un invent que apostava per la fascinació per les vistes òptiques, que privilegia l'espectacle per damunt de la narració, que incita la curiositat visual a partir de les noves possibilitats tecnològiques i que sollicita obertament la complicitat de l'espectador. Durant els anys 20, el cine va assolir una posició preeminent entre les formes populars d'oci; de fet, els empresaris van apostar clarament per la construcció de sales de cinema cada vegada més grans i luxoses als centres urbans. Com el Royal, amb decoració modernista i orquestra.

I ja en aquells anys, els reportatges documentals i d'actualitats tenien un pes considerable en les cartelleres, tot acompanyant els llargmetratges o serials de ficció. Joan Andreu Moragas fou el principal realitzador d'actualitats valencianes amb una producció documental que tenia un abast regional i la temàtica del qual se centrava en esdeveniments festius i efemèrides, com el de la coronació de la Mare de Déu del Lledó a Castelló en 1924<sup>7</sup>, estrenat el 7 de maig d'aquell any simultàniament a València i a Castelló. En el material conservat de la pel·lícula veiem la correguda de bous oferida aquell dia i el ball perdut amb «parejas de valencianos bailando a la usanza del país»<sup>8</sup>, una modalitat de danses de carrer descrites per Enric Ribés en 1915 i Ricardo Carreras<sup>9</sup> en 1921 i que, amb l'atractiu potencial

7 El film es va estrenar a València amb el títol *Coronación de la Virgen de Castellón*. Es conserva una còpia de set minuts i mig restaurada per l'IVAC amb el títol [Castellón. Monumental corrida de toros con motivo de la Coronación de la Virgen del Lledó. Ball Perdut].

8 *La provincia nueva* (6-V-1924).

9 «Crónicas y recuerdos del Castellón 'ochocentista'», BSCC, II: 14 (juny 1921), p. 188-191.

de nou llenguatge, ajudarà a fixar, com més tard farà el NO-DO, una identitat local d'arrel popularista.

Encara que no haja existit cap indústria audiovisual poderosa a la ciutat, qualsevol aproximació que vulguem fer al cinema local ha de tindre en compte que el flux de textos i de persones no té frontera definida amb els camps del teatre, la música, l'espectacle i fins i tot la narrativa o la poesia. Des del del punt de vista productiu i creatiu, es produeix un transvasament del món de l'espectacle al del cinema, que també té efectes en el petit món local. Així, l'autor i actor teatral Hipòlit Negre, oriünd de Lluçena, dirigí *Castigo de Dios* (1925), un film molt teatral, d'un ruralisme amb ínfules tràgiques, protagonitzat per ell mateix i amb intervenció de tot el poble. Des del punt de vista del guionatge, el cas del borrianenc Artur Perucho, un dels artífexs del noticier *España al día* produït per Film Popular a partir de març de 1937. O el professor i novel·lista José Luis Aguirre, autor d'una sèrie de tretze guions titulats *Dichoso mundo* (1964), retransmesos per Televisión Española el 1967, unes historietes de parelles burgeses protagonitzades per Fernando Rey i Conchita Montes.

D'altra banda, alguns personatges del món de l'espectacle han tingut una àmplia vinculació amb la ciutat. Armando Moreno, poeta, actor, director teatral i gestor del Teatre Principal en la dècada dels 70, va dirigir *Maria Rosa* (1964), adaptació del drama d'Àngel Guimerà, amb l'actuació de Núria Espert. Una part es filmà a la taverna de Pepito Romero, al carrer de la Moreria, i hi actuà, entre altres secundaris, Manuel Falcó (el de Mel i Chispa).

No es pot parlar d'una tradició escenogràfica del paisatge<sup>10</sup> i la societat castellanenca. L'any 1914, la casa Pathé-Frères, amb delegació a Barcelona, va filmar les festes de la Magdalena. Però caldrà esperar a la floració del reportatge per a comptar amb una tradició visual local, tot i que, d'altra banda, altres llocs de la província han estat platós naturals o històrics, amb la consegüent implicació de la ciutat, com Peníscola en *El Cid* i en *Calabuch*, o Benicàssim –sobretot, l'hotel Voramar– en *Novio a la vista* i en *Segunda piel*, entre d'altres.

<sup>10</sup> Podeu consultar un llistat prou exhaustiu de les imatges conservades de Castelló fins a 1945 a Pérez Perucha 1989.

El 4 de gener de 1943 es va iniciar la projecció setmanal en tots els cinemes d'Espanya, fins al maig de 1981 del Noticiario Dominical (NO-DO). Durant aquest espai de temps, les aparicions de Castelló<sup>11</sup> corresponen, majoritàriament, a les festes de la Magdalena, a les visites de Franco a la ciutat i a la remodelació urbana de la ciutat. Ideològicament, es presenten les festes amb tots els tòpics que la visió identitària tradicionalista esmentava. I una construcció de l'espai on destaquen els edificis<sup>12</sup> polítics del règim i les esglésies.

Es pot dir que el reportatge és el fil conductor del reinici de la cinematografia comercial a la ciutat, per l'obra de Josep Alcón. L'any 1965 fundà la seua empresa Noclafilms, des d'on ha produït centenars de reportatges, encàrrecs publicitaris i documentals sobre el territori. Els temes tractats per la seua càmera constitueixen una summa de tots els temes del territori: Lledó i la Magdalena, sant Antoni i les danses populars, la vida ciutadana i les Columbretes, els Pelegrins de les Useres i el Sexenni de Morella. Una temàtica pareguda trobaríem en les propostes de Francesc Fabregat, amb una passió ecologista pel paisatge. Al documental històric *Campos jamás morirá* (1979), la càmera mostra el darrer dia de la vida de Campos de Arenoso, amb la seua gent marxant-ne per sempre. L'art del reportatge l'exercita en *Hombres de la mar* (sobre la marineria) i en *Per raons de tradició* (sobre la festa), i una poetització del treball fílmic es revela en *Castelló de Fadrell* (antologia poètica de Miquel Peris).

Un tipus d'activitat cinematogràfica culta es deu a Rafael Menezo, vinculat a Barcelona, amb produccions com *Amén Romaní*, reflexió sobre la integració dels gitanos a Mallorca, i *Fang i pinzells*, sobre l'obra del ceramista Manolo Safont. L'estiu de 1969 realitza el migmetratge en setze mil·límetres titulat fàcticament *Castelló 69*, amb la col·laboració de Tomàs Ribera en el guió, de Pere Doménech rere la càmera i de Pere Joan Ventura d'ajudant en la direcció. Amb un llenguatge fílmic amb arrels en la *nouvelle vague*, el Castelló

11 Podeu consultar els NO-Do núm. 271 (15/03/1948), 427 (12/03/1951), 481 (24/03/1952), 743 (01/04/1957), 807 (23/06/1958) i 815 (18/08/1958).

12 Els edificis que més hi apareixen són el Casino Antic, les esglésies de Santa Maria i de la Puríssima Sang, la llotja en l'aleshores plaza del Caudillo per a veure el Pregó, els edificis del Govern Civil, el Sindical, l'ajuntament, la caserna de Tetuan, 14, l'Hospital La Magdalena o els nous grups d'habitatges construïts.

que apareix en la pel·lícula és una ciutat avorrida, on no es pot fer res i s'ha de fugir. Davant una imatge de normalitat, representada per l'arquitectura urbana que el NO-DO va ressaltar i la imatge de modernitat i progrés econòmic (estiuiejants al Grau, dipòsits de Campsa, activitats comercials) i enmig d'un provincianisme lacerant, el jovent (importància del bar Colón en la gestació de projectes artístics) està àvid d'oci però, sobretot, de llibertat.



Pla d'una seqüència de la pel·lícula *Castelló 69* rodada al desballestament del Grau (Arxiu de R. Menezo)

Simultàniament, començà una important tasca de difusió del cinema clàssic a través dels anomenats cineclubs. A tall d'exemple, el cineclub AEC, patrocinat per l'Escola Pia, projecta un cicle de Luis Buñuel i es projecta *Los olvidados*<sup>13</sup>.

Autors com Juan Vergara (en solitari, o en col·laboració amb Alfred Ramos) o Longi Gil manifestaran en els seus audiovisuals un marcat caràcter testimonial i de compromís al voltant de la realitat valenciana del moment. A *Viaje al Maestrazgo* (1970), Vergara filma una

<sup>13</sup> *Mediterráneo*, 20/03/1970.

narració en color sobre la història, els problemes econòmics i els costums dels pobles de Morella, el Forcall, la Balma i Sorita. És a través d'aquest cinema on apareixen les primeres alarmes sobre la conservació de l'entorn i la recuperació per al cinema de costums desapareguts.

De tota manera, la visió majoritària en la pantalla era la d'arrel popularista. Només hem de veure les bases de 1980 del II Certamen Nacional de Cine Amateur, patrocinat per la Sala de Imagen de la Caixa d'Estalvis de Castelló. En aquest concurs, l'ajuntament atorgava 75.000 pessetes a la pel·lícula que «contenga y desarrolle temática o motivaciones inherentes a la Ciudad de Castellón o costumbres genuinas de nuestro pueblo, cultura, folklore y actividad artesanal, industrial o agrícola». Mentrestant, certament, la ciutat ha generat importants referents de l'actuació teatral i cinematogràfica, de Guillermo Montesinos, Pep Cortés, Carles Pons, Carlos Latre o Miguel Ángel Silvestre. Hereus de les màximes expressions internacionals dels protagonistes de l'espectacle teatral, musical i cinematogràfic de la ciutat de Castelló de la Plana. Així, les sagues familiars dels autors i actors Rivelles, els Gas o els Borrull. Més clar, impossible.

### 3.2. ELS CASTELLÓ(NS) DE LA MÚSICA

De fet, si els nous llenguatges literaris es poden definir amb una certa unitat, és precisament per la seua capacitat de diàleg amb les altres especialitats artístiques. Per a concretar en una de les direccions fonamentals aquesta presència de la literatura al si del món artístic i espectacular, caldria esmentar la creativitat verbomusical, un dels signes de la música popular contemporània.

Així, hauríem de seguir una línia que arrancaria en la música religiosa o etnogràfica, la sarsuela i les corals, les bandes de música, Francesc Tàrraga, Daniel Fortea, les orquestres de ball (com l'Orpheo), passant per jazzistes com Fernando Marco fins a arribar als grups musicals de tots els estils. Tampoc podem perdre de vista la importància de les tertúlies i reunions socials al llarg del temps. Per exemple, les del bar Vaqueret i el bar Sevilla, durant els anys 60 i 70, pel que fa al flamenc a Castelló, amb artistes com el guitarrista Enrique Membrado, *el Bomba*; Baltasaret, *el Palud*, o Salvador Ale-dón, *Salvaoret Niño de la Plana*. Ni els concursos radiofònics amb

públic, els concursos de música jove a la plaça de bous durant els anys 60 o la importància dels Aplecs de la Plana durant els anys 70.

Des d'aquelles dècades, la nova embranzida de la música popular –d'espectacle o de vinculació al cicle anual, com les Rondes de Maig–, es representa per les rondalles, singularment la importantíssima Els Llauradors durant quatre dècades. I alhora, la modernitat, per exemple, dels compositors o intèrprets emigrats o de difusió nacional o internacional: Manuel Cubedo, Ramon Godes, Coto Aldás, Ramón Paús... Ja des dels anys 60, pioners com Los C-H-5, que van enregistrar un senzill (1968): «Vivo la vida / Eso no» o Los D2 (1972), amb peces com «Ya tenemos piso» o «Este lugar», passant per la temàtica social i compromesa de Fèlix Estop (1968) i «Amor d'Amo» o «La mort de l'emigrant», i actors com Raül Torrent amb *Rumbas y boleros de sexto mandamiento* (2003), o Ramón Paús (*Un ianqui a la cort del Rei Artur*) o el mateix Panchi Vivó, han compost peces i cançons per a grups com Curumbela, entre d'altres. O la historicista *Vinatea* (1974), de Matilde Salvador i Xavier Casp, estrenada al Liceu de Barcelona i coetània de *L'home de cotó en pèl. Òpera-rock en un acte*, estrenada a València, del psiquiatre Francisco Traver i Carles Picó, amb llibret de Ricard Bellveser i el mateix Traver. Molt recentment, l'òpera contemporània n'ha représ un relleu: *Fortuny Venise* (2008), de Diego Dall'Osto i llibret de Lluís Meseguer.

Però podríem dir que la gravació del senzill de Los Auténticos (1981) «La estrella» i «Mi abuelo» va ser el principi del canvi, quan comencen a normalitzar-se les gravacions dels grups castellonencs i s'amplia el nombre d'actuacions promogudes institucionalment. I a partir d'ahí, discos de Morcillo, el Bellaco y Los Rítmicos, el recopilatori *N-340* auspiciats per la Diputació de Castelló, el programa *Extraños en la noche* a Ràdio Popular a Vila-real, on Miguel Ángel Villanueva programava qualsevol gravació o maqueta mínimament audible dels grups locals i provincials. El *rockabilly* de Los King Cruels, Soporte Vital i, ja en els anys 90, grups com Los Romeos, els ramonians Shock Treatment, Malconsejo, The Joke, Madnoise o el *surf-punk* de Depressin Claim anuncien una de les característiques principals de la cançó: se socialitza com a moviment implicat en diverses llengües.

#### 4. SEQÜÈNCIA SINCRÒNICA 3

L'arribada al poder del PSOE marcà la institucionalització de la cultura: gires musicals, creació de festivals de teatre, de música, etc. Una de les preocupacions de la corporació municipal de Daniel Gosalbo (1987-1991) va ser la necessitat de crear equipaments de caràcter cultural, esportiu, etc., que donaren servei a la ciutadania i convertiren Castelló en una ciutat moderna i atractiva. Així, van sorgir instal·lacions com les del poliesportiu Gaetà Huguet, el Planetari, el pavelló Ciutat de Castelló, i es va apostar per crear la Universitat Jaume I. En l'àmbit institucional, es van programar cicles, com Castelló a Escena, Reclam, Fet Ací, etc., campanyes municipals d'animació a la lectura en la xarxa de biblioteques i espais de lectura, cicles de cinema com els cicles Dona i Cinema (de temàtica feminista) o el cicle promocionat des de la Regidoria de Normalització Lingüística de cinema en valencià.

Entrada la darrera dècada del segle XX, es trasllada el debat a les infraestructures, amb la creació de l'Espai d'Art Contemporani de Castelló (EACC), i la restauració del Teatre Principal. La reactivació del Conservatori Superior de Música, dirigit per Salvador Seguí, obri l'activitat musical als altres àmbits culturals. Amb daltabaixos, altres institucions, com la Fundació Caixa-Castelló o l'Ateneu; entitats com Acció Cultural del País Valencià o la Fundació Dávalos-Fletcher, i altres associacions socials, cíviques i culturals, manifesten un panorama proteic i compulsiu de propostes no sempre amb ressò ni amb coherència amb l'entorn.

En el panorama local, Curumbela (1984) va ser un grup d'animació que es basava en el tractament pedagògic de l'espectacle amb un muntatge de seqüències com *La vaca Paca* o *Festes de Carrer*. La Xula era una companyia de comèdies (1985) amb propostes com l'obra d'Alonso de Santos *Baixar al moro* o *Eros i Fortuna* (1988), una adaptació de textos de Plaute a càrrec de Carles Pons. Fum elàstic (1986), on hi ha Jordi Garcia, Carles Benlliure, Manuel Gonell i altres, munta *Artixoc* (1986), i *Un ianqui a la cort del Rei Artur* (1987), basat en la novel·la de Mark Twain. L'opció del teatre de monòleg amb tècniques del mim, la pantomima o el cabaret és la base inicial de Conino Gurillo, amb monòlegs com *Questa sera non si recita o Rien de tout*, a partir de relats de Quim Monzó i propostes de cara

a les campanyes escolars, com *Nosaltres, la història dels valencians* (2018) i *Recitrack* (2019). I també és la base de Raül Torrent que, amb l'adopció de la tècnica del monòleg, ha creat algun dels muntatges més destacats de les dues darreres dècades: *Somnia o rebenta* (1984) o *Dicho sea de vaso* (1992). Sempre, lluny de tot retoricisme i amb una connexió d'existencialisme urbà matisat per un humor que no es decideix, sense excloure'ls en absolut, ni pel lirisme ni pel sarcasme.

En 1992 Tian Gombau funda El Teatre de l'Home Dibuijat. Recuperà l'antologia didàctica *Puja't al carro* (1996), de Carles Pons, fins al moment en què el mateix dramaturg crea també els textos, com *Mono sapiens* (2002), dirigida per Pep Cortés, i amb un text que pretén sumar els elements de *l'Informe a l'Acadèmia* de Kafka, i continua amb èxits internacionals i multilingües de teatre infantil: *Pedra a pedra* o *Sabates noves* (les obres valencianes a més llengües i més representades de la història del teatre valencià). O la proposta de l'exdirector del Centre Dramàtic Nacional de Sarajevo afincat a Vila-real, Hadi Kuric, que alterna espectacles de sala (*Opus Primum*), revisió de clàssics (*Matrimonios*) amb espectacles de carrer (*Alícia*), tant en castellà com en valencià. La seua és una proposta d'espectacle amb un clar posicionament social quant al tema de l'emigració i els horrors de la guerra.

Arturo Sánchez és l'autor més vinculat als llenguatges del drama culte actual. Format a tallers dramatúrgics amb gent com Rodolf Sirera, ha escrit peces de text intens, tant per l'escriptura formal com per la indagació en els components psicològics del conflicte dramàtic: *En-Cadena*<sup>14</sup> (1996), *Martes: 3:00 a. m. Más al sur de Carolina del Sur* (1998) i peces breus com *Ventanilla de reclamaciones* (1998) i *La bailarina en la caja de música* (1998). Es pot considerar que aquest és l'autor de "teatre de text" contemporani més vinculat a un cert cosmopolitisme en els arguments i a una línia d'avantguarda gens superficial, molt marcada per lectures literàries i cinematogràfiques. Begoña Tena, alumna d'Arts Intermèdia i Performance amb Bartolomé Ferrando, en la Facultat de Belles Arts de València, col·labora amb diferents grups d'art d'acció, en sessions col·lectives i *performances* individuals. Amb Truna, munta el duo sonor experi-

14 Publicada dins *Primer Acto*, núm. 269, 1997, p. 66-91.

mental *Antorcha Amable*, amb el qual actuen en festivals i sales de música experimental i en festivals com el BAD o el VEO. Amb *Acuática* (2007) guanya l'accèssit del premi Internacional María Teresa León per a Autores Dramàtiques, i amb *Errantes* (2020), un text de posicionament amb la immigració, el 26é Premi Ciutat de Castelló de Teatre.

Totes aquestes propostes conviuen amb el manteniment de mostres etnogràfiques, com les corregudes de cavalls per la joia, el Festival de Danses de l'Antiga Corona d'Aragó, la cavalcada anunciadora de les festes en honor a la Mare de Déu del Lledó o la recreació dels mercats medievals, una moda a la qual s'apunten cada vegada més poblacions, tinguen un passat històric o no. O les visites teatralitzades programades per la Regidoria de Turisme en 2023, sota els paràmetres de VOX: *Alma Labradora* i *Esencia de Castellón*, les quals connecten més amb la ideologia del NO-DO que no amb la visió identitària del Castelló conservador. Al remat, parlem de propostes i estratègiques que no són només econòmiques, sinó que han de veure amb la manipulació de la dimensió simbòlica i la construcció d'identitats, la qual cosa inclou la construcció de projectes emblemàtics com a part de la regeneració cultural de la ciutat; estratègies de producció basades en el desenrotllament del sector de les indústries culturals i estratègies de consum a través de la promoció i la creació de la imatge de la ciutat.

Quant a la proposta musical, s'ha d'esmentar que hi ha macrofestivals, associats al *hinterland* com Arenal Sound (Borriana), FIB i Rototom Sunsplash (Benicàssim), Feslloch (Benlloc) i microfestivals a la ciutat, com Arrancapins (juliol). També hi ha una proliferació de grups de qualsevol estil i amb qualitat suficient però, per contra, existeix el problema de l'absència de sales de concerts a la ciutat, un problema que es comparteix amb l'audiovisual i la distribució dels curtmetratges. Dins les programacions institucionals, hi ha propostes per a totes les sensibilitats: des de cicles de jazz fins a acústics, passant per la campanya L'Escola Canta o cicles com Cinemascore o Espai Sonor, que busquen nous territoris expressius i noves formes de comunicació escènica. Ara bé, també hi ha programades propostes d'expressió musical farcida de tòpics dissonants i inefi-

caces. I és que els responsables de les programacions no sempre són coherents amb l'entorn.

Finalment, quant als intèrprets, podem esmentar una sèrie d'oscil·lacions, com la tendència expressiva de la decepció i la irritació davant la pèrdua de drets fonamentals en *Abortos de Satán*, el constant diàleg amb l'educació sentimental quant a la música. En el cas d'*Ortopedia Técnica*, l'ona sinistra dels anys 80; en el cas d'*El Chamuyo*, les bases musicals amb ritmes llatinoamericans; el folk nord-americà en *Pleasant Dreams* o l'ús del codi tradicional per a crear música amb vocació de donar resposta a les necessitats i els usos de la societat actual, com és el cas de Sitja o Palmer, grups tots dos que també usen jocs fonètics, invenció de lèxic, pronúncia col·loquial, interjeccions, una escriptura en contínua experimentació amb el llenguatge. És allò que Margalida Pons (2021) anomena el «codi torbat», una escriptura que s'ha deixat commoure per la inoculació d'altres codis paràsits o nodridors, pel sentiment d'impropietat, per la sensació mestissa d'estar en una contrada estranya. I una elocució atenta a la riquesa diatòpica fonètica, morfosintàctica i lèxica que produeix cançons interpretades que excel·leixen en el manteniment d'una fonètica valenciana constructora d'una naturalitat comunicativa.

L'audiovisual ha anat obrint les possibilitats del videoart cap a les instal·lacions i les intervencions interdisciplinars: *El cubo mágico* vinculat a la pintura de Pepe Nebot, *Aquarium* (1989 amb Vicent Carda), i la recent *Transsubstanciación* (i el posterior *Alumbramiento*); el treball creatiu en equip és el signe comú d'una llarga sèrie de curts de Mike Gómez i Juan Dos entre el 1994 i el 2001, entre els quals destaquen *Psicópata y víctima* (1994), *Rec* (1996) o *La niña vomitona*. Es tracta de produccions plenament *underground* que revelen uns coneixements interns del llenguatge cinematogràfic posats al servei d'un concepte quotidià i alhora psicologista de la imatge. A més, hi ha propostes vinculades a la Universitat Jaume I, com els documentals *La sombra del iceberg* (2007), d'Hugo Doménech i Raúl Riebenbauer; *A short distance: una película sobre el Tanned Tin* (2008) o *Celuloide colectivo* (2009) d'Óscar Martín, en què s'interpel·la l'audiència més enllà del text filmic de manera que la informació vehiculada deriva en un desig d'actuar fonamentat

en la vinculació amb l'esfera pública com a membres de la societat. O pel·lícules de terror com *La desvida – non living* (2021) d'Agustín Rubio, o curtsmetratges com *Un lugar* (2016) o *Guiones sin papeles* (2021), una iniciativa municipal dirigida per Noureddine El Attab que explora les possibilitats del cinema social per a visibilitzar i sensibilitzar la població sobre la realitat que viuen els menors migrants. Textos fílmics que es caracteritzen per l'ús de tecnologies digitals, més accessibles que els equips analògics per a cinema; l'opció per l'autoproducció i que opta per noves vies i mecanismes de distribució, l'amateurisme i la cinefília.

## CONCLUSIONS

Un tret notori de la literatura dels darrers quaranta anys és la percepció exacerbada de la relació amb altres discursos veïns. Arran de l'impacte de les tecnologies audiovisuals i dels mitjans de comunicació, s'addueix la modificació pragmàtica d'algunes condicions de creació i de recepció. Així, la poesia s'ha vinculat a l'expressivitat popular a través de les lletres de cançons; la narrativa, al cinema i la televisió passant pel guionatge; i el text teatral, a l'espectacle passant per la revalorització de la dramaturgia. En societats en ràpid trasbals demogràfic i sociològic, aquests processos tenen una importància afegida. Les mutacions no solament han afectat la difusió industrial o els contorns de la literatura, sinó el mateix llenguatge literari, alguns aspectes del qual, com l'oralitat o la visualitat, s'han revelat d'un interès transversal als diversos codis, incloent-hi fins i tot aquells més vinculats a l'abstracció i el pensament, i aparentment dependents de la transmissió i la interacció. I d'altra banda, en esborrar-se fronteres retòriques entre els gèneres, i fins i tot entre els discursos de la realitat i els de la ficcionalitat, s'ha estés una relativització de conceptes i valors en la creació, la crítica i el gust. Cada sector cultural, per tant, es va definint, no solament pels propis plantejaments temàtics o formals, sinó també per l'exercici de valuoses formes d'intertextualitat.

Les possibilitats creatives de la xarxa –i no la mera difusió del fons sense fons d'Internet–, es fonamenten en un llenguatge que, en aquest moment històric, fuig de l'oral mentre ingressa a l'audiovisual i recupera l'escriptura sense renunciar a la impressionant evolució del grafisme. De tota manera, per molt que es glossen aquestes

noves fronteres de l'ús públic i privat del llenguatge verbal, convé no oblidar la seua pretensió d'interactivitat, d'ubiqüitat, d'un "temps real" interpretat com a present absolut.

Això, tanmateix, pertany ja al nou segle. I aquest segle, que inicia un nou cicle de set-cents cinquanta anys d'història de Castelló de la Plana, espera encara, al si de la ciutat i dels 142.285 que l'habitaven l'any 2000, l'espectacle de nous versos i noves històries, una nova crònica, *il miglior fabbro...*

## BIBLIOGRAFIA

AGUT CLAUSELL, Fàtima (2022). *Teatre de tradició betlemera als pobles castellonencs*. Castelló de la Plana: Diputació de Castelló.

- » (2013). *Eva entre bambolines: autores, compositores, intèrprets musicals, actrius, cantants, directores d'escena, productores, dissenyadores de vestuari i d'escenografia castellonenques*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló.
- » (2007). *Memòria i pràctica teatral a Castelló de la Plana (1940-1970)*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló.

ARCHILÉS, F., MARTÍ, M., GARCÍA, M., ANDREU, X. (2011). *Ser de Castelló. La identitat local en l'època contemporània (c.1880-1936)*. Castelló de la Plana: Fundació Dávalos-Fletcher.

ARIÑO, Antonio (1988). *Festes, rituals i creences*. València: Institució Alfons el Magnànim – Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.

ARQUIMBAU, José María (2022). *La radio en Castellón desde 1933*. Castelló de la Plana: Diputació de Castelló – Universitat Jaume I.

CARBÓ, Ferran i SIMBOR, Vicent (1993). *La recuperació literària en la postguerra valenciana (1939-1972)*. València, Barcelona: Institut Universitari de Filologia Valenciana – Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CATALÁ, Pepe (2006). *Mi querida Radio Castellón*. Barcelona, Madrid: Recuerdos e impresiones, Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló.

FÀBREGAS, Xavier (1979). *Iconologia de l'espectacle*. Barcelona: Edicions 62.

FALCÓ, Manuel (2014). *Mel y Chispa. Toda una vida de memorias y anécdotas*. Castelló de la Plana: JNQ editorial.

FOWLER, Roger (1988). *La literatura como discurso social*. Alcoi: Marfil.

GASCÓ SIDRO, Antonio (2001). *La banda municipal de Castellón. Notas para un estudio*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló.

GENETTE, Gérard (1991). *Fiction et diction*. Paris: Seuil.

HELBO, André (1989). *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*. Buenos Aires: Galerna-Lemcke Verlag.

MAS, Pasqual, VELLÓN, Xavier i PIQUER, Adolf (1997). *Tradició, festa i teatralitat*. Castelló de la Plana: Diputació de Castelló.

MESEGUER, Lluís (2003). *Castelló literari: estudi d'història cultural de la ciutat*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

MONLEÓN, José (2004). *Las teatralidades del Mediterráneo*. Barcelona: CIDOB.

NIETO, Jorge i RUBIO, Agustín (2017). *Diccionario del audiovisual valenciano*. València: Ediciones de la Filmoteca-IVC.

OLUCHA MONTINS, Ferran i SÁNCHEZ ALMELA, Elena (2016). *Festes i celebracions públiques a Castelló al segle XVI*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló.

PASCUAL, Francisco (2001). *Ayer y hoy en Castellón. Crónicas y reportajes del siglo XX*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló.

PAVIS, Patrice (1996). *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan.

PÉREZ CASADO, Ricard i YBARRA, Josep-Antoni (2021). *Ciutat i política: de la ciutat desitjada a la ciutat possible*. Alacant: Universitat d'Alacant.

PÉREZ PERUCHA, Julio (1989). *Les emprems de la memòria. Catàleg d'imatges (1905-1945)*. València: Direcció General de Mitjans de Comunicació Social.

PERIS, Jaume i CALDUCH, Vicente (2008). *Sociedad Filarmónica de Castellón. Memoria de mil conciertos*. Castelló de la Plana: Diputació de Castelló.

PONS, Margalida (2021). *El codi torbat: de la poesia experimental a l'escriptura conceptual*. Palma: Leonard Muntaner Editor.

RIBÉS SANGÜESA, Enric (2001). *Quadros de costums castellonencs*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló.

SÁNCHEZ ALMELA, Elena (2013). *Festes i celebracions públiques a Castelló als segles XIV i XV*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló.

SIDRO TIRADO, José Juan (2021). *El Betlem de la Pigà: una tradició castellonenca. Un comboi cultural*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló.

SOLBES, Rosa (2007). *Converses amb una compositora apasionada, Matilde Salvador*. València: Tàndem.

TIRADO, José Luis (1995). *El Teatro Principal de Castellón, 1894-1994*.

VAN DIJK, Teun A. (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel.

VILANOVA, Manuel V. (2010). *La escena callejera (1960-1984)*. Vila-real: Xarxa Teatre.



## «Josep Forcada Polo i els espais escènics contemporanis de Castelló (s. XIX i XX)»

### **Manuel Carceller**

Simplificant i fent números podríem dir que a Castelló de la Plana, originats al segle XIX, coneixem l'existència de sis grups teatrals aficionats i de huit teatres (el dels Tirado o del Casino Antic, el Teatre Café, el Liceo Carreras, el de Monsieur Brunet, el Nou Casino, el de la Magdalena, el Municipal i el del Círculo Católico). El teatre ha sigut una activitat cultural pública important, relacionada bé amb la vitalitat bé amb la decadència de la societat civil. Ens referirem en aquest treball al teatre entés com una activitat oberta al públic en general, tant en una sala com en places i carrers de la capital de la Plana. Així, per tant, no farem referència a activitats teatrals que cal entendre com a internes o privades, pròpies del món educatiu o d'unes altres institucions o bé de grups familiars. Es tractaria, per exemple, d'activitats escolars sense ressò social o de funcions a la Presó provincial de Castelló.

Per a repassar les notícies sobre les sales teatrals castellonenques, farem servir com a font les memòries inèdites de Joaquín Nos Lavall, erudit local, domiciliat al carrer Bayer, 4, de Castelló; les memòries de Fermín Andreu Salvà (Castelló, 1912-2000), actor i director teatral, i les proses inèdites del cicle radiofònic «Castelló, anys quaranta», escrites el 1972 per l'autor, actor i director Josep Forcada Polo (Castelló, 1907-1986). Igualment hem consultat diversos articles periodístics que aporten dades que compensen en part la inexistència d'arxius de les mateixes sales teatrals.



Josep Forcada Polo, el 1985



Fermín Andreu, actor, el 1996

Al segle XX, les infraestructures existents i les activitats teatrals dins del calendari festiu castellanenc han significat la creació i l'augment de les possibilitats de creació de textos i d'espectacles. De tota manera, a la ciutat de Castelló i a les comarques del nord del País Valencià, la gran majoria de l'organització de l'activitat teatral, tant *amateur* com professional, ha passat a ser gestionada pel sector públic. El món teatral castellanenc ha tingut una repercussió local i a les comarques de Castelló, però ha estat poc relacionat amb la resta del País Valencià.

## 1. TEATRES CONSTRUÏTS AL SEGLE XIX

Per tal de fer un repàs dels locals escènics i dels espais urbans teatrals de Castelló de la Plana en època contemporània, és a dir, de finals del segle XVIII a finals del segle XX, començarem pels que es van anar enllestint en el període al voltant del huit-cents, des de 1800 fins a 1901.

### 1.1. TEATRE DELS TIRADO, DE LA BENEFICÈNCIA O DEL CASINO ANTIC (SEGONA MEITAT DEL S. XVIII - 1880)

Aquest teatre estava situat al cantó del carrer de la Salina (actualment Gasset) amb el carrer Major, vora l'antic portal de l'Om, i era conegut a finals del segle XVIII com a Casa de Comèdies. El *Libro*

*de las cosas notables* del pare Rocafort ens aporta la primera dada coneguda sobre el primer teatre de Castelló, quan tracta de l'entrada del bisbe Salinas a la vila de Castelló per a la celebració del centenari de la canonització de sant Pasqual Bailón: «el día 25 de julio de 1791, hizo su entrada pública bajo palio, acompañado de Clero y Ayuntamiento, desde el Portal del Olmo o Casa de Comedias».

El teatre ocupava un sector de l'hort, comprés entre els carrers Major i Enmig, on es va construir el palau de la família de Francesc Tirado. És per eixe motiu que va ser també anomenat Teatre dels Tirado.

A partir de la Pasqua de Resurrecció de 1826 es va inaugurar la temporada teatral, amb «varias funciones a beneficio de la Junta local de Beneficencia, recién constituida, y del Hospital» (Gimeno, 1926: 80). També el març de 1841 s'hi van fer funcions teatrals durant els tres dies de la fira de la Magdalena, amb una part dels beneficis destinada a la Casa de la Beneficència. Per eixa raó fou també conegut com a Teatre de la Beneficència.

El governador civil Ramon de Campoamor va voler adquirir la propietat pública del teatre el 15 de gener de 1848, mitjançant la permuta amb una altra finca. En la dècada dels seixanta del segle XIX, traslladada la filla de Tirado a Madrid per casament, el palau va ser arrendat al Casino Antic, i per extensió amb aquest apel·latiu va ser conegut també el teatre després de 1865.

Sobre les característiques del local s'ha dit que «era reducido, pobre y [de] malas condiciones, con sala y palcos de primer piso y cazuela» (Nos Lavall, 1945: 1), és a dir, disposava de butaques i llotges de platea, llotges de primer pis i entrada general. La façana principal, clivellada i bruta, requeia al carrer Major, i una llarga tàpia s'estenia al llarg del carrer de la Salina.

S'hi van representar les sarsueles *El joven Telémaco* (1866), amb lletra d'Eusebio Blasco i música de Rogel, i *Pan y toros* (1864) i *El barberillo de Lavapiés* (1874), amb música de Francisco Asenjo Barbieri, a més de sarsueles de Joaquín Gaztambide i operetes de Jacques Offenbach. Pel que fa a la comèdia valenciana, cal destacar les representacions d'obres d'Eduard Escalante i de drames, com ara *El nudo gordiano* (1879), d'Eugenio Sellés; *Lucrecia Borgia*, de Víctor Hugo; *La abadía de Castro* (1853), de Prosper Gobaux; *Carlos*

*Il el Hechizado* (1837), d'Antonio Gil Zárate, o de comèdies d'Eusebio Blasco i de Ramos Carrión.

El Teatre del Casino Antic va concloure la seua activitat, per estar ruïnós, el 1872. Segurament, per això va rebre també el nom de Teatre Vell. L'antic carrer Enginy (actualment carrer Vera) va ser perllongat fins al de la Salina el 1880 (Perales, 1912: 85), i ocupà la part posterior del teatre, que finalment, després d'un informe de l'arquitecte municipal, fou enderrocat el 1881 (Nos Lavall, 1945: 1). En resum, tal com explica Miguel Ángel Mulet, «el teatre va mantenir la seua activitat durant més d'un segle, des de la segona meitat del segle XVIII fins al 1880» (Mulet, 2024).

## 1.2. TEATRE CAFÉ (1872-1873)

Es tractava d'un gran barracó de fusta situat a la plaça Tetuan, a l'antiga plaça del Roser, inaugurat pel comerciant Miquel Martí el 13 de febrer del 1872, vespres de Carnestoltes, seguint un model de cobert escènic que tenia èxit a Barcelona. Funcionava com un animat café, amb un escenari on es representaven comèdies. Va ser inaugurat per una companyia de sarsuela. L'entrada tenia el preu d'una moneda de quinzet, i de dos quinzets incloent-hi la consumició (Nos Lavall, 1945: 1).

La mala construcció va produir que, en nits de pluja, els espectadors presenciaren l'escena amb els paraigües oberts. No va poder resistir més d'un any, i el 14 de maig del 1873 es va acordar l'enderrocament del teatre.

## 1.3. LICEO CARRERAS (1881)

Un grup de joves aficionats, dirigits per l'oficial d'infanteria Ramon Banquells, va oferir diverses representacions de teatre en el local conegut com a Liceo Carreras. Tenien lloc en una àmplia sala, creada com a magatzem de l'edifici de la fàbrica del gas, a l'actual carrer Governador, vora la plaça Maria Agustina. Hi representaven comèdies, sarsueles, sainets valencians i algun drama. La companyia tenia la col·laboració de l'orquestra del desaparegut Teatre del Casino.

## 1.4. TEATRE DE MONSIEUR BRUNET (1883)

Es tractava d'un altre teatre de fusta, situat a la plaça Tetuan, que ocupava el mateix espai que havia ocupat el Teatre Café. Va ser creat

per l'industrial Joaquín Riquelme, i gestionat per un tal Monsieur Brunet i les seues filles, suposadament oriündes de la Provença, que oferien un espectacle d'il·lusionisme, espectres i prestidigitació. La família Brunet va traspasar el barracó a un altre promotor i finalment es va desmuntar.

### 1.5. TEATRE DEL NOU CASINO (MITJAN DÈCADA DELS 80)

Aquest saló de teatre estava situat al casino de la mansió dels Montserrat, al carrer González Chermá (Enmig), on després es van instal·lar les oficines d'Obres Públiques (Nos Lavall, 1945: 2).

S'hi oferien concerts de música de cambra, sarsueles i comèdies, amb companyies mixtes formades per actors aficionats i per actrius i cantants professionals contractats a València. Es van planificar diverses temporades, amb programació i abonaments. Ramon Banquells n'era el director i també hi actuava. Aquest, militar professional, va ser reclutat per a anar a la guerra de Cuba, on va morir.

### 1.6. TEATRE NOU, DE LA MAGDALENA O DE PERE PINYON (1885-1898)

L'oubrer de vila Pere Tomás Rubert, conegut pel malnom de Pere Pinyons, i la seua dona, Francesca Torrella, van fer construir un teatre al carrer de la Magdalena, 4 (actualment carrer Escultor Viciano), davant del pou d'Aliaga i vora la sucursal del banc d'Espanya, a la plaça de la Pau.

Es tractava d'un edifici estret i xicotet, però amb pati de butaques, llotges de primer pis i graderia d'entrada general. Es va inaugurar el 23 de desembre de 1885 i va deixar de funcionar el 1898. Tota l'estructura, amb les butaques de fusta de faig, el teló amb la pintura d'un blanc Pierrot i les bambolines, es va desmuntar l'1 de gener de 1904, i es va traslladar a un teatre construït a Cabanes.

Algunes temporades d'espectacles del Teatre Nou foren dirigides per Juan Martínez, pare de Juanita Martínez, que anys després interpretaria Rosa, l'amant, en l'estrena de *Juan José* (1895), de Joaquín Dicenta, al Teatre de la Comèdia de Madrid. En aquest teatret es van programar per primera vegada a Castelló sarsueles, com ara *La tempestad*, de Ruperto Chapí, i l'òpera *Marina*, d'Emilio Arrieta, amb la soprano Maria Nalbert. Unes altres òperes van ser *Thais*, de

Massenet, i *Faust* de Gounod, que s'hi va representar el 22 d'abril de 1888. També s'oferien allí drames, interpretats per Agapito Cuevas i Loreto Prado, i funcions de varietats.

Durant les primeres dècades, la majoria d'espectacles van ser produïts per l'empresari Bernabéu, amb mediocres còmics i cantants de València (Carreras, 1920). Sobre l'ambient de les funcions s'ha escrit que «se estaba allí como en tertulia, se hablaba de palcos a plateas. Esta confianza la sabía explotar bien el listo empresario Bernabeu, ocasionando a veces dudosos episodios con sus sutiles combinaciones» (Nos Lavall, 1945: 3). Es conta l'anècdota d'un tenor que va fer un gall cantant una ària de *Marina*, i com que continuava fent el gall, va repetir tres vegades la interpretació amb l'orquestra, fins que el director va tallar la demanda d'una quarta vegada amb la frase següent: «home, amague's». Allò va acabar malament i el tenor va ser acomiadat.

L'Ajuntament de Castelló de 1974, en l'època de l'alcalde Francisco Grangel, va considerar que l'edifici del teatre es trobava en ruïnes i en va demanar als propietaris l'enderrocament. No era cert que fora una ruïna, perquè el 1976 encara se'n conservava l'escena, la decoració interior i els dos amfiteatres, mentre que en el sector anomenat com la cassola o general s'havien de construir habitacions per a la residència de les dos famílies propietàries hereves, que hi van viure durant molts anys, després del tancament de la sala.

Aquell mateix 1982 l'edifici va ser declarat com a monument per l'Ajuntament de Castelló, però finalment no va figurar al llistat dels edificis de patrimoni artístic del Pla general d'ordenació Urbana. La meitat de l'edifici ja havia sigut venuda al Banc d'Espanya, i aquesta situació dificultava la rehabilitació del teatre. Posteriorment, la Comissió del Patrimoni Historicoartístic de la Delegació de Cultura realitzà un informe sobre la impossibilitat de reconstrucció de la sala, i va donar llum verda a l'enderrocament. Després de la venda realitzada per la meitat de la propietat del teatre, en mans del pare de les germanes Adam Momplet, i posteriorment per l'altre mig propietari, Antonio Varella Monferrer, el Banc d'Espanya el va destruir per complet l'octubre de 1983 (Vellón, 1983).

## 1.7. TEATRE MUNICIPAL O PRINCIPAL (1894)

La reivindicació d'un gran teatre per a Castelló es va convertir en un símbol de les aspiracions de la burgesia de la ciutat en l'època de la Restauració, en el darrer quart del segle XIX (Carceller, 1994). S'ha atribuït a un castellanenc d'adopció, Domingo Herrero, alcalde, catedràtic d'institut i diputat a Corts, ser «el propugnador máximo de las



Teatre Principal. Inauguració el 1894

reformas que han hecho un Castellón moderno» (Carreras, 1920: 154). Herrero i un altre alcalde, Carlos Ferrer, estan considerats com els impulsors del projecte del Teatre Municipal. Es va construir sobre el solar d'una antiga fàbrica de rajoles i de l'hort de Sisternes, adquirit per l'Ajuntament el 16 d'abril de 1881.

L'arquitecte Godofredo Ros de Ursinos va ser l'autor del projecte de teatre, ajudat per Francesc Tomás Traver, i la inauguració es va produir el 15 de febrer de 1894. El Teatre Principal ocupa una superfície de 1.600 m<sup>2</sup> i té un escenari de 18 metres de llarg i 18 de fons, amb fossat i contrafossat per a l'orquestra.

Quatre anys després de la inauguració del teatre, l'Ajuntament de Castelló no va tindre més remei que vendre'l a la família Cebrián, per tal d'afrontar la situació financera (Carceller, 1994b). Durant els anys de la Guerra Civil va ser municipalitzat. A partir de la postguerra va ser llogat a Salvador Dávalos Masip.

Dins de la programació del centenari del Teatre Principal es va desenvolupar allí la campanya municipal Castelló a Escena. El 15 de desembre de 1994, l'actor Fermín Andreu va rebre l'homenatge del grups teatrals de Castelló, com a cloenda de l'estrena, al Teatre Principal, de *Les trapisondes de Tafolet*, la comèdia de Josep Barberà i Ceprià, premiada als Jocs Florals de València de 1950, que encara estava inèdita als escenaris.

### 1.8. TEATRET DEL CÍRCULO CATÓLICO (1896-1931)

El teatret o sala d'actes del Círculo Católico estava situat al carrer Enmig, 52, a la primera planta de l'edifici de Tejidos Folch, actualment seu de la botiga Massimo Duttì. Aquell centre va nàixer com a fruit de les campanyes de proselitisme catòlic del jesuïta castellanenc Antonio Vicent.

L'actor aficionat Ramon Huguet va representar el monòleg *Els reis se'n van*, escrit per Salvador Guinot, la nit de l'11 de gener del 1897, en aquest mateix teatre. Eixe fet ens fa deduir que almenys estava en funcionament des de 1896.

El Círculo va comptar amb un grup teatral, format només per homes (Castelló, 1942b: 6), l'Agrupación Teatral Linares Rivas, creada el 1924 i dirigida per Diego Perona. Curiosament, el debut de l'agrupació es va produir al Teatre Principal, el 27 d'octubre d'aquell any. El Círculo va deixar d'existir el 1931, i el local va passar a mans de l'Ateneu de Castelló durant la Segona República (Pascual, 2000).

## 2. FORCADA POLO I ELS ESPAIS ESCÈNICS DEL SEGLE XX

Josep Forcada Polo (Castelló de la Plana (6/2/1907-28/8/1986) professionalment va ser ebenista i obrer de vila, i un autodidacta en el món de les lletres. Als vint anys es va mostrar com a autor teatral, però abans ja havia pujat als escenaris com a actor. Formant companyia pròpia, el 1928 va estrenar la seua primera obra teatral costumista en valencià: *De Castelló a la marjal*. Començava un llarg camí per les comarques de Castelló, al capdavant del seu grup teatral, des de l'autoria, la representació com a actor i també la direcció.

Forcada Polo va col·laborar el 1972 en la secció «Castelló, anys quaranta» del programa radiofònic *Castelloneries*, dirigit pel periodista Francesc Vicent, *Quiquet de Castàlia*. Va ser justament Quiquet el qui el va batejar com «el poeta del poble».

Diversos teatres construïts al segle XX i uns altres espais estan relacionats amb la trajectòria de Josep Forcada Polo i dels grups en què va col·laborar. És per això que farem referència a la relació del mateix Forcada i del seu grup amb les sales teatrals del nou-cents. Els teatres i els espais existents al segle XX a Castelló de la Plana van ser els següents:

## 2.1. PENYA TEATRAL O SOCIEDAD LICEO AL TEATRET DEL CÍRCULO CATÓLICO (1909-1914 I 1917-1920)

La Peña Teatral, fundada el 1909, va formar entre els seus socis diverses companyies teatrals, molt completes, amb orquestra i cors propis. Inicialment, un grup d'homes aficionats va llogar un segon pis al carrer Temprado, on es reunien cada nit per a assajar comèdies valencianes i castellanes, sense saber si serien representades. L'autor Joaquim Peris Igual, Ximo *l'Algepser*, va proposar llogar un altre local més ampli per a muntar un escenari i representar la seua obra *La matança del cerdo*. Així, la Peña Teatral es va traslladar al segon pis de la Casa Folch, al carrer Enmig, 52, que era la seu del teatre del Círculo Católico, davant del cinema Royal.

L'èxit obtingut per la Peña, quan va començar a representar sarsueles de gènere menor en un acte, amb la col·laboració de dones, va moure els ànims per a aconseguir una nova seu. L'empresari Ezequiel Dávalos els va facilitar el local de l'Electro Textil. Poc de temps després, la Peña va passar a denominar-se, de vegades, Sociedad Liceo, i va arrebregar tots els aficionats castellanencs que aspiraven a representar teatre musical. La Sociedad comptava amb una orquestra i amb un cor mixt de veus, «lográndose formar un elenco artístico tanto en músicos como en actores que fue la admiración del pueblo castellanense» (Castelló, 1942b: 6). Les activitats de la primera etapa de la Peña Teatral o Sociedad Liceo es van acabar el 1914, per manca de pressupost per a continuar.

La tragèdia de les 22 morts del cine La Paz de Castelló, el 18 de novembre de 1918, va generar la reorganització de la Peña Teatral, dirigida per Enrique Delfont, que va representar al Teatre Principal la sarsuela en un acte *La Chicharra*, a benefici de la construcció al cementeri municipal d'un mausoleu d'homenatge a les víctimes. La Sociedad es va instal·lar a la zona posterior del Teatre Principal, la que va ocupar anys després Radio Castellón. En aquesta segona època, la Peña va arribar a tindre un repertori de 60 sarsueles. Aquest període va cloure amb la mort de Delfont.

Segons Fermín Andreu, d'aquesta societat van eixir aficionats que van formar part posteriorment de diversos grups castellanencs: el Círculo Católico, el Grup Teatral del Partit Socialista i l'Agrupació Teatral del Partit Republicà Radical (Andreu, 1988: 1).

## 2.2. SALÓ VARIEDADES O LA TEATRAL (DESAPAREGUT EL 1926)

Al Saló Variedades o La Teatral, situat al carrer Asensi, es van oferir algunes funcions dramàtiques. Va desaparèixer el 1926. No disposem d'informació sobre aquest teatre.

## 2.3. CINE LA PAZ, DORÉ I RIALTO (1908-1938)

El cine La Paz, creat el 1908, al cantó dels carrers Asensi i Hertero, vora la plaça de la Pau, va ser reinaugurat amb el nom de Doré, el 22 de gener del 1924, i després de la Guerra Civil com a Rialto, fins al 1985. Encara que va funcionar sobretot com a cinema, al cine La Paz es van oferir algunes funcions dramàtiques.



Saló Cinema La Paz. Creació el 1908

## 2.4. CINE TEATRE WILSON (1922-1923)

Durant el període de 1922 a 1923 va existir al Grau de Castelló un teatre anomenat Wilson, dedicat al 28é president nord-americà Thomas Woodrow Wilson, considerat un heroi en la victòria dels estats aliats en la Primera Guerra Mundial. Cal recordar que també es va canviar el nom a la plaça Maria Agustina de Castelló per a dedicar-la a Wilson.

Es creu que el teatre Wilson estava ubicat a l'avinguda del Port i comunicava també amb el carrer Canàries, on després es va establir el comerç L'Esport Pescador (Doménech, 2023). Aquest edifici apareix al plànol de 1900 i disposava de planta baixa i de dos plantes, on estaven els habitatges. «A la planta baixa tenia un ampli magatzem amb eixida al carrer Balears, que era La Societat Esportiva Esport Pescador i que pensem seria el primitiu teatre Wilson» (Doménech, 2023). En aquella sala del Grau actuava un quadre d'aficionats, membres de la societat teatral Benéfica, i allí se celebraren també sessions cinematogràfiques.

## 2.5. CINE ROYAL (1921-1964)

Inaugurat el 26 de març de 1921, va tancar les portes el 7 de juny del 1964. Aquest cine, situat al carrer Enmig, 33, va ser creat per l'empresari Vicent Renau Torrent (1872-1966), que amb aficions artístiques va pintar també el teló de boca de l'escenari. Tenia un aforament de 600 localitats, distribuïdes entre llotges, butaques de pati, cadires i entrades de general. «Los entreactos, en las sesiones de gala, eran amenizados por una orquesta y el local funcionó como teatro» (Pascual, 2001). Després de l'ocupació franquista de la ciutat, el juny de 1938, va passar a denominar-se oficialment Romea. El 2 d'octubre de 1939 l'empresa va passar a ser propietat de Salvador Dávalos Masip (*Guía General de Castellón*, 1947: 148).

Tenia un escenari curt, on van actuar artistes com la cantant Conchita Piquer, Miguel Ligeró i l'actriu Catalina Bárcena. El Romea va ser escenari, en la dècada dels cinquanta i seixanta, de funcions de sainet valencià, programades amb motiu de les festes del carrer Sant Blai.

## 2.6. TEATRE LA COMÈDIA (1927-1930)

Amb vint anys, Josep Forcada Polo, el 1927, va formar el seu propi grup, la Companyia de comèdies valencianes de Castelló de la Plana. Va estrenar en 1928 la seua primera obra teatral costumista en valencià: *De Castelló a la marjal*. En aquella sala del carrer Barrachina de Castelló es van fer representacions fins al 1930.

El mateix Forcada Polo evocaria, en una entrevista, aquells inicis a l'anomenat Teatre familiar La Comèdia: «Montamos un teatrillo en la calle Barrachina en el que, para entrar, cada cual pagaba lo que buenamente podía, y allí intentamos mantener la afición por el teatro» (Forcada, 1983b). Aquella companyia estava formada per les actrius Carolina Bayer, Rosa Camañ, Carmen Dolz, Carolina Espinosa, Lledó Forcada i Natàlia Pitarch, i els actors Manuel Gozalbo, Agustí i Vicent Nos, Vicent Samit i Pasqual Vilar.

## 2.7. TEATRE DE L'AGRUPACIÓ SOCIALISTA (1917-1923 I 1930-1936)

Aquest teatre estava situat a l'entresol de la seu del partit, a la ronda Magdalena, durant la Segona República. Disposava de 170 butaques. Va tancar les portes, com a seu de l'Agrupació Socialista, amb

la implantació de la dictadura de Primo de Rivera el 1923 i el 1936, a partir de l'inici de la Guerra Civil espanyola.

Josep Forcada assistia a les funcions del grup teatral del Partit Socialista, on actuava el seu pare (Forcada, 1983a). Potser Forcada pare va actuar en *Calente's... senyoret*, del castellanenc Francesc Baidal, que havia sigut estrenada en aquell teatre el 2 de juliol de 1917. Forcada Polo recordava que aquell local social no tenia bar, però sí una biblioteca. La lectura va ser, per tant, una escola literària per a l'espavilat infant: «Empecé aprendiéndome de memoria las obras de teatro y después las escribía» (Forcada, 1985).

### 2.8. TEATRE DE BELTRÁN, *EL CARNISSER* (1920-1924 APROXIMADAMENT)

A l'antic café de La Baltara, al carrer Bonavista, 18, en la primera dècada del segle XX, el tio Baltaro animava amb l'acordió el ball dels diumenges. El café va passar a mans d'Antonio Beltrán, *el Carnisser*, que en la dècada dels anys vint va fer servir el pati interior per a fer funcions de teatre, amb un quadre d'aficionats del Grau. Finalment, en aquest lloc es va construir el 1924 l'edifici de la consignatària Successores de Sebastián Roca (Sebastián Roca Muelas), per iniciativa del seu nebot Sebastián Pla Roca.

### 2.9. TEATRE ARENÓS O DE LA UNIÓN MUSICAL CASTELLONENSE (1930-1936. 1939-1950)

Inaugurat el 1930, el Teatre de la Unión Musical Castellonense tenia 220 localitats al carrer Ximén Pérez d'Arenós, 2. Oferia una programació anual de teatre, preferentment en valencià. També va rebre el nom de Cine Moderno durant l'època de la Segona República, com a espai de projeccions cinematogràfiques (Bellido, 1947: 148).



Teatre de l'Escola Pia 4 - gener de 1953

En la primera etapa, fins a la Guerra Civil, aquest teatre disposava d'un quadre escènic *amateur*, compost per Dolors Notari, Pasqual Fabregat, Vicent Eugenio, Vicenta Fabregat, Manuel Notari i Vicent

Horlandes (Blasco, 1986, II: 43). Amb aquest grup de la Unió Musical «hi alternava una altra formació d'aficionats, encapçalada per Ricard Samper; de vegades hi actuà l'elenc professional Viciach-Gas» (Blasco, 1986, II: 44).

El Teatre de la Unión Musical de Castelló va ser el segon del País Valencià on en la postguerra, en concret el 12 de novembre de 1939, es va oferir una representació de teatre en valencià, després de la del Salón España, d'Alacant, del 9 de novembre del mateix any (Carceller, 2013: 88). Des del 1940, el Cuadro de comedias valencianas de Educación y Descanso hi ofería funcions tots els diumenges de la temporada, a les 21 hores. Podeu consultar-ne la programació de 1941 en un estudi publicat (Carceller, 2018: 448-450).

#### 2.10. SALÓ FANTASIO (1930-1938)

Inaugurat el 1930, el Saló Fantasio, situat a la ronda Millars, 104, tenia 200 localitats i una programació estable de teatre, preferentment en valencià. L'octubre de 1935, en la inauguració de la temporada del saló Fantasio, la companyia de Forcada, titular del local, va representar tres sainets de Rafael Gayano Lluch (València, 1890-1954), que es trobava present en aquell autèntic homenatge (Breva, 1935).

L'historiador Ricard Blasco esmena la programació teatral del Saló Fantasio de gener a maig de 1936, amb vint-i-una obres valencianes, com un exemple del «tipus mitjà d'un repertori de l'època» (1986, II: 48). Al Fantasio, una sala creada pel regidor socialista José Saborit Escuder (Castelló, 1908 - Mèxic DF, 1989), es programaven també projeccions de cinema i vodevils.

#### 2.11. TEATRE DE L'AGRUPACIÓ ARTÍSTICA TEATRAL (1939-1947)

En aquella sala teatral de 170 butaques, situada a l'entresol de la ronda Magdalena, 21, on radicava la tenda de rodes Michelin, es va fer la primera representació en la postguerra, el 25 de novembre de 1939, com a seu de l'Agrupació Artística Teatral de l'Obra Sindical de Educación y Descanso. Era el local confiscat a l'agrupació del Partit Socialista, que havia funcionat fins al 1936 (Andreu, 1988: 1). El programa d'aquella primera sessió de 1939 va consistir en la interpretació del cor de la sarsuela *Bohemios*, d'Amadeu Vives; un concert del tenor José Baeza i del baríton Manuel Moragrega, i la representació de *La Revoltosa*, de Ruperto Chapí (Andreu, 1988: 1).

Sobre les activitats de l'Agrupació comptem amb un complet resum, realitzat per la professora Fàtima Agut (2007: 49-64). En efecte, podem dir que aquesta companyia, integrada per aficionats i dedicada sobretot a la representació de sarsueles, era continuadora de la segona etapa de la Penya Teatral, amb noves incorporacions. A la postguerra, l'Agrupació també ofería la representació d'algunes obres en valencià, com és el cas del drama en tres actes i en vers *El tonto del panerot*, d'Antoni Roig Civera, el 25 d'octubre de 1942 (Agut, 2007: 55).

Segons el testimoni de Fermín Andreu, membre de l'Agrupació, aquesta va deixar d'existir l'any 1946 per «una mala gestió per part dels organismes oficials de llavors». Per ordre ministerial es va fundar l'any 1948 un cor d'Educación y Descanso en cada província, per tal de participar en festivals, i especialment en la celebració de l'1 de maig, Dia del Treball (Agut, 2007: 109). Un repàs dels noms del nou cor ens retroba amb antics membres de l'Agrupació i també del Cuadro Lírico Maestro Bretón de Educación y Descanso, que va existir entre 1945 i 1950, com una escissió de joves components d'aquella (Agut, 2007: 101). L'opinió d'Andreu, doncs, completaria la versió que les raons de la desfeta del grup van ser «motius familiars i laborals» (Agut, 2007: 62).

Cal destacar que en aquella sala teatral de la ronda Magdalena es van fer el 1949 els assajos de la Companyia de Comèdies Valencianes d'EyD per a preparar l'estrena, a la plaça Major, de la comèdia *Del meu raval*, de Josep Barberà i Ceprià, en un acte organitzat per la Junta Central de Festes de la Magdalena.

El teatre va tancar les portes definitivament quan el 1953 es va inaugurar el Teatro Educación y Descanso, més conegut com a Teatre Cine Sindical, a la Casa Sindical de Castelló, al carrer Tarongers o Comte Pestagua.

## 2.12. TEATRE MUÑOZ SECA O SALA BONAMISIS (1942-1946)

A prop del solar de la barraca del pòsit de mariners del Grau de Castelló, al carrer de Canalejas, 16, hi havia un magatzem on es feren representacions de sainets valencians des de 1942, amb el nom de Teatre Muñoz Seca i, posteriorment, Sala Bonamisis. Des de 1947, en

aquell lloc es va establir la tenda de bicicletes d'Agustín Martínez Dausí.

### 2.13. TEATRE CINE REX (1947-2004)

Inaugurat el 1947, el Teatre Cine Rex disposava de 1.500 localitats al carrer Asensi, 24. El Rex era presentat com a saló de teatre i de cine, encara que la programació cinematogràfica fora absolutament majoritària. El propietari fundador, José Antonio Antolí, va acordar la gestió a l'empresa Clausell i a Juan Vicente SRC (Bellido, 1947: 148).

### 2.14. TEATRE PORTÀTIL (1949)

Un envelat de lones es va muntar a la plaça Hort dels Corders durant el quart trimestre de 1949. Allí se celebraven dos funcions, de vesprada i de nit, durant el cap de setmana. Hi actuava la companyia Wandes dels germans Largo, que van representar obres com *La Papirosa* d'Adolfo Torrado, mig drama mig comèdia sobre l'ascens social d'un home emigrat a Cuba.

### 2.15. TEATRE DE L'ESCOLA PIA (1949-1958)

La sala d'actes del col·legi va servir per a funcions teatrals i per a celebrar exhibicions cinematogràfiques, especialment des de 1949. A finals d'aquest any, a la sala d'actes o teatre de l'Escola Pia «assajaren i interpretaren un betlem» (Agut, 2007: 135).

Les obres teatrals eren peces sempre en castellà, representades per joves aficionats. Tenim documentades dos funcions on només van actuar dones, sota la supervisió de la Secció Femenina de la Falange, durant les festes de Nadal de 1952-1953. Una obra va ser *Las desgracias de la tía Mostilla*, representada el diumenge 4 de gener de 1953, un sainet d'ambient aragonés, en un acte, escrit el 1950 per Manuel Cirac. L'altre títol mostrat en aquella funció va ser *La hija del mártir*, un drama en quatre actes, creat el 1943, al voltant d'un mort durant la Guerra Civil.

L'Agrupació Artística Teatral o la companyia Maestro Bretón, sempre dirigides per Antonio Gascó Calduch, també havien oferit amb èxit funcions de sarsuela al Teatre de l'Escola Pia, des de principis dels 50 (Agut, 2007: 112-113). Prop del Nadal de 1957 i 1958 el grup TOAR de l'Obra Atlético Recreativa va representar *El niño redentor* al teatre de l'Escola Pia.

## 2.16. LA PÈRGOLA (1952-1960)

La creació d'Atracciones Pèrgola, empresa dirigida per Paco Ruiz, a partir dels anys quaranta del segle XX, per a gestionar els espectacles d'aquell espai del parc Ribalta, va anar de la mà de la renovació de les festes majors de Castelló. La Junta Central de Festes de la Magdalena necessitava finançament, així que, durant la temporada estiuenca, la programació de balls amb les orquestres Melodic, Portolés, Rosell Mata, Orpheo, Rose Mary Monfort i d'uns altres espectacles a la Pèrgola van suposar una contribució per a organitzar la Magdalena vinent. Nascuda als anys quaranta, en «un temps de prejuís i tancats conceptes socials» (Vicent, 1972: 6), la Pèrgola va ser «exemple de convivència i sana expansió de tota la joventut castellanenca (Vicent, 1972: 6).



Teatre Arenós als anys 40, amb Jaume Sos, Fermin Andreu i Carmen Borrull

Com un element més d'aquelles celebracions, als anys cinquanta hi va aparéixer el teatre. Josep Forcada Polo va escriure tres entremesos per a ser representats en aquelles sessions: *Albargina, Bajoca i Panolla* (1951), *Les agonies d'un pato* (dècada dels 50) i *De la Pèrgola al cel i en el pato a la marjal* (1952), subtitulat com a «passatemp arrevistat en unes gotes d'humor i un poc de música».

L'obra de Josep Forcada Polo és un sainet en vers, representat entre actuacions musicals en la vespra de la festa de l'Assumpció. Està dedicada per l'autor a la Junta Central de Festes de la Magdalena.

*De la Pèrgola al cel i en el pato a la marjal*, com passava sempre durant la dictadura franquista, va rebre censura, en aquest cas el «visado» de la delegació provincial de Castelló del Ministerio de Información y Turismo. Al principi de l'obra, Sento, *el Clauero*, apareix ebri en escena, després d'una ruta per tavernes, i canta una cançó de la sarsuela castellanenca, *Mos quedem*, de Santiago i Vicent Soler. Després s'adreça al públic, li explica que s'ha perdut i que no sap com aplegar a l'alqueria de la marjal, on l'esperen la dona, sis fills i la sogra, la senyora Paula.

Cap al final del monòleg es van censurar i eliminar tres versos, per al·lusions paròdiques al sentit que la doctrina catòlica dona al vi i a la sang de Crist. La primera censura va considerar irreverent el segon vers del quartet que presentem ara, on un borratxo lloa el vi de Casa Ñoles, un famós celler de Castelló, com a element eucarístic: «Ma que és d'aliment el lladre, / si fins el gasten per dir missa. / Però jo només el taste / me pose com una llisa». Informació y Turismo també va fer eliminar el segon i tercer vers del fragment següent, on hi ha una altra al·lusió al dogma catòlic de la transsubstanciació del vi en sang de Crist: «Bevem i aclarim-nos prompte, / perquè és la sang del Senyor, / la que l'apòstol va beure. Ma que és bo, recarxofeta!».

Apareix aleshores en escena un altre personatge, Joano, i Sento li demana que l'acompanye a l'alqueria, considerant que està bufat. En la conversa sobre la culpa d'un tal Barraquero en l'embriaguesa de Sento, apareix un joc de paraules sobre les copes considerades com a begudes alcohòliques i també com a pals de la baralla. L'al·lusió demostra, en tot cas, l'existència del mot *pala* referit als jocs de cartes en el valencià de Castelló. Explica Sento: «M'ha portat de bar en bar / morrejant el Terry i Malla, / i entre els dos hem fet més copes / que n'hi han en la baralla». I la resposta de Joano és la següent: «Vos hau begut tot el palo? / Xe, pues tu l'has feta bona». Continua el diàleg irònic en la referència als mosquits com «la banda de trompetes / que han vingut de l'Albufera». Joan prefereix romandre a la ciutat i no passar les nits del «Mos quedem» al ras: «Ací en el poble està tot: / bon llit, bona aigua i la llum. / Allí, jas, l'ullal... carburo i de bitxos n'hi ha un fum».

La preferència de Joano per estar-se al nucli urbà castellonenc introdueix una conversa sobre la pèrdua de la tradició, del tipisme i de la solidaritat. Sento considera l'actitud del seu amic com a pròpia d'americans: «Regne la comoditat, l'influjo i la mala gana. / Si això veren els agüelos mos trencaven la capçana». L'aparició en escena de la parella del jove Pep i de la seua amiga Fifi, que van de camí al ball de la Pèrgola, representa una referència als nous costums de les festes d'agost. Apareix una parella de «gafarrons o passerells», i Sento, influït per l'alcohol, comença a fer-los una tirallonga de crítiques.

Finalment acorden anar-se'n tots a la Pèrgola, i de sobte apareix en escena la personificació del recinte, la Pèrgola feta personatge

teatral. Forcada la caracteritza com una actriu vestida amb mantó de manila i pentinada amb pintura. La figura exposa un resum de les festes de les revetlles setmanals i sobretot de la Verbena del pato, amb l'ànec que se sorteja per a la festa del 15 d'agost: «En l'agost s'ha fet costum, / en esta festa del pato, / de dar-li al poble un bon rato / baix d'esta esplèndida llum». Potser aquell monòleg de la Pèrgola hauria merescut esdevenir una cançó. De la mateixa manera que Josep Forcada va ser un conreador del gènere del sainet magdalenenc, que va començar a escriure's a principis del segle XX, considere que el nostre autor va ser el creador castellonenc del sainet de la Festa d'Agost.

#### 2.17. COTXERA DEL PALAU BISBAL (1953)

La cotxera del desocupat palau del bisbe de Tortosa a Castelló, al carrer Governador, va servir també com a espai teatral dels inicis del grup de l'OAR, secció teatral de l'Obra Atlético Recreativa. Es tractava d'una mena de «teatret on es podien fer els assajos i les posteriors representacions per a un públic familiar o d'amics. S'hi representaven principalment peces nadalenques durant les festes de Nadal i Reis» (Agut, 2007: 112).

#### 2.18. TEATRE CINE SAN PABLO (1953-1959)

Quan es va consolidar el grup de l'OAR, dirigit per Antonio Gascó Calduch, amb participació actoral masculina i femenina, l'arxipreste de Santa Maria va cedir al col·lectiu l'ús del saló San Pablo, situat al carrer Pescadors, propietat de la parròquia de Castelló. «Aquesta sala, doncs, no disposava d'escenari sinó d'un petit entaulat d'uns quatre metres de llarg» (Agut, 2007: 113). La posada a punt de cortines, caixa negra, decorats i espai de vestidors va ser a càrrec de l'animós conjunt teatral. Tal com explica Fàtima Agut, la primera representació, el desembre de 1953 i el gener de 1954, va ser una obra sobre el naixement de Jesús titulada *Estrella de Gloria*, amb lletra de mossén Gaspar Sos i música de Rafael Roca. L'obra ja s'havia ofert al teatre de l'Escola Pia. La sala San Pablo va esdevenir la seu del grup, ara ja anomenat TOAR.

#### 2.19. TEATRE CINE SINDICAL O TEATRO EDUCACIÓN Y DESCANSO (1953-1983)

Des de 1984, Teatre del Raval

El Teatro Educación y Descanso, més conegut com a Teatre Cine Sindical, es va habilitar a la Casa Sindical de Castelló com un espai per a representacions de la companyia escènica lligada a l'Obra Sindical, i també per a exhibicions de cinema per a tots els públics. Es va construir sobre el solar de l'anomenada Casa Gran, l'enderrocat casalici del comte Pestagua, després del «llastimós derroc d'aquell casalici antic / que quasi cinc segles feia des que era construït» (Peris Blasco, 1970).

Es tractava d'una sala de 357 butaques, amb un amfiteatre per a 234 butaques més, previst inicialment i no construït fins al 1957, que no tenia caixa per a la tramoia damunt l'escenari, fet que, tractant-se d'una sala de propietat pública, ja indica poc d'interés en la gestió del projecte. A l'estrena del teatre, l'11 d'octubre de 1953, la primera obra representada va ser *Ninotchka*, en castellà, i el 12 d'octubre hi va actuar el Cuadro de comedias valencianas de Educación y Descanso, que hi va oferir tres obres en un acte, *Grandees del cor* (1925), de Vicent Marco Rivas; *Vides truncaes*, de Joan Sánchez, i *Cels de novençà*, de Peris i Celda, sota la direcció del veterà Vicent Viciach.

Recorde una conversa amb l'actriu Carme Borrull, que em va parlar de la reacció de la direcció política de la Casa Sindical davant de l'èxit de les funcions teatrals en valencià, i de la reducció o eliminació de les obres valencianes de la programació del Sindical en la dècada dels seixanta.

Al principi de la transició, durant la tardor de 1976, el Teatre Sindical, quan estava tancat a l'explotació comercial, va ser escenari d'un nou muntatge de l'obra *Del meu raval*, de Josep Barberà i Ceprià, a càrrec del Grup de teatre de la Germandat dels Cavallers de la Conquesta. L'elenc escènic estava format pel Xato Mateu, Vicent del Río, Miquel Soler, Joan Prades, Pura Pueyo, que hi va fer de Senta, Fernanda Bartoll, com a Senteta, i Juan Antonio Castell, en el personatge de Sentet. En acabar aquella funció, «el autor de la obra se vio obligado a saludar repetidamente desde el escenario» (Vicent 1976a). Barberà i Ceprià va lloar molt l'aconseguida interpretació de Pura Pueyo, morellana d'origen, com a Senta. Va ser la darrera funció teatral a la qual va assistir l'escriptor, que moriria el gener de 1977.

En les festes de la Magdalena de 1978, la Germandat dels Cavallers de la Conquesta va organitzar, en aquest mateix Teatre Sindical,

l'anomenat 1r Certamen de Teatre Valencià, al llarg de tres jornades. I encara en la Magdalena següent, el 1979, va tindre lloc també al Sindical un cicle de tres dies de funcions de teatre valencià (dilluns, dijous i divendres de festes), organitzat també pels Cavallers de la Conquesta.

El 15 de maig del 1983, al teatre encara dit Sindical –Forcada el va anomenar aleshores com a «saló de la Casa Sindical»– el grup L'Armelar va reestrenar *El primer netet*, un «sainet astracanat en un acte i en prosa», que Forcada havia escrit el 1958 i només s'havia representat el 1960.

## 2.20. TERRASSA RIBALTA (1960-1965)

La Terrassa Ribalta va ser un cinema d'estiu, també fet servir com a espai teatral, situat al passeig Ribalta, al lloc on ara es troba l'edifici d'Hisenda. El grup Castàlia, que era el nom artístic que rebia el Cuadro de comedias valencianas de Educación y Descanso de Castelló, dirigida sovint per Josep Forcada Polo, als anys 60 feia els assaigs i també ofería actuacions a la Terrassa Ribalta.

Castàlia va suspendre les activitats teatrals freqüents justament el 1965, per la retirada de l'actor Jaume Sos, una malaltia de Vicent Marco Nebot, *el Xato Castanyero*, i la mort de l'apuntador Vicent Montserrat. Durant les festes de la Magdalena dels anys 1964, 1966 i 1967 no es va oferir cap funció teatral en valencià. Els indicis permeten plantejar el postulat que a mitjan anys seixanta del segle XX va ocórrer una crisi profunda del teatre valencià a Castelló.

A partir de 1968 i fins al 1974 es produeix el moment crepuscular del grup Castàlia, liderat per Forcada Polo i oficialment denominat Cuadro de comedias valencianas de Educación y Descanso. Sobre la trajectòria de Castàlia, podeu consultar el resum realitzat per la professora Fàtima Agut (2007: 70-75).

## 2.21. SALÓ PARROQUIAL DE LA TRINITAT (1960-1968)

Un antic magatzem situat a la ronda Millars, 166, propietat de Jesús Dolz Bases, es va fer servir com a saló d'activitats culturals i de temps lliure per part de la parròquia de la Trinitat. Mossén Joaquim Amorós (l'Alcora, 1915 - Castelló, 1997), capellà adscrit a aquesta parròquia, va

ser l'impulsor del Club d'Estudiants (CLUE), que tenia com a seu el mateix saló de la Trinitat.

En aquell mateix espai, a principis dels anys 60, un grup de joves dirigits per Salvador Bellés va representar obres relacionades amb les commemoracions religioses del Nadal i de la Passió de Crist. El diumenge 30 d'abril de 1961 allí va nàixer *Clima*, la primera revista parlada castellanenca. El promotor de la iniciativa va ser Francesc Vicent, *Quiquet*, que va liderar un grup d'amics i de col·laboradors.

En la segona meitat dels anys 60, el saló parroquial de la Trinitat va esdevenir un lloc d'assaig i de representació de l'anomenat Grupo de Estudiantes de Enseñanza Media, que hi va representar «una sèrie de nades dramatzades» (Agut, 2007: 145). Tant mossén Amorrós com el bisbe Josep Pont i Gol van protegir aquestes iniciatives en favor de la cultura i de la joventut.

## 2.22. HERMANDAD SINDICAL DE LABRADORES Y GANADEROS (1963 I 1969)

L'Hermandad Sindical de Labradores y Ganaderos, situada a l'avinguda del Lledó, va ser l'espai on el dissabte 16 de febrer del 1963 es va oferir un diàleg teatral de Josep Barberà i Ceprià per als personatges de Sento i Senta –representats per Vicent Marco i Carme Borrull–, escrit a banda de les comèdies generades a partir de *Del meu raval*. Es tractava de l'edició número 24 de la revista parlada *Clima*, que tenia com a director Francesc Vicent, *Quiquet de Castàlia*.



Teatre Cine Sindical. Inauguració el 1953

L'any 1962 un altre diàleg de Sento i Senta ja s'havia presentat en una altra revista *Clima*, també de temàtica magdalenera, que es va realitzar al saló parroquial de la Trinitat. I un altre diàleg semblant es mostraria encara l'any 1965, per les mateixes dates, en la revista *Clima* convocada al Teatre Cine Sindical.

El Cuadro de comedias valencianas de Educación y Descanso, denominació oficial del grup Castàlia, va representar també al saló d'actes de l'Hermandad de Labradores y Ganaderos, el 3 de maig

de 1969, les obres *Visites de l'altre món* i *Els matariles*, dins de la Setmana del Productor, programada per l'organització sindical.

### 2.23. TERRASSA MIRAMAR (1964)

La terrassa Miramar, situada al carrer Gravina, es va inaugurar com a cinema d'estiu el 13 de juny de 1964, amb la projecció del film *Polyana*, una producció de Walt Disney que s'havia estrenat el 1960. Aquesta terrassa es va convertir, al final de la seua existència, en el *tablaó* flamenc Sacromonte, i era també un lloc on es feien representacions teatrals per part d'aficionats del Grau de Castelló, com ara el grup de teatre del Círculo Juvenil San Pedro.

### 2.24. TEATRET DE L'OJE (1966-1985)

Situat a la plaça Hort dels Corders, el teatret de l'OJE, sigla de l'Organización Juvenil Española, controlada pel règim franquista, era un dels llocs d'assaig i de representació de l'anomenat Grupo de Estudiantes de Enseñanza Media, format per uns deu alumnes i dirigit per Alfons Betoret, «seguint el model del teatre universitari o de cambra i assaig» (Agut, 2007: 143).

Durant la segona meitat de la dècada dels seixanta, al teatre de l'OJE de Castelló es va celebrar un certamen estatal de grups juvenils, on el grup castellonenc va representar *La sirena varada* d'Alejandro Casona. Als anys 60, aquell espai també va funcionar com a lloc d'assaig ocasional dels grups Castàlia i TOAR, i als anys 80, de Fadrell i de La Xula, companyia de comèdies.

### 2.25. SALA D'ACTES DE L'INSTITUT POLITÈCNIC DE FORMACIÓ PROFESSIONAL (1966-1990)

Un lloc de representació del Grupo de Estudiantes de Enseñanza Media va ser la sala d'actes de l'institut Politècnic, situat al Parc de l'Oest, on es va habilitar un escenari amb una digna tramoia de decorats i de llums, gràcies a la col·laboració dels tallers de fusteria i d'il·luminació del mateix institut.

El Politècnic va ser també el lloc de l'estrena de l'obra *Nosaltres* l'any 1979 per una colla d'adolescents, de la qual eixirien grans actors, com ara Joan Manuel Pérez Gurillo i Carles Benlliure, i tècnics teatrals com Alfons Barreda, gran expert en luminotècnia. En 1979 Antoni Royo va ajudar i motivar Barreda i Pérez Gurillo a fer una obra

de teatre sobre la història del País Valencià, des de la conquesta de Jaume I fins a la mort de Miquel Grau. Es va dir *Nosaltres, història de la nostra història*, que per decisió de Royo va constar com a obra de Pérez Gurillo i de Barreda, quan realment el guió l'havia escrit ell.

Aquell va ser el debut escènic de Joan Manuel Pérez el juny de 1979, quan tenia 16 anys. Unes hores després de l'estrena, el novell actor va saber que el col·lectiu teatral Espiral li proposava representar *Ubú rei*, i eixe va ser l'inici del seu camí en la professió teatral, com també per a Alfons Barreda, que després d'aquella experiència es va dedicar a la il·luminació escènica. També estava en aquella primera aventura Carles Benlliure.

Encara en 1990 la sala del Politècnic funcionava com a seu del cicle de teatre valencià, organitzat per la Junta de Festes en la setmana de Magdalena.

## 2.26. SALÓ DE L'ATENEU DE CASTELLÓ (1967)

En la dècada dels 60 l'Ateneu de Castelló tenia la seu al carrer de la Vieta, oficialment de l'Escultor Viciano. Com a mostra de suport a les iniciatives juvenils de l'època, l'Ateneu va cedir en 1967 el seu saló d'actes al Grupo de Estudiantes de Enseñanza Media, com a lloc d'assaig i de representació. De fet, allí mateix aquest grup va oferir la primera funció de l'obra contemporània *El nuevo inquilino*, d'Eugène Ionesco.

## 2.27. CASA DE CULTURA (1967-1970)

En la modesta sala d'actes del segon pis de la Casa de Cultura del carrer Major va tindre lloc la segona representació i la primera pública de l'òpera per a titelles *La Filla del Rei Barbut*, amb llibret de Manuel Segarra i música de Matilde Salvador, realitzada el 24 de febrer de 1940, organitzada per la Societat Castellonenca de Cultura.

Més de dos dècades després, el 1967, en aquella mateixa sala es va estrenar el Grupo de Estudiantes de Enseñanza Media, dirigit per Alfons Betoret, en una sessió organitzada per l'Ateneu de Castelló, on es va representar *Las coéforas*, una tragèdia d'Èsquil. Igualment, a mitjan dècada dels seixanta fou el lloc de representació del Grupo de Teatro de la Casa de Cultura, un altre grup jove i *amateur* dirigit per la bibliotecària Ana María Campoy Camacho.

## 2.28. SALÓ PARROQUIAL DE LA SAGRADA FAMÍLIA (1967-1993)

El grup de teatre del club Juví, acrònim del grup Juventud de vida, va nàixer el 1967 a la parròquia de la Sagrada Família, fundat per Rafael Lloret i Virgínia Porcar, Antoni Porcar i Mari Rubio, parelles de noviatge en aquell temps, amb la intenció expressa de difondre el teatre en valencià i també en castellà. Segons explica Lloret, quasi cada diumenge representaven una o dos obretes, unes en castellà i unes altres en valencià, «amb l'objectiu clar de fer un teatre digne, de qualitat, que va ser l'enveja del Castelló cultural de l'època» (Lloret, 1995: 45).

Aquell novell grup Juví va muntar obres com ara *A Belén, pastores* o *La barca sin pescador*, d'Alejandro Casona; *La sangre de Dios* d'Alfonso Sastre; *Tiempo de espadas*, de Jaime Salom; *La herida luminosa*, traducció castellana de José María Pemán de l'obra original catalana de Josep Maria de Sagarra, a més de *Colombaire de profit* i *Tot lo que relluix*, de Paco Barchino; *Nelo Bacora*, de Peris Celda; *Fenòmenos* i *Els matariles*, de Soto i Lluch, i *Del meu raval*, de Barberà i Ceprià.

Des de 1983 el nou grup de teatre Els Mestrets, encapçalat per Vicent Boix, va tindre com a principal escenari el saló parroquial de la Sagrada Família. «El grup estava integrat per 17 persones, amb edats compreses entre els 12 i els 46 anys» (Vicent, 1993).

## 2.29. SALA D'ACTES DE L'HOGAR SIERRA ESPADÁN (1969-1982)

Avinguda dels Germans Bou

Els anomenats Círculos Medina van ser uns centres d'activitats culturals creats per la Secció Femenina de Falange el 1942. Aquests es dedicaven principalment a organitzar exposicions, revistes parlades, recitals de poemes i representacions de teatre. «La dècada dels seixanta i meitat dels setanta foren les més actives quant a les activitats teatrals que es representaren a Castelló pel Círculo Medina» (Agut, 2007: 186). Els grups teatrals presents al Círculo de Castelló que feien servir la sala d'actes de l'Hogar Sierra Espadán, als anys seixanta i setanta, eren sempre forans, com ara el Pequeño Teatro de Madrid, i representaven obres de Lajos Zilahy, Lev Tolstoi o Luigi Candoni, entre d'altres.

En la dècada dels 80, per contra, el saló d'actes de l'Hogar va ser també un espai escènic d'assaig per al grup castellanenc Baladre, que hi va assajar *Dios, qué máquina*, sobre text de Woody Allen, i més tard *Fum Elàstic*, una creació col·lectiva. En aquells anys el director era Jordi Garcia.

### 2.30. SALA D'ACTES DE L'INSTITUT RIBALTA (1970)

En l'edició número 43 de *Cometa*, la revista parlada del Club d'Estudiants (CLUE), celebrada el 21 de febrer del 1970, es va oferir una representació de l'obra *Del meu raval*, de Barberà i Ceprià, amb Antoni Porcar en el paper de Sento i Blanca Bagán en el de Senta.

### 2.31. SALÓ PARROQUIAL DE L'ESGLÉSIA DE SANT PERE (1976-1977)

El saló parroquial de l'església de Sant Pere, al Grau de Castelló, va ser la seu del Grupo Artístico Cultural del Distrito Marítimo, fundat el juny de 1976, sota la direcció de José Fàbrega Pachés. El mateix Fàbrega ja havia sigut director del grup teatral del Círculo Juvenil San Pedro, que va ser el nom que també va adoptar finalment el nou grup (Vicent, 1976b).

### 2.32. EDIFICI HUCHA DE LA CAIXA D'ESTALVIS DE CASTELLÓ (1980)

L'actor Valentí Pinyot va arribar a les comarques de Castelló, provinent del Principat de Catalunya, per a instal·lar-se al Forcall com a artista professional, on va crear la companyia Pimpinelles. Almenys una representació del teatre de text *Una classe amb don Abili*, escrita i interpretada pel mateix Valentí Pinyot, es va oferir als anys 80 a l'edifici Hucha dels Quatre Cantons, propietat de la Caixa d'Estalvis de Castelló.

### 2.33. SALA D'ACTES DE LA LLAR DE JUBILATS DE LA PLAÇA DE LA CONSTITUCIÓ (FUNDACIÓ EN 1984)

Creat i dirigit per Fermín Andreu Salvà, es va crear el 1984 el Grupo de Teatro del Hogar de la plaza de la Constitución, que es va dedicar durant uns anys a representar sainets en castellà.

### 2.34. ESPAI XAROP (1990-1993)

Impulsat per l'actor, director i productor teatral castellanenc Carles Benlliure, la sala Espai Xarop va ser el primer teatre privat que s'obria

a Castelló durant el règim democràtic. Va oferir una programació teatral diversa. L'Espai Xarop, situat a l'avinguda del Lledó, es va tancar el maig del 1993 per un canvi en la trajectòria professional de Benlliure.

### 2.35. TEATRE DEL COL·LEGI DE LA CONSOLACIÓ (1999)

El 6 de maig del 1999, el teatre del col·legi de la Consolació va ser l'escenari de l'estrena d'*Entre lledoners*, drama en dos actes escrit per Rafael Lloret Teruel. L'obra és una recreació poètica de «l'aparició miraculosa d'una figureta que molt prompte es convertirà en cressol i guia de la fe del poble castellonenc: la Mare de Déu del Lledó» (Lloret, 1999).

### 2.36. TEATRE CONINO GURILLO (2001-2006)

El Café Teatre Conino Gurillo, creat i dirigit per l'actor, autor teatral i productor castellonenc Joan Manuel Pérez Gurillo, va oferir els seus espectacles durant sis anys, del 2001 al 2005, els divendres, dissabtes i vespres de festa, en una nau de l'avinguda Germans Bou, i durant el 2006 al carrer de Campoamor, al centre, al barri de la vila de Castelló.

Cal destacar en aquest espai escènic alternatiu la representació de *Varietés La Gramurosa*, un xou on es mostren escenes de cabaret, de sainet, de teatre per capítols setmanals i d'animació, que va tindre 106 representacions l'any 2002, 99 funcions l'any 2003 i unes altres 106 durant el 2004. En total, durant el període d'existència d'aquesta sala, s'hi han oferit 311 funcions de *Varietés La Gramurosa*.



Teatre Conino Gurillo

## 3. ESPAIS ESCÈNICS A L'AIRE LLIURE DEL SEGLE XX

Les places i carrers de Castelló van ser també àmbits on se celebren entusiastes representacions teatrals, tot formant part de les festes de carrer, i a partir de mitjan dècada dels anys 40 també de les Festes de la Magdalena. Presentem per ordre cronològic, des de les

albors del segle XX, els espais escènics existents a l'aire lliure a Castelló. Posteriorment, quan no disposem de referències temporals, anomenarem els espais per ordre alfabètic, per tal de facilitar-ne la consulta de dades.

### 3.1. TEATRE D'ESTIU DE LA PLAÇA DE BOUS (1906-1923 I 1940-1957)

El teatre d'estiu de la plaça de bous es va inaugurar el 7 de juliol de 1906 i va formar part de la programació de les Festes de Juliol, commemoratives del Castelló liberal. La mateixa plaça de bous s'havia inaugurat amb unes corregudes celebrades el 3 i el 4 de juliol de 1887, també dins la programació de les festes liberals de la ciutat.

En aquell teatre d'estiu, en la nit del 10 d'agost de 1907 es va estrenar la sarsuela en valencià i en vers sobre costums castellonencs titulada *Mos quedem*, en un acte dividit en quatre quadres. Els autors del text van ser els germans Santiago i Vicent Soler, i Àngel Gascó va compondre la música. «La obra fue estrenada por la tiple Pilar Martí, que gozaba de generales simpatías, secundada entre otros por los actores Paco Tomás, Ferris, Gonzalito, Mariner, Reverter, Gimeno, Valor, etc.» (Castelló, 1942a). Pilar Martí va representar en la funció el paper principal de Dolorettes, la filla dels tarongers, i va actuar junt amb unes altres actrius com ara Figuerola, en el paper de Malena, dona del *sinjó* Roc; Juan, que feia de Rita, dona de Ximo, *el solero*; Andrés, la criada, i Salvador, que feia el paper masculí de *barquiller*, és a dir de venedor de neules i galetes. Hi va participar també un cor de criades, nòvios, borrasquers, acordionistes, guitarristes, balladors i balladores, banyistes i mariners.

Aquest teatre estiuenc va deixar de funcionar a partir de la dictadura de Primo de Rivera el 1923. Després de la Guerra Civil, des del 1940, en l'ampli escenari de la plaça de bous de Castelló van actuar companyies teatrals i també de sarsuela.

La secció «Castelló, anys quaranta» del programa radiofònic *Castelloneries*, de Radio Castellón, va difondre en els anys 1972 i 1973 el testimoni directe de personatges i artistes, fets i situacions que van ser notícia en la vida castellonenca de la postguerra. Per a aquest programa de ràdio, Josep Forcada Polo va escriure uns textos memorialístics, emesos en cinc parts. En el segon capítol, emés el 14

d'octubre del 1972, el comediògraf va explicar la seua participació en les representacions teatrals a la plaça de bous:

Era un temps que tenia jo una virilitat cònjuge de la il·lusió inagotable. Feia decorats, els pintava, igual paisatges que habitacions. Ademés del teatre vernacle, portava un repertori castellà dels millors autors, de les meues actuacions en la plaça de bous. Des de Jacson Veyan, Eusebio de Gorbea, Linares Rivas a Benavente i molts més. Del repertori, *Una limosna por Dios*, *La malquerida*, *Juan José*, *Mal año de lobos*, *Los que no perdonan*, *Tierra baja*, *La fábrica*, *El agua que corre*, *¡Justicia humana!...* i moltes més.

### 3.2. TEATRE DE LA PRESÓ PROVINCIAL DE CASTELLÓ (1939-1945)

Cal aportar ací el testimoni de tres artistes empresonats en la primera postguerra, que van poder sobreviure i ser definitivament alliberats. El músic Antonio Sebastián va ser un pres polític prorepublicà tancat a la presó de Castelló. Durant el captiveri, Sebastián i un altre pres, el músic Eduardo Vila Pont, van compondre el pasdoble *La Volaolets*. La partitura està datada el 10 d'abril de 1940. Miguel Ángel Ibáñez, un altre artista empresonat, va dibuixar la portada de la partitura manuscrita original, on apareix una dona embarassada, que ja té quatre fills, així com diverses imatges del costumari local.



Teatre d'estiu de la plaça de bous. Inauguració el 1906

Subtitulat com a «pasodoble humorístico», *La Volaorets* inclou citacions de temes populars, com ara les danses del Corpus de Castelló –les dels arets, cavallets i nanos–, de *La bolangera del topí*, de la cançó *Dones, voleu granotes*, i fins i tot uns compassos de l'himne regional valencià.

Temps després de recobrar la llibertat, Eduardo Vila va exercir de director de les bandes de música de Lluçena, Vilafranca i Benicàssim. Al seu torn, ja als anys cinquanta, Antonio Sebastián fou membre de la banda La Lira Castellonense, coneguda com «la banda del tragué» i, després, en la dècada dels seixanta, va ser component de la Banda de la Creu Roja de Castelló. Antonio Sebastián va faltar el juliol de 1971 (Vicent, 1982).

### 3.3. GRUP VERGE DEL LLEDÓ (1949-1960)

Josep Forcada, en el primer capítol de la seua col·laboració en la secció «Castelló, anys quaranta» del programa radiofònic *Castelloneries*, de Radio Castellón, emés l'octubre de 1972, parla de l'agrupació de teatre del grup Verge del Lledó, nascuda en 1949 en aquell barri del sud de Castelló, vora l'avinguda de València. Per contra, no anomena el grup de teatre del carrer Mare de Déu del Lledó, al raval de Sant Fèlix, perquè no va existir fins a una dècada després.

En l'any quaranta-nou, en el grup de vivendes de la Verge del Lledó, en la carretera de València, me nomenaren director d'un quadro que formaren. De nou el soroll, a mobilitzar la família i xafar de nou les taules de la faràndula. Començarem amb la comèdia *La filla del "Cocodrilo"* (1943) i *Un paraigüero tanguiste* (1949).

L'actor Joan Prades ha relatat l'inici de la seua relació amb el grup Verge del Lledó. A principis dels anys seixanta, el grup Castàlia, al qual pertanyia, va haver de preparar la representació de tres sainets, *Seràpio*, *L'egoisme d'una sogra* i *Un canvi d'habitació*.

### 3.4. PLAÇA MAJOR (1947 - FINS ARA)

En les festes de la proclamació de Carles IV com a nou rei, del 14 al 16 de juliol de 1789, ja es va representar a la plaça Major l'assalt i saqueig de Torreblanca pels pirates barbarescs i el robatori de l'arque-

ta eucarística. Per a la funció es van construir un baluard i diverses barques, i es va comptar amb comparses de moros i cristians.

Ja en la segona meitat del segle XX, la plaça Major va ser el marc de diverses actuacions teatrals, i volem recordar-ne ara algunes de significatives. El Grupo de Teatro de la Casa de Cultura, dirigit per Ana María Campoy, va oferir una representació de l'obra *El casamiento a la fuerza*, de Molière, el juliol de 1969, durant les Festes de Sant Cristòfol. Deu anys després, també a la plaça Major de Castelló, dins la celebració de Sant Cristòfol de 1979, va tindre lloc la primera actuació del nou grup La Plana, el que després es va constituir com a Tragapinyols, a partir de 1980. És significatiu que el primer acord de la junta gestora de Tragapinyols –segons l'acta datada el 17 d'agost del 1980– va ser «constituir una asociación para la representación y estudio del teatro en general y del teatro valenciano en particular».

### 3.5. PLACES AMB REPRESENTACIONS TEATRALS

Com a àmbits públics per a l'actuació del Cuadro de comedias valencianas de Educación y Descanso, durant les Festes de la Magdalena, amb la col·laboració dels sectors gaiaters, cal citar les places de Castelló següents: plaça Major, en 1947 i 1952; Mallorca, en 1959, 1961, 1968 (tres dies de representacions), i de 1971 a 1974; Notari Mas o dels Dolors, en 1958, 1960, 1961, i en el sexenni de 1969 a 1974; l'Ereta o Isabel la Catòlica, en 1962; de manera excepcional, al grup 14 de junio, vora l'actual avinguda del Mar, el grup de Forcada hi va actuar de dilluns a dimecres de Magdalena en 1969. De 1971 a 1974, el tres



Teatre de la Presó provincial de Castelló 1945

primers dies de la setmana magdalenera va haver-hi funcions a la plaça Notari Mas, mentre que a partir del dijous es traslladaren a la plaça Mallorca.

També amb motiu de les Festes de la Magdalena, tant a la plaça de l'Escola Pia, el 1978, com a la plaça Fadrell, el 1979, es van programar sengles funcions de teatre valencià, amb la col·laboració de la gaiata 2, a Fadrell, i de la 4, a l'Escola Pia.

Igualment s'ha representat teatre a la plaça Dolçainers de Tales, al grup Roser, al grup Sant Agustí, al pati de la parròquia de Sant Cristòfol i a les urbanitzacions Penyeta Roja, Monte Cristina i grup L'Abeller, ja al límit amb el terme de Borriol.

### 3.6. CARRERS AMB REPRESENTACIONS TEATRALS

«A la primera meitat del segle XX, sorgeix a Castelló la febre pel teatre valencià com a manera de divertiment i satisfacció de grans i menuts, i es va institucionalitzar a les diverses festes de carrer» (Lloret, 2015: 12). Així presenta el gran actor i director castellanenc Rafael Lloret la difusió del teatre popular a les programacions festives dels carrers.

A Castelló, el grup Castàlia actuava, especialment, durant la setmana magdalenera i també en les Festes d'Agost, en carrers i places encesos de color i alegria, amb centenars de gallardets i banderoles, a la ronda Vinatea o als carrers Aparici Guijarro, Bisbe Caperó, Ebenista Hervás, Félix Brevia i Sogorb.

El llistat de carrers de Castelló que coneixem que hagen tingut representacions teatrals, des dels anys 70 del segle XX fins a l'actualitat, és el següent:

- Carrer Alloza o d'Amunt, avinguda d'Almassora, carrers Aparici Guijarro, Balma, Barceló
- (Grau), Bisbe Caperó, Ebenista Hervás, Félix Brevia, grup la Ratlla, avinguda Mare de Déu del
- Lledó, passeig Morella, carrers Pelai, Pintor Sorolla, Sant Blai, Sant Roc, Sant Vicent, Santa
- Bàrbara, Sogorb, Tosquella, grup Reis, grup Roquetes i ronda Vinatea

Una singular obra representada a l'aire lliure és *Nosaltres, història còmica de la nostra història*, una obra esbossada per Antoni Royo i muntada per la companyia de Conino Gurillo, que presenta com uns flaixos històrics i culturals sobre els pobladors de les terres valencianes, des de la Prehistòria fins al temps contemporani. És rellevant que l'obra assolira 18 representacions per tots els sectors gaiaters de Castelló de la Plana, del 4 al 8 de març de 2002, amb motiu de la celebració del 750é aniversari de la fundació de la ciutat.

### 3.6.1. Carrer Mare de Déu del Lledó (1959-1961, 1994-1995, 1999, 2003, 2010)

El carrer Mare de Déu del Lledó va ser un àmbit important per al teatre valencià a Castelló. A finals de la dècada dels cinquanta del segle XX es va constituir ací una companyia de teatre aficionat, formada majoritàriament per joves, que tenien com a objectiu actuar en les festes de carrer. «Pepe Forcada Polo va ser l'ànima i direcció d'aquest grup de teatre» (Ibáñez, 2015: 20). De fet, diverses obres de l'autor, des de les primerenques *De Castelló a la marjal* i *La boda de ma tia* fins a *Els calçonsillos de Roc* i *La canella en rama*, van ser representades pel col·lectiu de veïns.

La comèdia en dos actes *Les festes del meu carrer*, de Forcada Polo, escrita en 1950, es va estrenar ací deu anys després de ser escrita, el 19 d'octubre de 1960. Va ser la primera i única representació d'aquesta obra, i és l'única informació sobre Forcada Polo que apareix en el llibre *Un siglo de teatro valenciano (materiales para su estudio)* de Severino i Guillermo Guastavino, publicat el 1974.

Més de tres dècades després, l'any 1994, es va formar al carrer Mare de Déu del Lledó la segona companyia de teatre aficionat. Va continuar representant sainets clàssics i encara el 2003 oferia funcions amb motiu de les festes (M. i R. Rovira, 2015). Fins i tot un tercer grup va aparèixer al carrer en la primera dècada del segle XXI.

### 3.6.2. Carrer Tosquella (1960-1964)

L'actor Joan Prades explica que, a principis dels anys seixanta, el seu amic Vicent Adrián va passar a formar part del grup Castàlia, i es va estrenar com a actor en la festa del carrer Tosquella, amb el sainet *Als bous de Castelló*. Aquell dia, dins de la representació, l'actriu Carme Borrull va pegar una sonora bufetada al groller senyor

Adrián, que va fer història dins de les representacions teatrals. Tal com va escriure Rafa Lloret, «anècdotes sobre el teatre al carrer hi ha milers..., però això pot ser motiu per a un nou article... o per a una tesi doctoral!» (Lloret, 2015: 15).

## BIBLIOGRAFIA

Agut, Fàtima (2007). *Memòria i pràctica teatral a Castelló de la Plana (1940-1970)*. Castelló: Ajuntament de Castelló de la Plana.

Andreu Salvà, Fermín (1988). «El teatro de nuestra ciudad» en *Llibret gaiata* 6: 2.

- » (1994). «De la Penya Teatral a L'Armelar. Memòries del teatre a Castelló». Manuscrit i mecanoscrit inèdit. Arxiu Manuel Carceller.

Arquimbau, José María (1965). «Desaparece el antiguo Cine Royal» en *Mediterráneo*, 21 de març.

Barberà i Ceprià, Josep (1962). «Sento i Senta i el dia de la Madalena» en *Mediterráneo*, 25 de març, suplement Magdalena, p. 35.

- » (1963). «Sento i Senta». En *Mediterráneo*, 17 de març, suplement Magdalena, p. 19.

Bellido, Manuel (1947). *Guía General de Castellón*. Castelló: Mialfo.

Blasco, Ricard (1986). *El teatre al País Valencià durant la guerra civil (1936-1939)*. Barcelona: Curial.

Breva, Vicent (1935). «Salón Fantasio. Velada teatral valencianista» en *Heraldo de Castellón*, 22 d'octubre, p. 3-4.

Carceller, Manuel (Sebastià Aguyé) (1994a). «El Teatre Principal, un proyecto para la nueva imagen de Castellón» en *Levante de Castellón*, 20 de febrer, p. 24.

- » (1994b). «El teatro como cuestión política» en *Levante de Castellón*, 20 de febrer, p. 25.
- » (2013). «Censura en el sainet: El cas d'*Un paraigüero tanguiste*» en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, p. 77-88.
- » (2015). «Forcada Polo i el teatre al carrer» en *Festes dels carrers Mare de Déu del Lledó i Lope de Vega*, p. 16-18.
- » (2016). «Humor, ironia i paròdia en el teatre de Josep Forcada Polo». En catàleg exposició *Prensa satírica i cultura popular valenciana: dels col·loquiers a la cibersàtira*. València: Biblioteca Valenciana. <<http://premsasatiricaiculturapv.com/manuelcarcellersafont/>>

Carreras Balado, Ricardo (1920). «Crónicas y recuerdos del Castellón "ochocentista": los espectáculos» en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, II: 38-42, III: 79-83, IV: 114-119, V: 152-156.

Castelló Segarra, Joaquín (1942a). «El "Mos quedem!" o veraneo del pobre» en *Mediterráneo*, 14 d'agost, p. 6-7.

- » (1942b). «El arte teatral en Castellón. Historial de las peñas de aficionados» en *Mediterráneo*, 16 d'octubre, p. 6-7.

Falomir, María Dolores (2014). «Grupo de teatro L'Armelar» en *Llibret gaiata* 4 *L'Armelar*. Castelló.

Forcada Polo, Josep (1972). «Castelló, anys quaranta». Manuscrit inèdit. Fons Forcada. Castelló: Arxiu Històric Municipal de Castelló

- » (1983a). «Carta a Miguel Bellido, concejal de cultura». Fons Forcada, caixa 31, «Correspondència». Castelló: Arxiu Històric Municipal de Castelló.

- » (1983b). «Pepe Forcada Polo» en *Parlem*. Borriana: Associació Cultural Unió Valencianista Independent.
- Gustavino, S. i G. (1974). «Un siglo de teatro valenciano (Materiales para su estudio)». Madrid: *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXXVII, 1.
- Gascó, Antonio (1994). «El templo de las artes» en *Levante de Castellón*, 20 de febrer, p. 26.
- Gimeno Michavila, Vicente (1926). *Del Castellón viejo*. Castelló: Hijo de J. Armengot, p. 77-83. (2a ed. 1984. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón).
- Ibáñez, Dolors (2015). «Del camp al teatre. La primera companyia dels veïns» en *Festes dels carrers Mare de Déu del Lledó i Lope de Vega*, p. 20-23.
- Lloret, Rafael (1995). «Teatre valencià» en *Levante de Castelló*, suplement Magdalena, 18 de març, p. 44-45.
  - » (1999a). «El sainet, una peça dramàtica plasenta i de caràcter». En *El Mundo - Castellón al Día*, suplement Magdalena, 6 de març, p. 46.
  - » (1999b). «Entre lledoners» en programa de l'estrena, 6 de maig, p. 2.
  - » (2001). «L'agüelo del teatre castellonenc. Fermín Andreu Salvà», en *Castelloneries*, 15, Magdalena 2001.
  - » (2015). «El teatre al carrer» en *Festes dels carrers Mare de Déu del Lledó i Lope de Vega*, p. 12-15.
- Meseguer, Lluís (2003). *Castelló literari: estudi d'història cultural de la ciutat*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I / Publicacions de la Diputació de Castelló.
- Mulet Taló, Miguel Ángel (2024). «Comunicació sobre el primer teatre de Castelló» en *Jornades de Cultura Popular 2023*. Castelló: Publicacions de l'Ajuntament.
- Nos Lavall, Joaquín (1945). «Notas históricas de Castellón. Teatros». Manuscrit. Arxiu Manuel Carceller.
  - » (1995). «Venturas y desventuras de los viejos teatros de Castellón» en *Castelloneries*, 5.
- Pascual, Francisco (2000). «Del Círculo Católico al bar Inglés» en *Mediterráneo*, 3 de juny, p. 12.
  - » (2001). «Pasado y presente del cine en Castellón» en *Mediterráneo*, 13 d'octubre, p. 13.
- Perales, Enrique (1912). *Historia de Castellón y geografía de su provincia*. Castelló.
- Peris Blasco, Vicent (1970). «La Casa Gran» en *Castelloneries*, 259, 23 de maig. Castelló: Arxiu Històric Municipal de Castelló.
- Porcar, Antoni (1995). «50 anys de festes i de teatre» en *Llibret gaiata 8*, Castelló, p. 133-138.
- Puerto, Gonzalo (1965). «Antiguos teatros del Castellón antiguo» en *Mediterráneo*, 21 de març, p. 23.
- Rovira Safont, Míriam i Raquel (2015). «Els veïns fem teatre. La segona companyia del carrer» en *Festes dels carrers Mare de Déu del Lledó i Lope de Vega*, p. 24-25.
- Vicent Doménech, Francesc, *Quiquet de Castàlia* (1972). *Castelloneries*, 368. Castelló: Arxiu Històric Municipal de Castelló. 24 de juny, p. 5-6.
  - » (1976). «Castellón: Teatro valenciano en la Casa Sindical» en *La Vanguardia*, 22 d'abril, p. 67.
  - » (1976). «Castellón: Nuevo grupo teatral amateur» en *La Vanguardia*, 18 de juny, p. 62.
  - » (1982). «La Volaorets, un pasodoble nacido entre rejas» en *Obra*, 482, 8 de març, p. 7.
  - » (1993). «Grup de teatre Els Mestrets» en *Castellón Diario*, 21 de febrer, p. 13.



## «El teatre popular valencià: el sainet»

### JAUME LLORET I ESQUERDO

En primer lloc, cal aclarir què entenem per teatre popular, perquè aquest concepte es pot abordar des de diferents perspectives. En el nostre cas partim d'una definició àmplia del concepte de *teatre popular valencià*, que fa referència al teatre produït i consumit per les capes baixes i mitjanes de la societat valenciana. No solament pertanyen a aquests estaments socials els autors i els artistes que conreen l'anomenat sainet valencià, sinó que també els personatges que mostra en escena aquest gènere i el públic a qui va destinat tenen aquesta mateixa procedència social.

És més, tot el sistema d'explotació, representació i distribució del teatre valencià es pot qualificar igualment de popular. Així podem denominar-lo pels espais escènics on es representa (teatres comercials secundaris, espais públics a l'aire lliure, centres recreatius i d'aficionats de pobles i barriades, etc.); pels seus preus econòmics (molt més barats que altres gèneres); pels horaris i per la programació de les funcions, i perquè, gràcies a les gires de les companyies professionals o als bolos de les semiprofessionals, el teatre valencià arribava a tots els indrets del nostre territori: no sols a les grans ciutats, sinó també a les poblacions rurals.

Però començarem pel principi, fent una breu introducció històrica sobre el teatre valencià. Per a buscar l'origen del nostre teatre, hem de remuntar-nos als drames religiosos de tradició medieval, que tenien la funció d'adoctrinar els fidels en els dogmes de l'església i seduir-los mitjançant procediments espectaculars. La joia més preuada del teatre religiós valencià és el Misteri d'Elx o Festa d'Elx, que

ha perviscut fins a l'actualitat. Amb l'excepció del Misteri d'Elx, que es va seguir representant gràcies a una butlla papal, la resta dels dramas sacrolírics valencians foren prohibits o expulsats de dins de les esglésies pel Concili de Trento, com ara els misteris de l'Assumpció de Castelló, València o Vila-real.

Alguns dels misteris pervisqueren en una nova teatralitat a l'aire lliure, a recer de les processons religioses, especialment la del Corpus, on eixien carros triomfals, denominats també roques, preparats i decorats pels gremis i pels ajuntaments de moltes ciutats valencianes. Les roques eren l'espai on es representaven els misteris, com per exemple els quatre més freqüents en les processons valencianes al llarg dels segles XVI, XVII i XVIII: el *Misteri d'Adam i Eva o dels Nostres Primers Pares*, el *Misteri d'Abraham*, també anomenat *El sacrifici d'Isaac*, el *Misteri de Sant Cristòfol i els pelegrins* i el *Misteri del Rei Herodes o La degolla*. En les processons del Corpus també participaven altres elements dramàtics, com els nanos i gegants, la dansa de la Moma o el ball de bastons, i comptaven també amb la presència d'animals fantàstics, com ara el drac o la cuca fera. Tant aquestes danses tradicionals com el bestiari s'han recuperat darrerament en desenes de localitats valencianes i s'han convertit en un signe d'identitat col·lectiva. Podem dir que les figures del bestiari i els nanos i gegants són el precedent dels titelles de gran format del teatre de carrer contemporani.

Actualment, també s'ha produït la recuperació o extensió d'altres manifestacions dramaticoreligioses, com ara les Passions (a Torreblanca, Altea i altres poblacions), el Cant de la Sibilla (a Gandia, Ontinyent i altres pobles de la Safor, la Vall d'Albaida i la Ribera Baixa), el Davallament de la creu del Sant Crist (a Oliva, Castelló, Almassora, Sagunt, Manises, l'Algar de Palància), l'Aparició de la Mare de Déu d'Agres, etc.

A més a més, també s'han regenerat o han sorgit noves pràctiques escèniques dramaticofestives de caràcter profà, com la representació del Tractat d'Almirra al Camp de Mirra, el Joc del Rei Pàixaro de Biar o les paròdies i balls lligats als Carnestoltes tradicionals, a la festa dels Sants Innocents o a altres cerimònies festives.

A banda d'aquest teatre religiós o profà de caràcter públic i popular, també hi hagué paral·lelament un altre teatre, que es representava

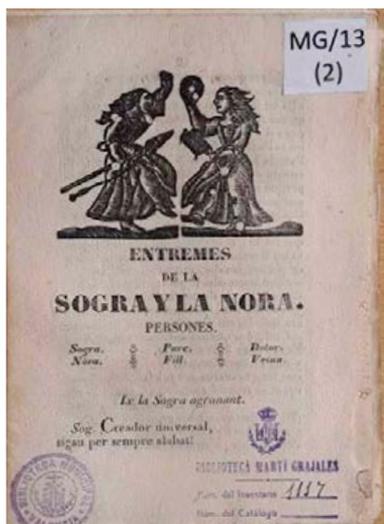
més privadament en el marc de les festes cortesanes. Així, en la Cort de la virreina de València Germana de Foix i del seu espòs, el duc de Calàbria, a començaments del segle XVI, tenim algunes mostres de representacions d'obres dramàtiques bilingües (en valencià i castellà) al Palau Reial de València, com ara la farsa *La vesita*, de Joan Ferrandis d'Herèdia; *El Cortesano*, de Lluís Milà, o la comèdia *Serafina*, de Bartolomé Torres Naharro. Aquest teatre renaixentista tenia un caràcter elitista, però encara usava el valencià per als assumptes més privats i espontanis. Tanmateix, la progressiva castellanització de l'aristocràcia valenciana va frustrar definitivament l'aparició d'un teatre culte en valencià.

A finals del segle XVI, irromp una nova pràctica escènica de caràcter populista, sota la influència de les companyies itinerants de la *commedia dell'arte italiana*, que viatjaven per tot Europa, oferint a un públic ben ampli un espectacle de temàtica profana més comercial. Aquest teatre laic assolí tan gran incidència social que sorgí la necessitat de convertir les diversions esporàdiques a l'aire lliure en més estables i realitzar-les en un local comercial expressament creat per a aquesta funció. Aquests primers locals dedicats al teatre seran anomenats Cases de les Comèdies en la nostra àrea lingüística o Corrales de Comedias a Castella. El públic habitual era l'aristocràcia, el clergat, la burgesia i les classes mitjanes urbanes més o menys benestants. La seua gestió depenia dels hospitals o d'altres institucions benèfiques regides pels monjos, que en treien profit econòmic.

Un dels teatres més antics de la península Ibèrica, sinó el més antic, fou la Casa de les Comèdies de València, construïda l'any 1584 i coneguda també com a Teatre de l'Olivera. També hi hagué Cases de les Comèdies a Alacant, Oriola, Xàtiva, Gandia, Castelló, Alcoi, etc. La creixent influència política i cultural de Castella durant el barroc, paral·lela a la decadència de les lletres valencianes, causà que el repertori de comèdies representades en aquests locals oficials fora totalment en castellà.

Per tant, a partir de finals del segle XVI, el teatre en la nostra llengua s'hagué de refugiar en les formes dramàtiques populars, que normalment no circulaven pels circuits teatrals oficials, sinó que conreava el poble en espais de representació informal, com ara les places dels pobles, les tavernes o els masos on es reunien els llaura-

dors amb ocasió de les collites. Eren formes teatrals breus, com ara entremesos, col·loquis i balls més o menys dramatitzats aprofitant el Carnestoltes o altres festes assenyalades. Aquests gèneres populars tenen el valor afegit d'haver conservat els senyals d'identitat del poble valencià durant els segles XVII, XVIII i la primera meitat del XIX.



Un dels entremesos més populars fou l'*Entremés de la sogra i la nora*, raó per la qual va ser editat. València: Impremta de Laborda [entre 1750 i 1780]. Font: Biblioteca Municipal de València, Fons Martí Grajales Entremés de la sogra i la nora



El col·loqui és un gènere popular genuïnament valencià. Edició del *Col·loqui del nas*. Xàtiva: Imp. i llibreria de Blay Bellver, 1879. Font: Biblioteca Valenciana.

Per exemple, els entremesos eren peces breus de caràcter còmic, amb un argument heretat de la tradició i amb uns diàlegs més o menys improvisats. Solien representar-los els llauradors en els masos en moments d'esbargiment després de dures jornades de treball en temps de collita. Un dels més populars és l'*Entremés de la sogra i la nora*, raó per la qual va ser editat.

Per la seua banda, el col·loqui és un gènere popular genuïnament valencià. Els col·loquis eren diàlegs còmics en vers sobre temes d'actualitat i de costums, que declamaven en públic els romancers i els col·loquiars en qualsevol festa popular. És enorme la quantitat de

col·loquis valencians impresos al segle XVIII i a la primera meitat del XIX: n'hi ha centenars, potser milers, destinats al consum massiu. Tant els entremesos com els col·loquis formen part de la literatura popular de canya i cordell, anomenada així perquè circulava en plec solts de 4, 8 o 12 pàgines, units per una canya o un cordell.

També formen part de la literatura popular els miracles o "milacres" de Sant Vicent que, des de començaments del segle XIX fins a l'actualitat, són representats per xiquets dalt de cadafals, anomenats altars, col·locats expressament durant la festivitat de Sant Vicent Ferrer en diferents carrers o places de València. Els miracles de Sant Vicent són composicions dramàtiques breus, en un sol acte i en vers d'art menor, que recullen



Representació d'un miracle de sant Vicent a l'Altar de la plaça de la Verge o plaça de la Mare de Déu, de València, ca. 1945. Fotografia de Vicent Peydró Marzal. Font: José Ramon Cancero Matinero, *Fotografía Peydró. Una mirada personal*, València: Ajuntament de València, Col·lecció Imatges 5, 2004, p. 106.

episodis taumatúrgics de la vida llegendària de sant Vicent Ferrer. El primer text conegut és de 1817, però aquesta tradició continuarà durant més de dos-cents anys fins als nostres dies. Un dels més repetits és *Els bandos de Castelló*, de Joaquim Badia Adell. Tenim documentats vora 300 miracles, tant editats com inèdits.

Comptat i debatut, a partir de tota aquesta tradició teatral popular citada, es produí a mitjan segle XIX una evolució transcendental amb l'aparició d'un gènere nou de major vàlua literària, gràcies al gust pel color local del romanticisme primerenc. Ens referim al sàinet o joguet (com aleshores s'anomenava): un gènere breu, de caràcter còmic, satíric i costumista. Són obres amb un primíssim fil argumental, basat generalment en el repetit tema dels conflictes entre enamorats a causa de la gelosia, però que a vegades aquest assumpte és l'excusa per a exposar, també dèbilment, altres motius, majoritàriament costumistes o d'actualitat.

Aquesta nova forma dramàtica era molt més adaptable als gustos de les capes mitjanes, com ho prova que assolí en poc temps una gran popularitat, fins al punt que fou acollida als grans teatres moderns que aleshores començaven a construir-se pertot arreu. Així, després de quasi tres-cents anys de marginació, el teatre valencià entrava als circuits comercials, encara que fora solament en les funcions a benefici dels actors còmics (com Esteve del Ríó, Ascensi Faubel, Amàlia Mondéjar, Peregrí Ros o Joaquim Garcia Parreño) o com a complement festiu d'una obra llarga en castellà, per tal que el públic se n'anara a casa amb un bon sabor de boca.

Sens dubte, el principal centre productor i difusor de teatre autòcton radicà a la ciutat de València i la seua rodalia. Així, Josep Bernat i Baldoví, natural de Sueca i autor de la coneguda obra *El virgo de Vicenteta*, entre moltes altres, va ser un dels pares del sainet valencià de caràcter rural. Immediatament el seguiren nombrosos lletraferits més: Rafael María Liern, Joaquim Balader, Francesc Palanca i Roca, etc., fins al punt que la floració del sainet valencià no és un fet

local i aïllat, sinó un moviment vigorós i espontani que arribà a tots els indrets de la geografia valenciana, especialment a les grans concentracions urbanes, com Alacant, Alcoi, Castelló, Elx, Gandia, etc.

Per exemple, a Castelló tenim també alguns lletraferits locals que escriuen sainets, com ara Pelayo del Castillo, amb *El diable en capa de sant*; Gaetà Tres-serra, amb *La perla de la illeta o els carlistes en Vinaroz*, o Josep Merelo i Casademunt, que tot i que desconexem el seu lloc de naixement, sí que estigué bastant relacionat amb Castelló, on estrenà *Tres carabasses en un pomell* i *Un bateig a Borriana*.



Portada de l'obra *Tres carabasses en un pomell*, de Josep Merelo i Casademunt, estrenat al Teatre Principal de Castelló el 6-5-1870. Font: Biblioteca Municipal de València, Fons Martí Grajales.

Un fet que no podem deixar de considerar és que la producció teatral valenciana va ser anterior a la Renaixença i es va desenvolupar al marge d'aquest moviment de recuperació cultural, que tingué en Teodor Llorente el seu patriarca. Així, els comediògrafs populistes valencians, políticament progressistes, utilitzaven la llengua col·loquial sense cap inquietud purista i s'enfrontaven a l'elitisme conservador dels poetes renaixentistes, que empraven un llenguatge arcaic per als concursos dels Jocs Florals. A pesar de no tindre cap preocupació literària, el mèrit dels autors teatrals valencians va ser tornar al poble la confiança en la llengua, pel prestigi que suposava veure-la usada en escena. A vegades escrivien obres bilingües, amb algun personatge de parla castellana, però amb la intenció sobretot de reforçar-ne l'efecte còmic que aquesta anomalia produïa.

A partir de la revolució gloriosa de 1868 es va produir una democratització del fet teatral, amb la incorporació a l'oci de les capes socials menestrals, i això va comportar que el teatre valencià es concebera ja com una activitat lucrativa més i entrara a formar part del teatre de masses, especialment als locals secundaris, com els cafés teatre, els teatres circ i les societats recreatives, on també va ser conreat intensament pels aficionats. Per exemple, el teatre valencià omplia bona part de la programació del Teatre Princesa i del Teatre Russafa de València, o del Teatre Espanyol d'Alacant. Per aquesta època a la província de Castelló hi havia teatres a Castelló, Borriana, Morella, Vinaròs i Sogorb. Aquests locals secundaris incorporaren les funcions per seccions o per hores, on es podia veure una obreta curta amb una entrada molt modesta. Aquest sistema va afavorir la programació de sainets.

Per altra banda, el sainet valencià influí en altres gèneres. Per exemple, és aleshores quan apareix a les places d'Alcoi el *Betlem de Tirisiti*, un espectacle de titelles que en realitat és un sainet, però que per les seues característiques singulars és una peça única (i ben viva) del patrimoni teatral valencià i un testimoni excepcional de la llarga tradició valenciana i europea dels betlems de titelles. Un altre costum que hi té relació són les representacions de betlems interpretades per xiquets, conegudes també amb el nom de pastorets. Molt més recent, però seguint també la tradició betlemera, tenim a Castelló el *Betlem de la Pigà*, el *Betlem de Costur* o el betlem *Estel del Collet* de Benicarló.

Però tornant al fil cronològic, a començaments del darrer quart del segle XIX es produí un canvi important en el sistema de contractació dels actors: de la formació d'una companyia estable per a tota la temporada, que seria la companyia titular del local, es passà al sistema de les companyies en gira, les quals eren contractades pels empresaris dels teatres solament per a un nombre determinat de funcions.



Les anomenades *vetllades valencianes* consistien en funcions únicament en valencià. Programa d'una vetllada valenciana al Teatre Principal d'Alacant, el 13 de desembre de 1898. Font: Arxiu Família Portes, Biblioteca Gabriel Miró d'Alacant.

consistien en funcions únicament en valencià. Per altra part, també realitzaren una important tasca divulgativa del teatre valencià les centenars de societats dramàtiques i els grups d'aficionats que florien per totes les ciutats i poblacions valencianes durant l'últim quart del segle XIX.

Però l'expansió i la popularitat de les representacions valencianes no ens pot fer oblidar les limitacions literàries del teatre popular valencià, la consolidació del qual es feu a base del sainet còmic breu,

Això va suposar la formació dels primers conjunts exclusivament valencians, dirigits pels antics primers actors còmics, com les companyies dirigides per Manuel Llorens Ascensi Mora, Joan Colom o també del castellanenc Jaume Rivelles. A través de contractes més o menys temporals, les companyies circulaven de dalt a baix del País Valencià, formant un circuit de distribució teatral que arribava també a Barcelona i Mallorca o, fins i tot, botava el Mediterrani cap a Alger i Orà, on hi havia una abundosa colònia valenciana.

El nostre teatre ja no depenia dels estrets marcs del final de festa, sinó que començaren a organitzar-se les anomenades *vetllades valencianes*, que con-

de temàtica costumista, finalitat festiva, en part bilingüe i sempre amb una llengua col·loquial. Aquest model fou sintetitzat hàbilment per Eduard Escalante, sens dubte el dramaturg més representatiu de la nostra història teatral, fins al punt que la majoria de comediògrafs valencians posteriors l'imitaren. El mèrit d'Escalante és que, utilitzant els convencionalismes del sàinet, els adaptà a la situació social que ell va conèixer, fent especial atenció al tractament lingüístic dels seus personatges, i creant un llenguatge i uns recursos dramàtics que feren escola. Al mateix temps, la notòria afició musical dels valencians també va motivar molts compositors i llibretistes a compondre sarsueles i sàinets lírics en valencià, alguns dels quals aconseguiren un gran èxit.

És a dir, el valencià s'incorporava amb regularitat a la programació de molts espais escènics, però per a complir aquest nou paper més normalitzat calia confeccionar no solament sàinets còmics o lírics, sinó també obres llargues (de dos i tres actes) i renovar la temàtica (és a dir, fer drames rurals, melodrames, comèdies sentimentals, obres de contingut social, etc.). Efectivament, hi hagué intents en aquest sentit, alguns de ben exitosos, com la comèdia *Tres roses en un pomell*, de Palanca i Roca, o el quadre dramàtic *El civil*, de Manuel Millàs; però tots aquests esforços foren insuficients en quantitat i en qualitat, i, al remat, no aconseguiren que el públic s'acostumara a aquest tipus d'obres més ambicioses.

A més a més, el sistema centralitzat de distribució teatral espanyol no facilitava l'arribada de les novetats que es produïen a Catalunya, i quan arribaren, per exemple, els drames d'Àngel Guimerà, com *Mar i cel*, o de Santiago Rusiñol, es representaren en castellà. Factors de distribució teatral, de rendibilitat econòmica i, sobretot, de caràcter extrateatral, impediren la recepció del repertori català al País Valencià d'una manera normalitzada. Si s'haguera produït una aproximació del món teatral valencià cap a la mateixa Renaixença i cap als nous corrents dramàtics que empenyien Catalunya amb força, en un moment en què l'escena valenciana feia voluntariosos esforços normalitzadors, això podria haver significat una gran espenta per a consolidar un teatre valencià plenament desenvolupat.

Al capdavant, la causa principal del fracàs dels tímids experiments de dignificar el nostre teatre resideix en l'actitud del públic burgès, que

no acceptà els drames valencians, no tant per les seues mancances literàries, sinó pels prejudicis lingüístics de les mateixes classes benestants. El menyspreu a la nostra llengua per part de les capes dirigents i el rebuig al teatre valencià eren dos anells de la mateixa cadena. És a dir, no es pogué donar el pas del sainet al drama o a la comèdia ciutadana de costums perquè no existien suficients consumidors burgesos interessats en els nous productes.

Per tant, en realitat, foren factors socials els que van determinar al País Valencià una resposta teatral d'escassa entitat: de fet, la història del teatre valencià no fa més que mostrar l'evolució de la pròpia societat valenciana. En efecte, al nostre país predominava una burgesia agrària, rendista o comercial, molt feble i conservadora, que no se sentia compromesa en cap projecte cultural que servira d'aglutinant del poble. En conseqüència, el bloc dominant es girà d'esquena al nostre teatre i es limità a consumir els models culturals que venien directament de Madrid.

En aquestes circumstàncies, l'única escletxa que li quedava oberta al teatre valencià era seguir la línia del sainet, adaptant-se al públic senzill, tant urbà com rural, que li donava suport. Uns espectadors menys propensos al canvi idiomàtic que ja havia consumat la burgesia valenciana, i que, per tant, gaudirien en veure parlar en la seua llengua dalt de l'escenari. Dit d'una altra manera, el teatre popular valencià esdevingué un símbol de fidelitat lingüística.

A començaments del segle XX, el cinema fa una entrada estrepitosa en el món de l'espectacle,



Algunes sarsueles valencianes de temàtica rural assoliren un gran èxit. És el cas de *Les barraques*, d'Eduard Escalante i Feo, i el mestre Vicent Peydró. Anunci de la versió cinematogràfica de l'obra. Font: José Ramon Cancar Matinero, *Fotógrafo Peydró. Una mirada personal*, València: Ajuntament de València, Col·lecció Imatges 5, 2004, p. 20.

i comença a fer-li la competència al teatre, que fins aleshores havia sigut l'espectacle per antonomàsia. Tanmateix, el teatre valencià seguí conreant-se en els teatres d'estiu i en altres sales secundàries, que combinaven les funcions de varietats amb els gèneres còmics i musicals. De fet, algunes sarsueles valencianes de temàtica rural, amb llibrets d'Eduard Escalante i Feo (fill del gran saineter Eduard Escalante) i del mestre Vicent Peydró, assoliren un gran èxit, com per exemple *Les barraques*, de la qual es feu una versió cinematogràfica. També el cèlebre compositor valencià Salvador Giner escrigué la partitura de diverses sarsueles de costums valencians, com ara *Plors i alegries*.

A mitjan segona dècada del segle XX hi ha un canvi de tendència en el panorama teatral espanyol: s'abandonen les varietats, disminueixen els gèneres lírics i triomfa la comèdia. Aquest canvi general en les preferències del públic va suposar també un reviscolament del teatre popular valencià a partir de 1916 fins a esdevenir els vint anys següents com l'etapa de major esplendor del nostre teatre.



Sopar de germanor d'autors teatrals valencians el juny de 1936. Podem veure Miquel Tallada Mora, Faust Hernández Casajuana, Josep Peris Celda, Enric Beltrán Royo, Lluís Martí Alegre i Artur Casinos Moltó, entre d'altres. Font: Arxiu Faust Hernández Casajuana, Centre de Documentació Escènica, Institut Valencià de Cultura.

Aquesta esplendor es basa en una nova generació d'autors i d'actors. Pel que fa als autors, en tenim desenes, alguns amb una extensa producció, com ara Josep Peris Celda, Paco Barchino, Artur Casinos, Felip Melià, Francesc Comes, Jesús Morante Borràs o Faust Hernández Casajuana, per citar-ne solament els més prolífics, ja que cadascun d'ells té escrites prop d'un centenar de peces. Moltes d'aquestes produccions han estat representades milers de vegades, com *Nelo Bacora*, de Peris Celda, o *Deixa'm la dona, Pepet*, d'Artur Casinos. També aconseguiren un gran èxit diverses revistes valencianes, com ara *A la vora del riu, mare i Ama, hi ha foc?*, de Maximilià Thous i Faust Hernández Casajuana, amb música del mestre Miquel Asensi.

A Castelló també tenim una nòmina de mitja dotzena d'autors que escriuen peces valencianes en aquesta època. El primer que cal citar és Joan Manuel Borràs Jarque, un vinarossenc de naixença, però mort a Castelló, que fou mestre d'educació primària i va estar molt lligat als centres catòlics del seu poble natal, de Tortosa i de Barcelona. Segurament la seua obra més interessant és la comèdia en tres actes *L'ermita assolada*, però va estrenar una dotzena de peces, la major part inèdites. Una altra obra interessant és *La llei del cor*, escrita en col·laboració amb Carles Salvador, que fou mestre a Benassal. Tot i ser més conegut com a gramàtic i poeta, Carles Salvador és un dels pocs escriptors avantguardistes que fa incursions en el teatre valencià. La major part de la seua producció no es va estrenar en vida de l'autor, sinó que s'ha fet molt recentment gràcies al grup L'Enfilat, ni tampoc s'havia editat, fins que ara ho està fent Fàtima Agut.

Però encara és més prolífic Vicent Brea Branchadell, un castello-nenc que emigrà a Barcelona i que formà part de les associacions



Entre les més de vint col·leccions teatrals valencianes que publicaren les obres més populars, una de les més importants fou Nostre Teatro. Portada del número 14 d'aquesta publicació, any 1921. Font: Fons Teatral Valencià, Biblioteca de la Universitat d'Alacant.



A partir de l'any 1916, noves companyies valencianes expandiren el teatre valencià en les seues gires per tota la geografia valenciana i més enllà. Una de les més actives fou la de Manolo Taberner, la composició de la qual veiem en aquesta imatge. Font: Arxiu de la família de Vicent Broseta.

de la colònia valenciana en aquesta ciutat, com El Cercle Valencià El Túria o La Casa Regional Valenciana, on estrenà bona part de la seua producció, com ara *Pau en casa*, *Il·lusions d'un soldat*, *Anem a la Madalena* i altres títols més, fins a 25 peces, segons ha investigat també Fàtima Agut. Altres autors castellanencs que igualment cal citar són Joaquim Peris Igual, Francesc Baidal Llosa i Francesc Marín Melià.

A més, la popularitat del gènere i l'abundant producció motivaren l'aparició de nombroses revistes i col·leccions teatrals valencianes que publicaren les obres més populars. Les revistes més importants foren *El Cuento del Dumenche*, *Nostre Teatre*, *Teatre Valencià* i *Galeria d'Obres Valencianes*, però hi ha més de vint col·leccions. Les excel·lents expectatives econòmiques creades pel gènere valencià motivaren diversos empresaris de locals teatrals a interessar-s'hi: el Saló Novetats, el Teatre Russafa, el Teatre Regional, el Nostre Teatre i l'Alkàzar de València, entre d'altres, s'inclinaren pel teatre valencià. Els nous conjunts titulars d'aquests locals també recorrien a les sales comercials de bona part de les ciutats, barriades i pobles valencians.

Entre les noves companyies valencianes que expandiren el gènere amb les seues gires per tot el territori valencià tenim les de Vicent Broseta, Pepe Àngeles, Manolo Taberner, Vicent Montesinos, Vicent Mauri o Pepe Alba, entre molts altres. Entre les nombroses actrius d'aquesta època cal destacar Emília Clement, Milagros Baeza, Pilar Martí, Lolita Millà, Pepita Huerta, Encarna Ferrer i Carmen Nieto, les quals aconseguiren triomfar en el teatre valencià.

L'èxit de les gires de les companyies del cap i casal motivaren els actors còmics aficionats de moltes localitats a imitar-los. Així, a partir de 1928, es crearen per tot el territori valencià societats i grups artístics que conrearen el nostre teatre, com Els XIII de Vila-real o l'Agrupació Artística Teatral de Castelló. Alguns d'aquests conjunts aconseguiren especialitzar-se i semiprofessionalitzar-se en el teatre autòcton, com la companyia alacantina de Paco Hernández i la també alacantina d'Àngel Mas i Manolo Álvarez. Un actor castellanenc important d'aquesta època fou Joan Sánchez Gil, que es convertí en un dels millor galants del teatre valencià dels anys trenta. També va escriure una desena d'obres valencianes.



Estrena de Lenin amb els autors

Les causes de l'èxit comercial del teatre valencià van ser tant uns preus molt econòmics com l'existència d'un públic addicte, que li va mostrar una continuada fidelitat. Ara, el públic s'havia ampliat amb els obrers i treballadors urbans del sector serveis, que havien conquistat el descans dominical i la jornada de huit hores i, per tant, disposaven ja de temps lliure per a l'oci. Aquest sector social, generalment d'ideologia progressista, va votar decisivament per la República en 1931.

La finalitat del nostre teatre era fer riure, però per a aconseguir-ho els autors se servien constantment dels mateixos recursos còmics copiats dels models anteriors. Però ho feren d'una manera gens creadora, sense cap pruija estètica, lingüística o literària, i a la fi, convertiren el sainet valencià en un clixé. Totes les cultures europees tenen un teatre còmic breu (també la literatura castellana, la francesa, la italiana, etc.) i això és un signe de normalitat. El problema rau en el fet que el teatre valencià es va especialitzar en el sainet (còmic o líric) i el va convertir en perillosament monogràfic.

Per això, els sectors més compromesos amb la reanimació del moviment cultural i polític valencianista, des de la revista *Taula de les Lletres Valencianes*, combateren la buidor conceptual del sainet i demanaren major compromís temàtic i estètic, l'ús d'una llengua culta i, en definitiva, un teatre modern en consonància amb els moviments literaris contemporanis europeus i arrelat a la realitat del país. Hi hagué freqüents debats públics en la premsa sobre com redreçar el teatre valencià.

Alguns autors novells ho intentaren, bé dramatitzant conflictes socials, com en *La mare terra*, de Bernat Morales San Martín, o en *Opressors i oprimits*, de Josep Maria Garrido, o bé introduint canvis en les seues produccions en el sentit d'acomodar-les millor a la nova realitat social. Una de les temptatives més interessants és l'obra *Lenin: escenes de la revolució russa*, de Josep Bolea i Francesc Almela i Vives (aquest últim arxiver municipal de València, però nascut a Vinaròs). Però aquests intents no reeixiren, bé perquè foren flors d'un dia, bé perquè les modificacions realitzades foren merament formals i superficials.



Els fills del poble, de Barchino

En definitiva, els intents voluntaristes de regeneració semblaven petites illes en el mar de paradoxes i contradiccions que ofegaven el món teatral valencià. En efecte, tots els assaigs de renovació s'estavellaven contra dos murs: l'hostilitat d'un públic mal acostumat al convencionalisme del sàinet i la inèrcia del món teatral valencià situat en la còmoda i conservadora posició de representar solament allò que li donava diners.

Això no obstant, els grans canvis polítics, socials i culturals que estaven experimentant-se als anys trenta, com la proclamació de la II República i la propera aprovació de l'Estatut d'Autonomia del País Valencià, que aleshores estava discutint-se, permetien crear les condicions per al redreçament de l'escena valenciana. La tasca resultava força difícil, ja que topava amb clars obstacles comercials, però no eren unes dificultats insalvables. Sense trencar radicalment amb la tradició teatral (per tal de no perdre la provada fidelitat dels

espectadors habituals), era possible eixamplar el públic entre els nous sectors socials urbans més dinàmics, sempre que la renovació assolira la dignitat suficient per a produir un canvi d'orientació en les preferències del públic, i, per descomptat, amb la perseverança necessària que tot procés de formació de nous espectadors exigeix. A més, la normativització lingüística, aprovada a Castelló el 1932, obria la possibilitat de superar l'entrebanc d'una llengua dialectal freqüentment degradada que, fins aleshores, havia sigut l'única utilitzada pels nostres sainers.

En fi, tot desprenia espurnes d'esperança en un futur teatral més optimista, quan l'esclat de la Guerra Civil va acabar amb aquestes expectatives tan prometedores. Durant la guerra es van representar algunes obres de temàtica antifeixista de Paco Barchino, com ara *València a palpes*, que tractava dels efectes dels bombardejos de l'aviació feixista, com eren la por de la població, les apagades de llum i les carreres per a protegir-se als refugis. Quan es va representar a Alacant, van fer una versió local i la van titular *Alacant a palpes*. Una altra obra interessant va ser *Els fills del poble o La columna de Maroto*, subtitulada a Alacant, en honor d'un conegut dirigent anarquista, i que va ser representada per la companyia alacantina de Paco Hernández.

La victòria franquista i la consegüent dictadura, amb la persecució de tot el que significava particularisme lingüístic o cultural, va suposar un tall traumàtic per a l'anelhada renovació de la vida teatral valenciana. Les noves autoritats van prohibir el teatre en valencià, el qual desaparegué totalment dels escenaris.

Ricard Blasco manté que va ser una prohibició tàcita, perquè no va trobar cap disposició oficial que prohibira explícitament les representacions en català. El que sí que sabem és que l'òrgan encarregat de la censura teatral en els primers anys del franquisme va prohibir qualsevol intent de representar obres que no foren escrites en castellà. Tenim un interessant exemple, en la petició d'un autor castellanenc, Francesc Marín Melià (a qui ens hem referit abans), perquè s'autoritzara la representació d'una de les seues obres: *A la Magdalena!* En aquesta sol·licitud, Francesc Marín demanava que li informaren si hi havia alguna disposició que prohibira les obres dialectals. La resposta a la demanda fou la prohibició de l'obra per

ser escrita en una llengua diferent del castellà, però sense aportar cap disposició que ho justificara.

Hi hagué comptades excepcions que pogueren salvar la censura, com fou l'estrena en 1943, al Teatre Principal de Castelló, de l'òpera per a titelles *La filla del rei Barbut*, de la compositora Matilde Salvador i de l'escriptor Manuel Segarra. Vist des d'una perspectiva històrica, aquesta estrena va ser un esdeveniment importantíssim per a l'escena valenciana, en general, i per al teatre de titelles, en particular.

Les representacions valencianes no es repregueren fins a l'any 1946, quan, després de la derrota del feixisme alemany i italià en la II Guerra Mundial, el règim es veié obligat a ser un poc més permissiu. Almenys cap al teatre valencià, que en realitat no li suposava cap amenaça. La represa fou fulgurant. S'estrenaren obres que tingueren un èxit colossal, com per exemple

*El tio Estraperlo*, de Jesús Morante Borràs, o la revista *La cotorra del mercat*, de Paco Barchino i el mestre Leopold Magenti, que arribà a tindre centenars de representacions. Però la revifalla no suposà la renovació, sinó que es va fer amb els mateixos esquemes tradicionals de sempre.

A Castelló destaquen dos autors molt representatius d'aquesta època, Josep Forcada Polo i Josep Barberà i Ceprià, perquè la producció de tots dos és un exemple de recreació llegendària del costumisme castellonenc i conté una riquesa lingüística inusual en el teatre valencià d'aleshores. Josep Forcada, de qui ens parla en aquest llibre amb molt de detall el professor Manuel Carceller, havia començat escriptura teatral abans de la guerra, però és en la postguerra quan assoleix una major maduresa creativa. D'una generació posterior és Josep Barberà i Ceprià, que escrigué una desena d'obres emmar-



Programa de se cambia moto per sogra

caades als ravals i a la vila de Castelló. També cal citar Manuel Nebot Segura, autor de set obres.

A València els èxits continuaren en la dècada des cinquanta, amb obres que aconseguiren ser també centenàries, com ara *Se canvia moto per sogra*, de Joan Antoni Muñoz Sáez i Jaume Armero, o *La Plaça redona*, de Lluís Martí Alegre, entre moltes altres. Però als èxits els seguia una sèrie de reiteracions sobre el mateix tema. La conseqüència fou que no s'eixamplava el públic adherit al teatre valencià, sinó que, al contrari, era sempre el mateix, i això representava un inconvenient insuperable per a l'augment de l'oferta.

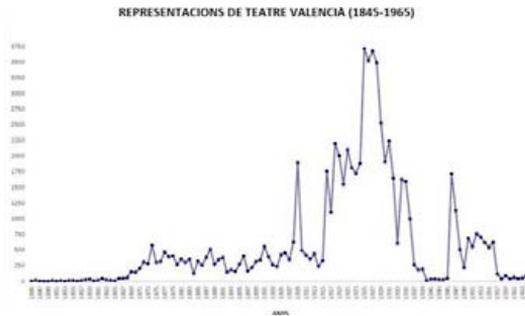
Al capdavant, el públic, que lògicament anà canviant a mesura que es produïa la normal evolució de la societat, acabà cansant-se de sentir sempre els gastats tòpics del sainet regional. En efecte, la nova embranzida del teatre popular valencià solament es perllongà fins a finals dels anys cinquanta, quan va anar sent substituït als locals comercials per la revista. A la dècada següent el teatre autòcton restava ja marginat a les sales particulars d'aficionats o a uns espais folklòrics molt localitzats, com els actes fallers o festers de València, Castelló, Alcoi o Alacant. Semblava que el teatre valencià estava ferit de mort.

En realitat, era el teatre com a espectacle el que es trobava en una crisi que pareixia insalvable, derrotat per l'art cinematogràfic i els esports de masses. Per al teatre valencià plovia sobre mullat: a les pròpies contradiccions internes s'afegien les pressions externes, com era la massiva vinguda d'immigrants i l'acceleració de la dimissió lingüística (que ja afectava totes les classes socials de les grans urbs), factors que van acabar de dissoldre el públic del teatre valencià.

A partir d'aleshores, sols des d'un acte conscient i militant es podia capgirar la situació. No serà fins als anys setanta quan, dins d'un moviment més ampli de recuperació cultural, sorgiran els grups de teatre independent, com Pluja Teatre a Gandia; El Rogle, L'Horta i L'Entaulat, a València; La Cassola a Alcoi; El Club 49 a Alfara del Patriarca; Llebeig a Dénia, i a Castelló el Grup Espiral Teatre, el TIO (Teatre Independent Obrer), Universal Còmics o Teló Alçat. El teatre independent, amb un treball d'investigació rigorós i obert a totes les innovacions teatrals d'aleshores, serà la resposta a l'absència d'un teatre comercial en la nostra llengua, i significarà l'ansiada norma-

lització lingüística i modernització artística del teatre valencià, que entrarà així, de ple, en la contemporaneïtat.

La consegüent democratització de la gestió teatral, després de la dictadura franquista, suposarà una eclosió d'espais públics i la professionalització del sector teatral, el qual recollirà la tasca d'experimentació realitzada pel teatre independent i la consolidarà en la renovació dels anys huitanta i noranta. En efecte, en aquestes dos dècades hi haurà un esclat de companyies teatrals amb una mentalitat molt més allunyada de la politització del teatre independent i més connectada amb el fet teatral, com ara Xarxa Teatre, Moma, Pimpinelles, el Centre Dramàtic Valencià, La Dependent, Bambalina Titelles, Tian Gombau-L'Home Dibuijat, Albenà, Micalet, Pot de Plom, Pont Flotant, etc.



Gràfica representacions valencianes

De manera paral·lela sorgiran grups *amateurs* o semiprofessionals en diverses poblacions valencianes que bé fan perviure el millor de la tradició del teatre popular valencià, bé fan propostes més actuals o, fins i tot, comptabilitzen les dos orientacions. En el cas de Castelló tenim L'Enfilat, el grup Fadrell de la Germandat dels Cavallers de la Conquesta, l'agrupació de l'Institut Social de la Marina del Grau de Castelló, L'Armelar, El Fadri, Tragapinyols, el grup Festes de Carrer, Els Mestrets, Baladre, etc., la major part dels quals segueixen en actiu actualment. En definitiva, al darrer quart del segle XX es produeix l'ansiada renovació artística del teatre valencià, sobre la qual evoluciona el teatre del segle XXI.

Entre els protagonistes de la renovació del teatre valencià contemporani, mereixen un lloc especial els dramaturgs valencians. Podem distingir tres generacions d'autors: des dels més veterans, que tingueren una gran implicació personal en el moviment del teatre independent, com Rodolf Sirera o Manuel Molins, passant per la generació que comença a emergir als anys huitanta i noranta, com és el cas de Carles Pons, Pasqual Alapont, Vicent Vila, Jaume Policarpo o Carles Alberola, fins a la nova dramaturgia valenciana que ha irromput amb veu pròpia al segle XXI, com ara Patrícia Pardo o Juli Disla, per citar solament un parell dels més premiats. A Castelló també hi ha actualment dramaturgues ben importants, com ara Begoña Tena o Núria Vizcarro.

En fi, per a concloure i tindre una visió de conjunt, podem veure en aquesta gràfica l'evolució quantitativa de les representacions de teatre valencià des de 1845 fins a 1965, realitzada a partir d'una mostra de quasi 70.000 representacions, extretes de les notícies d'hemeroteca corresponents a les ciutats de València, Alacant, Castelló i Barcelona. No és una mostra completa perquè no hem pogut consultar la premsa d'aquestes ciutats de manera totalment exhaustiva. Per altra banda, molt sovint la premsa no es fa ressò de les funcions de teatre valencià o del títol de les obres concretes representades: això passa especialment quan es tracta de funcions d'aficionats o en locals comercials molt secundaris. En tot cas, considere que és una mostra bastant representativa quantitativament de l'evolució del teatre valencià en aquests 120 anys.

Podem veure que les representacions dels 12 primers anys (1845-1867) són molt pobres perquè en aquesta etapa la funció del teatre valencià era servir de complement festiu al final d'una funció bàsicament en castellà, i molt sovint la premsa no reproduïx el títol de les obres curtes. A partir de 1868 hi ha un progrés accelerat de les representacions durant tot el sexenni revolucionari, que culmina l'any 1874 amb vora 600 representacions. Li segueix un llarg període de quaranta anys (entre 1874-1915) amb bastant estabilitat i una mitjana de més de 370 representacions teatrals per temporada, si bé amb les lògiques pujades i baixades. És l'època del triomf de la producció d'Eduard Escalante i dels seus epígons. L'única excepció extraordinàriament favorable és l'any 1909, que assenyala l'època

d'esplendor del gènere líric valencià, amb el triomf d'Eduard Escalante i Feo. A partir de 1916 l'ascens del teatre valencià és brillant i arriba al seu punt màxim l'any 1925 amb 3.750 representacions, que si fa no fa continua fins a 1928. Tot i que amb menor intensitat que en aquest quadrienni, el període de popularitat del teatre autòcton començat el 1916 s'allarga fins al 1936. Són vint anys que podem denominar l'època d'esplendor del teatre popular valencià, quan la mitjana de representacions anuals supera les 2.000 i mai baixa de les 1.000 per temporada, excepció feta de l'any 1933, especialment desfavorable, segurament com a conseqüència de la mort de l'actor Pepe Àngeles i la retirada de Manuel Taberner, dos dels grans impulsors del nostre teatre, especialment el segon. Durant les tres temporades de la Guerra Civil (1936-1939), el teatre valencià es manté a males penes amb una mitjana de 200 funcions per temporada. El final de la guerra suposa la desaparició del nostre teatre durant 6 anys (1940-1945). El 1946 es produeix la represa d'una manera inusitada amb més de 1.700 representacions, que és matisada en les tres temporades següents, que van de baixada, però que novament tornen a pujar i configuren un període d'onze anys (1946-1956) de bona activitat, amb una mitjana de més de 730 representacions per temporada. A partir de 1957 ve la davallada fins a 1965, quan pràcticament desapareix.

En definitiva, podem comprovar que el teatre valencià va demostrar una gran vitalitat durant més de cent anys, lògicament amb els daltabaixos normals de qualsevol altra manifestació cultural, però no hi hagué cap buit prolongat que interrompera una pràctica escènica ben adobada, amb l'única excepció dels primers anys de postguerra.

Una altra mostra del vigor assolit pel teatre popular valencià en aquests 120 anys és el nombre d'obres catalogades pels repertoris bibliogràfics valencians publicats, que supera les 2.500 obres, la immensa majoria editades. A més a més, en la meua recerca he pogut comprovar que encara és molt més voluminosa la producció teatral valenciana d'aquesta època, si tenim en compte les obres inèdites, perquè he pogut localitzar en diferents arxius i biblioteques, tant públics com privats, més de 1.500 obres manuscrites o mecanoscrites, la immensa majoria de les quals no figuren en cap dels catàlegs publicats. A més a més, també he pogut referenciar, mitjançant la

consulta de la premsa valenciana, l'estrena d'un miler d'obres més, que encara no he pogut trobar físicament perquè potser s'han perdut definitivament. És a dir, el corpus real de la producció teatral valenciana d'aquesta època segurament supera les 5.000 obres.

En definitiva, és admirable la pervivència del teatre popular valencià i dels seus gèneres més prolífics, el sainet i la revista, i el seu arrelament entre el públic al llarg de tot aquest temps: quan sembla que el gènere està en crisi, sorgeixen noves companyies d'actors i noves generacions d'autors que l'expandeixen una vegada rere altra per tot arreu. Hi ha un fil conductor que respecta la tradició a base de moltíssimes reposicions, i que alhora també demostra capacitat d'adaptar les fórmules consagrades per l'èxit a les més diverses circumstàncies històriques. Tot això explica que el sainet valencià siga la nostra tradició teatral més immediata i que estiga ben present en la memòria col·lectiva del nostre poble.

En fi, a nosaltres, dones i homes interessats en el teatre, ens correspon aprofitar la gran càrrega de vitalitat que posseeix el nostre teatre popular i projectar els seus aspectes positius cap al futur.



## «Didáctica del teatro. Escuela municipal teatro Castellón»

**Amanda Aguilera**

### **INTRODUCCIÓN**

Siempre me gusta comenzar las clases con ejercicios de conocimiento del espacio y de conocimiento del otro, para salvar las barreras de la distancia corporal y hacer que se toquen las manos, se miren a los ojos y se abracen.

Así me gustaría empezar los días, siendo consciente del espacio donde estoy y de la gente que me rodea. Como vamos a crear espacios comunes de encuentro en el aprendizaje, todos nos cogeremos de las manos, nos miraremos a los ojos y, finalmente, nos daremos un abrazo.

Esto genera sonrisas y sonrojos, nos da confianza, perdemos el miedo, nos deja al descubierto y listos para empezar a empaparnos de lo que nos depara la enseñanza teatral del teatro o la didáctica teatral.

Esto está ocurriendo ahora mismo en esta sala, pero claro, tal vez no es el lugar correcto para sentirnos en un plano teatral, ya que no somos protagonistas de toda la sala, sino solo de esas dos o tres personas que nos rodean en este momento. Muy distinto sería que estuviésemos delante de un montón de gente mirándonos solo a nosotros y que no supiéramos qué hacer.

Todo se hace poco a poco y nos desprendemos de la comodidad de nuestro espacio vital, casi sin darnos cuenta, con mucho tacto.

La EMTC prioriza en todo momento la didáctica y el aprendizaje del alumno frente a la búsqueda de un resultado que resulte atractivo al público.



Presentación

## LA ARTISTA PEDAGOGA: “EL ARTE DE ENSEÑAR ARTE”

Esta figura es importante para el tema que nos ocupa porque considerar que nuestra guía proviene de la experiencia de una artista, una creadora, que además tiene formación pedagógica, hace de esta figura algo extraordinario dentro de nuestra sociedad, donde la formación artística es muy limitada, y en muchas ocasiones hay que autoformarse por falta de referentes artístico-creativos.

En la Escuela Municipal de Teatro todos los profesores somos artistas que trabajamos al mismo tiempo que damos las clases. El hecho de que los profesores estén a la vez gestionando, disfrutando o sufriendo el proceso de creación en proyectos propios beneficia a los alumnos directamente porque estás creando aquello que le estás exigiendo en clase.

Los alumnos que llegan de una formación formal tienen un conocimiento del arte desvinculado de la realidad, ya que muchos de los profesores no tienen un gran conocimiento de este tipo de procesos. Eso genera un desconocimiento que potencia el menosprecio a la profesión.

## DIDÁCTICA A TRAVÉS DEL ARTE

Se utiliza el teatro como herramienta de aprendizaje en formaciones que no son netamente artísticas, como la historia, la física, etc.

## DIDÁCTICA EN EL ARTE

Se utiliza para desarrollar aspectos netamente artísticos, culturales, dentro de las artes escénicas.



El público

## ESPACIO, HORARIO Y ENERGÍA

Cuando iniciamos esa toma de contacto con el teatro pedagógico, claramente no lo hacemos sin tener un espacio adecuado para realizar la actividad con recursos teatrales: cámara negra, luces y reproductores de sonido. Esta entrada es física, pero ya nos traslada a algo que identificamos como teatral. También el tener un horario determinado que nos prepara internamente a estar listos para ser arrastrados, conducidos a crear esa energía que aparece en cada uno de los grupos, única, especial y mágica, que nos une y nos hace sentir parte de un proyecto común.

Todas estas cosas hacen que el alumno entre motivado al espacio y predispuesto a conseguir los mejores resultados posibles. El mejor

lugar sería un teatro de verdad, pero cuando eso no es posible, hacemos lo que podemos para adecuar el espacio a las necesidades del alumno. Cuando carecemos de estas referencias se limita, otra vez, el teatro al texto y a la puesta en escena, y se elimina la parte creativa o de transgresión emocional o personal que requiere el teatro para ser teatro.

## **CONCEPTOS QUE NOS RODEAN**

No nos planteamos que los alumnos aspiren a ser actores, pero sí a darles toda la información para enseñarles de la forma más cercana la profesión, por si en algún momento floreciese en ellos el interés.

## **SOCIEDAD**

Hay que tener en cuenta que formamos parte de una sociedad, en este caso de una ciudad pequeña, que tiene unas características concretas, como que es accesible, tiene zona universitaria y espacios culturales y de teatro activos. Muchos alumnos vienen de otros municipios que son muy diferentes porque vienen de pueblos más pequeños y, aunque compartimos cultura y lengua, hay otros detalles que no. Conocer de dónde venimos nos resulta más fácil si trabajamos con ejemplos prácticos que sientan cercanos.

## **ETAPA DE LA VIDA**

Diferenciamos o adaptamos los ejercicios dependiendo de la etapa de la vida en la que se encuentran nuestros alumnos. Si son niños, entran a jugar con más dinamismo, aunque últimamente les cuesta mucho concentrarse; si son adolescentes y se encuentran en el proceso de cambio de niños a adultos, les cuesta aceptar juegos que apelen a la niñez pero en realidad les encantan.

En el teatro de mayores, los alumnos vienen a las clases con la percepción de que les gusta esta actividad y no otra, por lo tanto a la actriz-pedagoga le es más fácil conducirlos y, por último, los adultos son variados y cada uno viene con sus límites adquiridos.

El trasvase de información es muy interesante porque los adultos aprenden de los adolescentes y al revés, como cuando los adultos cuentan sus historias de superación y en la mayoría de los casos sorprenden a los más jóvenes que vienen con una idea diferente del pasado.

## SENTIDO CRÍTICO

No damos clases de teoría del teatro, pero preguntamos qué es lo que han visto, si les ha gustado, o cuál es su percepción. Ese punto de partida nos ayudará a generar ese sentido crítico.



Dos voluntarios realizando una improvisación

Damos a conocer el teatro en toda su amplitud: historia, diferentes especialidades dentro del mismo, teatro físico, teatro de objetos, teatro de calle, teatro de títeres, teatro danza, teatro clásico y contemporáneo, teatro psicológico o el teatro de sombras.

También las figuras importantes dentro del mismo acto del teatro: el actor, el director, el dramaturgo, la puesta en escena, etc.

## EL MUNDO DE TEATRO EN EL QUE NOS ENCONTRAMOS

A su vez, compartir con los alumnos los actos de teatro a los que podemos asistir en nuestra ciudad, enseñando dónde pueden encontrar la información e, incluso, compartiendo alguna función que nos parezca interesante. En Castelló, se puede ver teatro en el Teatre del Raval o en el Teatro Principal y en los festivales de calle, como el Mut, el de Arts Escèniques, el FIT de Vila-real o el FESLIDA de Eslida.

También intentamos estimular su actividad teatral dentro de la ciudad, repasando las actividades en artes escénicas. De hecho, se han programado salidas para ver teatro con su posterior análisis, así como exposiciones relacionadas con el mundo de las artes escénicas o técnicas relacionadas con este mundo artístico.

## **PARTE DE LA METODOLOGÍA DE CLASE QUE EN UNA PRIMERA FASE LA DEDICAMOS AL CONOCIMIENTO Y COHESIÓN DE GRUPO. JUEGOS TEATRALES**

Juegos teatrales o teatralizados que nos acerquen a los alumnos, como el que hemos realizado antes, rompiendo la barrera del espacio y la pérdida de la comodidad, entre otras cosas.

Todos estos juegos van dirigidos a la desinhibición porque, aunque podemos trabajar desde la técnica, cómo nos reímos y cómo lloramos, lo interesante es trabajar estas técnicas desde la diversión y el juego.

Uno de los ejercicios que hemos realizado antes trataba de esto, pero ahora vamos a hacer un avance en esta medida. Cogemos de la mano a nuestra persona más cercana, y cuando estamos concentrados le hacemos una mueca, con la intención de sacar una sonrisa a la otra persona.

Seguro que lo conseguimos.

Necesitaremos dos voluntarios para poder realizar otro ejercicio que acortará la distancia entre nosotros.

Diremos tres palabras al azar (se preguntan a la sala). Con estas tres palabras, una de las dos personas nos contará una historia muy corta, que nuestro compañero continuará como si fuese propia con otras tres palabras al azar.

Dos historias enlazadas nos darán esa visión de la dificultad de estar delante de un público predispuesto a escuchar y a disfrutar, independientemente de lo que salga de este encuentro.

Este tipo de ejercicios con tiempo y dedicación consiguen un efecto "compañeros de la mili" que la mayoría de la gente que tengo en clase no sabe qué es, pero tiene que ver con el efecto de compartir algo con la gente de teatro que cuando lo compartes con gente que no es de teatro parece ser que no nos entienden.

Trabajamos también con la sinceridad. Hay que parecer sincero cuando actúas una mentira, que debe parecer real. Es complejo porque perdemos parte de nuestra esencia y pasamos a formar parte de un grupo.



El público actuando, rompiendo moldes

## **IMPROVISACIONES**

Pasamos rápidamente al teatro en mayúsculas. Como somos ansiosos, queremos resultados rápidos, pero buenos, que nos hagan sentir bien.

Las improvisaciones son guiadas y siempre se llevan a cabo usando el sentido del humor como resorte para conectar con el alumnado y para que la conexión que se genere entre ellos parta de un acto positivo.

Salimos a escena, nos relacionamos y, aunque podríamos explicar la parte técnica que interviene en el acto de las improvisaciones, lo más interesante es ver cómo la gente, más allá de su edad, se deja llevar y juega y ríe y, cómo no, aprende a hacer teatro, siendo actores, directores y dramaturgos de su propio juego teatral.

## **CREATIVIDAD PROPIA**

La búsqueda de la creatividad propia. ¿Quieres decir que no creamos por nosotros mismos? Generalmente, no, creamos por imitación. Como seres humanos y nos vestimos por imitación, para formar parte del grupo, de la tribu. Aun así, tenemos dentro de nosotros un ser creativo, por eso dentro de los parámetros sociales aceptados cada uno de nosotros nos hacemos ver, ya sea vistiéndonos de una

forma más llamativa o provocativa o intentando pasar desapercibidos. En cualquier caso, es parte de esa esencia inicial.

Cuando buscamos ser creativos recurrimos a las referencias que tenemos en nuestra vida cotidiana. Es muy difícil definir qué es propio y qué creatividad es adoptada, ya que una de nuestras ventajas como especie es la imitación y eso siempre nos ha funcionado. Por lo tanto, lo más parecido al teatro es la interpretación audiovisual y es de ahí de donde sacamos más ideas.

Desde la infancia se nos conduce de manera que matamos la espontaneidad y la originalidad, la relegamos, al intentar adaptarnos.

Hoy en día, además, nos enfrentamos a la cultura de la inmediatez de los vídeos cortos, con cosas poco profundas que nos llevan a lo superficial, y el teatro requiere tiempo, profundidad, porque la vida requiere también esos tiempos y esa profundidad. No pasamos de un estado emocional a otro sin un motivo, sino que se va generando durante un tiempo, que puede ser relativamente corto o puede venir de lejos.

La búsqueda del éxito siempre ha sido un objetivo de los adolescentes. Ahora van a por un éxito fácil, con lo que resulta difícil plantear ejercicios donde la preparación emocional sea compleja y, si le añadimos la creatividad propia, genera mucha confusión porque el mundo visual de consumo viaja mucho más rápido hoy que en cualquier otro momento de nuestra existencia como humanos.

Intentamos guiar al alumno para que se sienta como parte, como una figura de un engranaje, pero además que sea activo, que proponga dejando de ser un alumno que observa, que se aprende un texto, sino que pasa a tener voluntad creativa, voluntad de aportar.

## **AUTONOMÍA CREATIVA**

Este sería como el último paso para dejar al alumno-actor la libertad de crear bajo su punto de vista. Es la libertad máxima y, cuando llegamos a este momento, es más fácil dirigir el trabajo a una escena, ya sea clásica o contemporánea, con o sin texto.

Ya hemos realizado los ejercicios necesarios para que los parámetros del trabajo se amplíen y den rienda suelta. Suele ser un paso complicado de gestionar por el alumnado acostumbrado durante

toda su vida a estar definido desde el colegio, que nos dice cuál va a ser nuestro recorrido cada mañana de la puerta al escritorio, o en nuestro trabajo como adultos, en el que también nos organizamos generando este tipo de premisas.

Suele ser confuso y es un proceso que no todos consiguen gestionar, pero al menos saben que está este espacio de libertad y que poco a poco pueden seguir su búsqueda.

## **MONTAJE COLECTIVO**

Abogamos por generar dentro del grupo una identidad, desarrollarla y ver qué podemos hacer con ella, con la identidad, el interés, y crear una puesta en escena como la guinda final del pastel, bajo la premisa de crear juntos.

Es difícil cuando sabemos que la mayoría de los alumnos llegan sin conocimiento alguno del desarrollo del teatro, no solo en los últimos tiempos, sino desde sus inicios. Adaptándonos a esta realidad intentamos dar nociones básicas y ver si podemos estimularles en algún estilo.

Elegimos formatos diferentes para cada puesta, les proponemos temáticas que les puedan interesar, como feministas o históricas, también si quieren relacionarse con textos clásicos o dirigirse hacia textos contemporáneos y, así, vamos acotando y creando un perfil para el montaje que les hace sentir parte del mismo desde el inicio, pasando por las fases de investigación, decisión, dirección dramática y puesta en escena. Solo nos quedan los ensayos y estamos listos.

Finalizamos el año y disfrutamos sobre un escenario, frente a público conocido, un recorrido maravilloso que nos da una visión cercana de lo que sería el mundo de la interpretación en toda su amplitud.





## «La màscara i el titella, objectes teatrals»

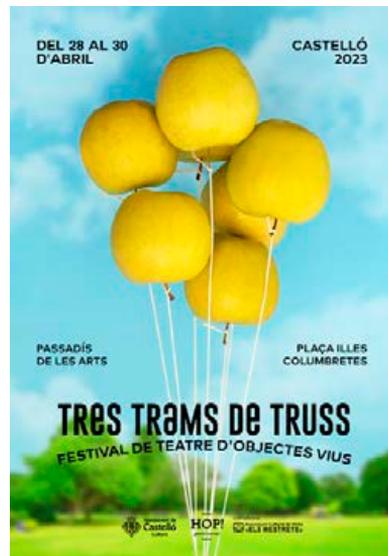
**Carmen María Serrano**

Gestora Cultural i Creativa d'Arts Escèniques

Just enguany, el darrer cap de setmana d'abril es va celebrar a Castelló el Festival **Tres Trams de Truss, Festival de Teatre d'Objectes Vius**, una mostra d'aquest tipus d'espectacles en què els objectes són els protagonistes a l'hora de contar històries teatralitzades, ja que amb aquests es construeixen, de vegades en directe, els titelles que són els personatges implicats en cada història. Es va fer a l'aire lliure amb les condicions adients, tant acústiques com estètiques,



Llevataps



Pometes

ja que sempre que era necessari es vestia l'espai escènic amb tres trams de *truss*, dels quals sorgeix el nom de l'esdeveniment. Aquestes són les peces d'alumini que, junt amb les torres, serveixen per a penjar el teló i els focus (en el cas dels espais escènics nocturns).

Tant la màscara com el titella són elements que ens ajuden a caracteritzar i construir cada personatge.

## LA MÀSCARA

El títol de la ponència comença anomenant la màscara, que és un element que cobreix la cara i, per tant, et transforma. Màscara com a caracterització gestual, o inclús el nas del pallaso, encara que no sempre és necessari portar-la per al *clown*.

Les màscares són generadores de misteri, rialles i drama, fan volar la imaginació del públic i al mateix temps toquen les seues emocions. Constitueixen un element important en escena, on l'actor té la tasca de donar vida a través de gestos i moviments. Són una part dels recursos més antics del gènere literari.

Algunes màscares del teatre grec ajudaven a projectar la veu, ja que a l'interior tenien com una botzina que feia que s'ampliara el so.

## TIPUS DE MÀSCARES

Al llarg de la història han anat afegint-se diferents tipus de màscares al teatre i a la resta d'arts escèniques, els trets de les quals s'han mantingut o han evolucionat en el temps.

- **Màscares del teatre japonés Noh.** Són figures misterioses que canvien d'expressió segons la quantitat de llum que reben. D'acord amb la creença d'alguns japonesos, les màscares tenen la capacitat d'absorbir l'energia negativa i els desitjos impurs de qui les porten. Per això, les famílies nobles i de l'alta societat les col·locaven a l'entrada de les seues cases amb l'objectiu d'allunyar els esperits roïns. Són caretes que representen persones, dimonis, lladres, vells, fantasmes, entre altres personatges que, depenent de la situació, poden causar pau o terror.

**Màscares de l'època del Renaixement de l'Europa continental.** Es va reprendre l'ús de **màscares en els ballets i en altres arts escèniques**. De fet, la comèdia de l'art, un típic teatre popular nascut

a Itàlia al segle XVI, va incloure antifaços en les representacions, amb la qual cosa s'exposava mitja cara. Es caracteritzen per tindre un somriure burlesc, l'expressió del qual deformava els gestos de les figures. En canvi, les del gènere de tragèdia mantenien una ganyota fixa que mostrava dissort, i així es representava tant a dones, a joves i a vells.

- **Màscares de Venècia.** S'utilitzen per a representar temes sexuals en escena. Estan fetes de materials i elements decoratius, com plomes, pells, teixits o pedres. Els seus colors varien entre el blanc, el roig i el negre.
- **Màscares d'animals.** Majorment són usades per a obres infantils o en el teatre de l'absurd, que manca de lògica.
- **Màscares Larvàries.** Són màscares blanques que només tenen un punt d'acció. Són voluminoses. Unes tenen un nas enorme, d'altres un nas molt xicotet i cap amunt, unes altres tenen unes celles molt marcades... Cadascuna té un punt que marca el "caràcter", perquè l'actor vaja entenent com començar a moure l'acció des d'ací. Són molt senzilles de treballar per a després abordar les expressives.

Aquestes són les desconegudes per al públic, ja que no s'usen en escena, sinó per a crear el personatge. Van ser introduïdes en la pedagogia teatral per Jacques Lecoq, en l'escola que va fundar en els anys cinquanta a París. Pensava que els actors estaven enclaustrats en el desenvolupament d'un discurs sense acció en el qual el cos estava completament mort i buit, per això va veure en les màscares una oportunitat meravellosa perquè els actors, en tapar-se la cara, pogueren expressar amb la resta del cos.

També existeix la màscara de dos cares com a símbol del teatre. **Unariu, mentre que l'altra plora, i estan** inspirades en dos divinitats de la mitologia grega per a representar la tragèdia i la comèdia.

## TEATRE D'OBJECTES

Hi ha molts tipus de titelles. Hui en dia també es treballa amb objectes que inclús passen a ser titelles en directe amb la manipulació d'una, dos o més persones.

Per a començar a introduir el titella parlem del teatre d'objectes. Agafem com a exemple l'obra ***Iaios***, de Joan Carles Simó, estrenada en 2009 en Fetén i premiada tant allí com en la Generalitat Valenciana, gràcies, entre d'altres, al joc de llums i so, i particularment a la suggerent música de Panchi Vivó, que crea l'atmosfera, el to i el ritme adequats en cada moment de l'obra.

Aquesta història carregada de sensibilitat i humor transcorre a la cambra de casa de la iaia dels dos germans protagonistes, on el major, amb els objectes que hi ha abandonats, li conta a la seua germana, més menuda que ell, la història de com es van conèixer els seus iaies, des de xicotets fins que es va morir el iaio. Ho fa amb la paraula i amb objectes. Per exemple:

- Aprofitant les maletes, en directe construeixen un tren de vapor en moviment per a contar que el iaio era ferroviari i, amb pólvores de talc, s'aconsegueix el fum.
- Entre els dos confeccionen el iaio Salvador, que espera la iaia Palmira en l'estació de tren. La xiqueta porta les sabates per a fer-lo caminar i l'adolescent, els braços i el cap amb el barret, com si fora el seu cos.
- Passen totes les estacions. Primavera-pardalet, hivern-bufanda, tardor-paraigua, estiu-xiulet.
- La nit de Sant Joan, quan salten la foguera, van cap a la foscoreta per a fer-se besets i declarar-se l'amor. Els titelles estan en la part de dalt del vestuari amb un penjador manipulat pels germans.
- El bastó és el iaio. La xiqueta el veu i li'l dona al germà, que canvia del personatge de xiquet al de l'avi per a fer l'última escena.
- El lilit on la iaia i l'adolescent recorden tota la història per a acabar representant la mort del iaio.

Aquest és l'enllaç del *teaser* de l'espectacle *Iaios*:

<https://www.youtube.com/watch?v=IIEDUQCYhdQ>

## EL TITELLA

L'origen del titella el trobem en l'Antiga Grècia, on els grecs van aplicar el moviment de ninots a partir de l'ús de fils penjants. Segons la història, el propòsit del titella era entretenir les persones i, moltes

vegades, divertir els més xicotets, un concepte que encara persisteix. No obstant això, s'afirma que els titelles pertanyen a totes les cultures del món, senzillament perquè l'ésser humà sempre ha buscat entretenir-se amb un poc de creativitat. Per això, pot pensar-se que el seu origen està en l'ombra que reflectia el cos humà davant de les fogueres. Aquesta ombra es reflectia en les parets de les coves i era en aquestes on es plasmaven els moviments que els individus feien.



Aranya amb ventall

Els titelles es poden fabricar amb diferents materials, sempre han de ser lleugers i fàcils de manipular.

#### TIPUS DE TITELLES

- **Titella de guant o de mà:** es tracta d'aquell ninot que té **forma de guant al seu interior i** que, per fora, munta tot un personatge cridaner. El o la titellaire que el manipula **introdueix la mà dins del guant per a moure el cap en totes les direccions**, segons el guió de l'obra o del text o acció que està interpretant-se.
- **Titella de dits:** molt similar a l'anterior, només que, per raons òbvies, la seua grandària és molt més xicoteta i s'introdueix en cadascun dels dits de l'artista que munta l'obra. En aquest sentit, cada dit es vist d'un personatge diferent i interactuen entre si durant el procés de la funció. Ací resulta indispensable tindre un control del moviment independent dels dits de les mans.
- **Titella de fils:** sol ser un ninot de drap, lleuger i de diferents grandàries, encara que sempre de menors dimensions que el seu titellaire, ja que és aquesta persona la qui el manipula a través de fils. Aquests fils estan ajustats als dits de l'artista, que el mou en múltiples direccions.

- **Titella de peanya:** aquest titella és molt similar a l'anterior, la diferència està en el fet que els fils es col·loquen en els punts principals de moviment del personatge com, per exemple, cap, genolls i colzes. Al seu torn, es connecten amb varetes que sosté l'artista i que possibiliten el moviment del titella. És a dir, compta amb un suport de fusta i una vareta que asseguren el ninot alhora que permeten la seua mobilitat.
- Una dada no menor és que les **ombres i les siluetes** també poden ser considerades com a tipus de titelles, tant si són articulades com si no.



Camaleó

Per a parlar de titelles agafem com a exemple **La Molinereta**. Aquest text el vaig escriure jo i li vaig posar aquest títol perquè és el malnom de la meua família: mon pare, *molinero* a Suera, i ma mare, la *molinera* d'Onda, perquè teníem un molí d'olives.

Ens conta el viatge d'una llevantina per tot el Guadalquivir que va buscant el flamenc que porta dins, però el troba al delta de l'Ebre perquè és una au amb dos potes. Per tant, el flamenc és el fil conductor per allò de les

arrels i cante i balle en les transicions de les escenes, mentre faig el canvi d'escenografia o prepare el titella següent. Les lletres de les cançons són poemes de Gloria Fuertes traduïdes al valencià amb l'acompanyament a la guitarra de Manel Brancal.

## CONSTRUCCIÓ DEL TITELLA

Una vegada ja saps el que vols contar, has de saber quins titelles necessites i construir-los junt amb l'escenografia, que en aquest espectacle consta d'un *tablaó* de fusta pintat de negre, una cadira típica andalusa i una taula braser amb tots els titelles baix de la falda, amb dos decorats diferents.

No passa sempre, però tant en aquest com en molts altres espectacles, en el mateix moment d'escriure el text es va pensant en la manipulació i la construcció dels titelles per a fer-ho el més fàcil i ràpid possible. En *La Molinereta* vaig comptar amb l'ajuda de Maite Cabedo, que també va fer el vestuari amb 125 metres de volant. Aquesta dada és important, ja que necessitàvem volum per a baix de la falda, tal com fan amb els vestits de cua, per a poder amagar l'aranya Pantxa, un dels personatges. Altres exemples:



Muntanya de fons

- La mosca Pataca acompanya la Molinereta enganxada al cap com a pinta i acaba amagada en un iglú perquè té por del camaleó.
- El mosquit Bufit amb l'antena telescòpica pot volar i després apositar-se a l'escot, com si fora un clavell per a acompanyar-la.
- Lluna és una índia que viu al Guadalquivir en un tipi.
- Hi ha un esquimal que viu en un iglú a Sierra Nevada.
- La pell del camaleó adopta el color blanc de la neu de la muntanya. Perquè això siga possible es van confeccionar dos camaleons.
- Una altra característica del camaleó és la llengua, que és una cinta mètrica i s'estira i s'arplega, cosa que causa sorpresa en el públic.
- El flamenc, l'au protagonista i la més gran i vistosa de totes, és un guant que entra per tot el braç i la prepare mentre cante una *guajira*.

## CONSTRUCCIÓ DELS PERSONATGES

La mirada, el moviment, la respiració, si parla ràpid o lent... cal diferenciar les veus el màxim possible per a no despistar el públic; quan s'està a escena s'ha de mantindre l'atenció del públic en tot moment. Per tant, sempre ha de passar alguna cosa. Entre esce-

na i escena estan les transicions i no sempre han de ser iguals, s'ha de trencar la monotonia i, per tant, mentre es canvia l'escenografia, es canta una cançó acompanyada de la guitarra.

Són molt importants els complements. Per exemple, per a l'aranya, el ventall l'ajuda a coreografiar el moviment mentre recita una poesia.

Aquest és l'enllaç del *teaser* de l'espectacle *La Molinereta*:

[https://www.youtube.com/watch?v=wWt\\_4ZE-Rhk](https://www.youtube.com/watch?v=wWt_4ZE-Rhk)



Pantxa i flamenc

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

<https://tiposdemascaras.com/las-mascaras-famosas/mascaras-de-teatro/>

<https://www.youtube.com/watch?v=HrwDM88PGiw>

<https://obrasdeteatrocortas.org/mascaras-de-teatro/>



Manipulant el titella



El públic i el titella



## «La filla del Rei Barbut, de la literatura tradicional a l'òpera»

**Fàtima Agut i Clausell i Fina Irún**

*La filla del Rei Barbut* s'estrenà com a òpera el 30 de març de 1943 al Teatre Principal de Castelló, després d'haver passat una sèrie d'entrebancs a causa de la censura franquista.

L'òpera fou abans un retaule de titelles. Amb el retaule conte *La filla del Rei Barbut*, l'autor volia retre homenatge a Josep Pascual Tirado i a la seua obra *Tombatossals*.

Tot seguit, exposarem els orígens del retaule i de l'òpera, de la figura del gegant en la literatura tradicional universal, en les rondalles de llengua catalana i en l'obra castellonenca *Tombatossals* de Josep Pascual Tirado.

### **TOMBATOSSALS, ELS ORÍGENS**

*Tombatossals* es basa en la tradició de la literatura popular universal i de la rondallística tradicional catalana en la qual apareixen herois d'aquest tipus. Cal recordar els personatges mitològics, criatures colossals de caminars pesats com el Pan Ku xinés, l'Osiris de la mitologia egípcia, Goliat de la Bíblia, Vertogor de les llegendes russes, Ymir de la mitologia nòrdica, Krali Marko de les llegendes búlgares, l'Hèrcules grec i Vuelcacerros de les castellanques, Belindo lo Mostro de les *Rondalles alguereses*, Joan de l'Ós de les *Rondaies mallorquines* i Esclafamuntanyes de les *Rondalles valencianes* recollides per Enric Valor.

*Tombatossals* conta la història d'un gegant, fill de Tossal Gros i Penyeta Roja, tots dos, el tossal i la penyeta, molt arrelats al paisatge

castellonenc. El gegant es considera mitològicament el fundador de les terres fèrtils de la Plana i de la conquesta de les illes Columbretes amb la seua colla d'amics, Bufanúvols, Cagueme, Tragapinyols i Arrancapins, una sèrie de personatges extravagants que formen part de les dites i refranys de la cultura popular castellanca. El gegant ofereix els seus serveis al Rei Barbut per tal de donar esplendor a una plana fèrtil que s'havia tornat erma davant de la inutilitat dels dos fills del Rei. La infanta, filla del Rei, admira el gegant, però acaba casada amb un senyor aragonés.

L'autor de *Tombatossals* és Josep Pascual Tirado, fill d'una família llauradora benestant castellanca. L'amor per la cultura i la terra el dugué a escriure nombrosos relats costumistes que més tard es recolliren en el volum *Tombatossals*, de cicle mitològic, i en *De la meua garbera*, de cicle costumista (Pascual Tirado, 1930 i 1986). Les aventures del gegant es publicaren per entregues en els butlletins de la Societat Castellonca de Cultura de 1922, 1923 i 1924, fins que l'autor les estructurà en una única obra.

De l'edició de 1930, Francesc Pérez Dolz en realitzà els dibuixos; Lluís Sales Boli, les vinyetes, i Bernat Artola, la coberta i les caplletres. El llibre fou guardonat amb el premi al millor llibre imprès per la Càmera Oficial del Libro d'aquell any.

D'aleshores ençà, *Tombatossals* s'ha convertit doncs en l'heroi de la mitologia castellanca. Del text s'han fet nombroses edicions, versions i adaptacions, i s'ha traduït al castellà, al japonés i està en procés la traducció al romanés, francès i anglés. Manuel Sanchis Guarner afirmava: "*Tombatossals* és el millor aplec rondallístic valencià"; "Parteix de la tradició oral sobre un personatge universal, el gegant, i el particularitza a través dels mites i els símbols tradicionals", escriu Lluís Messeguer en l'estudi introductori de l'edició de 1988.

## DEL TEXT AL RETAULE. L'ESTRENA

Manuel Segarra Ribés (Castelló, 1903-1975) era farmacèutic de professió, bon lector i escriptor d'afició. Amfitrió de la tertúlia de la rebotiga de la farmàcia del carrer Major, 66. La seua salutació "Benvingut siga, qui a sa casa ve" era coneguda per tothom i és recordada encara. Fou el creador de la cavalcada del Pregó, l'acte que inicia les

festes fundacionals de la ciutat, barreja d'història i teatralitat, i l'impulsor, des de la primera Junta de Festes de la ciutat, de les festes de la Magdalena, creades per a unir el que la guerra havia trencat, la convivència entre germans.

“*La filla del Rei Barbut* fou el conte que em regalà el meu pare el dia del meu sant, i el conte es transformà en retaule perquè nosaltres, la família i els veïns en gaudírem”, ens comenta emocionada Asunción Segarra Segarra.

“*Tombatossals* i *De la meua garbera* eren dos dels seus llibres preferits, els llegia i rellegia constantment”, recordava el fill Enriqué Segarra Segarra.

“Realitzava amb les seues mans tot allò que creava amb la seua imaginació, era un artista”, diu María Luisa Segarra Segarra, la filla.

*Don Manuel* fou l'autor del conte, després llibret de l'òpera, lector, constructor del teatret i artesà dels titelles d'uns 80 centímetres d'alçària. *Don Manuel* ho feu tot. Construï els titelles utilitzant paper blanc de quartilla i “pastetes”, goma casolana feta a base de farina de blat i aigua a foc lent. Bernat Artola i Tomàs, poeta castellonenc, escrigué el proemi, Dolores Carreguí i Maria del Lledó Segarra i Blanch cosiren el vestuari, Vicent Sales i Rovira compongué la música que acompanyava el retaule a partir de cançons populars castellonenques, i Lluís Sales Boli dibuixà els decorats. S'estrenà el 15 d'agost de 1939 al Mas de Guimerà o Mas de la Bala el dia de l'onomàstica de la xiqueta. Hi assistí tota la família, que celebrà la posada en escena d'aquells personatges tan coneguts i que amb format de titella oferia als menuts la possibilitat de conèixer els orígens de Castelló fins i tot abans que s'aproparen a la lectura de Pascual Tirado.

Manuel Segarra es basà en les primeres *Contalles de la terra*, les publicades el 1922 amb els títols *Tomba-Tossals I*, *Tomba-Tossals en la Cort del Rei Barbut II* i *Tomba-Tossals en la Cort del Rei Barbut III*, que formen part dels tres primers capítols de la novel·la *Tombatossals*. En el text del retaule de versos pentasíl·labs, heptasíl·labs i decasíl·labs, se sintetitzen les aventures i els personatges de *Tombatossals* per a fer la història més entenedora als petits espectadors: el rei, Tahor (horta) i Case (secà), la infantona Merilde, Garxolí del Senillar, Tombatossals, Bufanúvols, Arrancapins, Cagueme i Maria

Josepa, la criada de la infantona que no apareix en el text de Josep Pascual Tirado. Un amor a primera vista sorgeix entre el gegant i la infantona Merilde en la versió de Manuel Segarra Ribés i, en tornar Tombatossals de la conquesta de les illes, la demana en matrimoni al rei, caracteritzat per una gran barba, i es casen i viuen feliços. Tombatossals es farà càrrec de les terres del rei davant la irresponsabilitat dels germans de Merilde i tots viuran feliços en la plana fèrtil de Castelló. La contalla de les canyes hi té un espai protagonista.

L'estructura externa del retaule està formada pel proemi, quatre actes i l'acabament. Manuel Segarra Ribés i Lluís Sales Boli. De la primera edició es feren tres originals: dos mecanoscrits, el de la família Segarra i la família de Matilde Salvador i un manuscrit, el de la família Sales. Amb motiu de la representació de 2007 s'ha editat una edició fac-símil del text mecanoscrit amb les miniatures dels titelles i els decorats.

El retaule comença amb el proemi següent: Nobles dames i donzelles/ que al convit haveu vingut/ a gojar les meravelles/ de la Cort del Rei Barbut.

*La filla del Rei Barbut* o *Contalla de les canyes* fou registrada en la SGAE pel seu autor el 1941.

Els retaules estigueren de moda des del segle XVII fins al segle XIX i les primeres dècades del segle XX recuperaren el protagonisme com a renovació del teatre a través de les avantguardes artístiques que, en la recerca de noves formes i continguts, centraren l'atenció en aquestes formes teatrals com a protagonistes de la renovació desitjada per la doble faceta d'intèrprets i objectes d'art, i no només com a eina d'expressió i comunicació, sinó també pel seu valor estè-



Assistents a la primera representació del retaule *La filla del Rei Barbut* al Mas de Guimerà, Benadressa, Castelló, 15 d'agost de 1939. Foto cedida per Asunción Segarra Segarra

tic i artístic, cosa que ja havien reivindicat els modernistes catalans unes dècades abans.

Durant els primers anys del segle XX, els titelles eren una de les principals diversions populars que en companyies ambulants recorrien les festes i fires de tots els pobles amb els seus teatrins de guinyol. Algunes d'aquestes companyies eren hereves del segle XIX, com el *Sainete de la Tía Norica* o els *Autos de Navidad* de Cadis i el *Betlem de Tirisiti* d'Alcoi. A aquesta tradició s'uniran noms que es convertiran en referència històrica del gènere: Hermenegildo Lanz, Federico García Lorca, Manuel de Falla, Ignacio Zuloaga, Rafael Alberti, etc. Gràcies a la seua dedicació en la creació d'obres per a titelles, es recuperà, dignificà i evolucionà el món del titellaire.

Manuel de Falla, molt aficionat al teatre de titelles des de menut, tingué en Hermenegildo Lanz un còmplice dels seus gustos amb la col·laboració de Federico García Lorca.

Lorca, el dia de Reis de 1923, amb Falla i Lanz, representà en honor de la germana un retaule de titelles amb textos tradicionals i de Cervantes versionats pel poeta, amb música interpretada per Falla en el piano familiar i els titelles dissenyats i realitzats per Hermenegildo Lanz.

No sabem si Manuel Segarra Ribés, bon lector i coneixedor de les activitats culturals que es realitzaven fora de Castelló, tingué notícies d'aquest esdeveniment de Granada ocorregut setze anys abans. Sí que coneixia *El retaule de Maese Pedro* encarregat per la princesa de Polignac per a ser representat en la seua casa el 1923.

No obstant això, aquesta equiparació de l'art popular amb l'art culte no aconseguí mantindre's en les dècades següents a l'Estat espanyol, on el gènere romangué limitat a un producte d'artesanía, orientat a l'entreteniment i a una mena de propaganda pseudoeuclidiana.

Durant la Guerra Civil, ambdós bàndols n'utilitzaren, de titelles, per a exaltar els respectius valors de cada ideologia. L'Aliança d'Intel·lectuals antifeixistes per a la defensa de la cultura i les *Misiones pedagógicas* dugueren el guinyol als llogarets i pobles més llunyans; després, fins i tot, al front, on representaren un repertori de romanços

dialogats, farses entre soldats, camperols i obrers contra el “moro”, l’italià, l’alemany, etc. (Domínguez et alii, 2007: 18).

## SEGONA REPRESENTACIÓ DEL RETAULE (1940)

Tots els assistents a la primera representació del retaule desitjaven que s’interpretés de nou, així que amb motiu de la inauguració de la seu de la Biblioteca i Arxiu Municipal el 24 de febrer de 1940, es pensà d’oferir-lo a la societat castellonenca en un dia tan assenyalat a la sala d’actes de la biblioteca acabada d’estrenar. L’acte fou organitzat per la Societat Castellonenca de Cultura, que iniciava de nou la seua activitat després de la guerra del 36.

[...] Un espectáculo de tan fina comicidad que acusaba en relieve hondos valores raciales de la vieja solera castellonense, y se adornaba con abundante caudal folklórico no debía quedar encerrado en el íntimo círculo donde nació, y por ello la Sociedad Castellonense de Cultura organizó el festejo para más nutrido auditorio montando el retablo de los títeres en el amplio zaguán y vestíbulo de la casona de la Biblioteca y Archivo Municipal. El éxito de público fue extraordinario (1943: 188-190).

Abans d’alçar el teló, alguns dels joves que donaven veu als titelles, entre ells Bernat Artola i Manuel Segarra, companys de curs de batxillerat, decidiren imitar amb les veus dels personatges els trets orals d’aquells professors de l’institut millor caricaturitzables pels seus gestos i formes de parlar. Naturalment, les figures de Cagueme i Garxolí, a més del Rei Barbut, foren les idònies per a la paròdia. Tant Lluís Revest com Salvador Guinot coneixien els gestos i els accents massa exagerats de companys seus en la docència i dels imitadors, exalumnes de les seues classes a l’institut Fran-



Programa de la segona representació del retaule La filla del Rei Barbut a la seu de la Societat Castellonenca de Cultura el 24 de febrer de 1940

cesc Ribalta. Les rialles i els aplaudiments envaïren l'espai durant i després de la representació. Aquesta és l'anècdota que es conta d'aquesta segona representació del retaule i també la causa per la qual tothom "necessitava gaudir d'una altra representació".

## DEL RETAULE A L'ÒPERA

A banda de l'èxit obtingut, al qual col·laborà l'anècdota dels joves, Bernat Artola pensava que aquest retaule tenia moltes possibilitats i podia anar més enllà i, acompanyat de la jove compositora Matilde Salvador, visità la rebotiga de la farmàcia per a demanar-li permís a *don* Manuel perquè Matilde pogués compondre la música en format d'òpera per l'aplaudit i estimat retaule de titelles.

En aquella època, dècada dels quaranta, era una jove que havia finalitzat els estudis de música i bona amiga de Bernat Artola, així que es deixà dur per l'entusiasme del poeta i es llançà a la composició de la música de l'òpera a partir de les cançons taral·lejades en la infantesa:

Quasi tots els diumenges venien a casa Manolo Segarra, Bernat Artola, Lluís Sales, Carlos González Espresati, Rafael Balaguer i també Vicent, és clar, es refereix a Vicent Asencio, el marit, per tal que jo, cantant i tocant el piano, els posara al dia de com anava la faena.

Quan la vaig acabar, és clar que pensava estrenar-la. Les obres no es fan per guardar-les dins d'un calaix, pense jo. Però les condicions a Castelló no eren les més adients. Aleshores no hi havia cap infraestructura, de manera que es va muntar a València. Per cert, que el Micalet ens va cedir els seus locals. A València treballàvem amb els cantants i a Castelló quedaven els titelles. De manera que jo feia dos assaigs, un a València i, després, trenet i un altre a Castelló [...] El 14 de gener de 1942 els vaig fer l'audició completa. Recorde que l'oncle Fermí, germà de la meua iaia, em va fer l'obsequi de perfumar el salonet del piano amb essència de romaní. Molt propi! Des de les primeres notes estava pendent de la representació, experiència necessària per a mi. De manera que vaig començar a moure'm

per aconseguir-la, cosa prou difícil perquè a Castelló, en aquell moment no hi havia ni orquestra, ni cantants capaços de dur endavant allò. A València vaig anar a la recerca de cantants, Emilia Muñoz, soprano solista de la Coral Polifònica Valentina; Carme Andújar, dona d'Eduard López Chávarri; Enric Domínguez, tenor –tots dos havien fet l'estrena a València d'*El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla–; Antoni Sales, baix de la Capella del Patriarca; Manuel Rodrigo, baríton, i el famós tenor Antoni Cortis (Salvador, 2007: 40).

També Matilde Salvador preferia els titelles “El titella té molta vida, i a voltes trobe més vida en un titella que en algunes persones. I encara que és molt complicat fer teatre de titelles, jo ho preferisc”, comentava Matilde Salvador a la revista de titelles *La Mundia* (1993).

De l'escenografia, se n'ocupà Lluís Sales Boli (1908-1981), escriptor, dibuixant, il·lustrador i miniaturista. Fou l'autor dels decorats del teatre de la primera representació al Mas de Guimerà. Per a la posada en escena de 1943, ja en format d'òpera, Lluís refeu els decorats per a l'escenografia i el disseny dels titelles. També dissenyà el vestit de “castellonera” a partir de peces antigues, que s'estrenà la mateixa nit de la funció de l'òpera. En el vestuari dels titelles col·laboraren les mateixes modistes del retaule.



Decorat de Lluís Sales Boli per al 2n acte de la representació del retaule i de l'òpera

Quan l'òpera estigué enllestida, la Societat Filharmònica la programà en el cicle de concerts anuals la nit del 31 de març de 1943.

### **CENSURA I PRIMERA REPRESENTACIÓ OPERÍSTICA (1943)**

El dia 1 de febrer de 1943, Manuel Segarra Ribés, seguint la normativa vigent pel que fa a la censura, demanà permís a la Vicesecretaria d'Educació Popular de FET y de las JONS de Madrid per a poder representar l'òpera. El 9 de març rebé un escrit de censura amb

la resolució adoptada: negativa, no es podia representar si no es traduïa. Davant la negativa de l'autor del llibret i de la compositora, es realitzaren diverses gestions des de tots els estaments castellonencs per a aconseguir el permís. El pianista Leopoldo Querol, l'Ajuntament de Castelló, membres de la Societat Castellonenca de Cultura i altres personalitats rellevants de la societat i la cultura de la ciutat feren les gestions oportunes per tal d'aconseguir el permís de la junta censora.

Malgrat la mobilització, l'autor del llibret presentà un recurs d'alçada en què argumentava les fonts de l'òpera, l'argument, els personatges i les dos representacions anteriors. El 16 de març es rebé l'autorització per a realitzar dos representacions amb la traducció de l'argument al castellà abans d'iniciar-se la representació, però només se'n realitzà una. Sembla que les raons per a censurar-la foren diverses, com ara el títol en valencià i la resta del llibret, i per la música, d'una jove compositora no afiliada a la Secció Femenina.

La nit de l'estrena el Teatre Principal estava ben engalanat. Dos parelles de joves amb el vestit tradicional dissenyat per Lluís Sales Boli rebien els espectadors.

Altres parelles pujaren a l'escenari portant una plica de ceràmica amb el nom de cada partida de Castelló. Carlos González-Espresati de Burgos llegí la traducció del resum de l'argument, que fou l'única concessió que consentiren els autors, Manuel Segarra i Matilde Salvador. L'estrena fou molt aplaudida i celebrada. "Va ser una òpera diferent, amb titelles i cantants, i una música molt especial", ens comentà Rafael Ribés Pla, un espectador que assistí a l'estrena de 1943.

Efectivament, segons el compositor José Evangelista, la modernitat de les partitures és evident. Matilde Salvador admirava Scarlatti per la recuperació de la música popular en les seues composicions, la *Petrushka* de Prokófiev i la música de Falla, trets que són presents en l'òpera mitjançant:

El pandiatonisme, llenguatge harmònic derivat de la tonalitat enriquida per dissonàncies, moltes d'aquestes notes d'escala diatòniques i modals.

El llenguatge melòdic que es nodreix de la música tradicional, concretament de cants i sons de València i de Catalunya.

El gust per frases curtes, realitzades al seu torn amb motius curts. És una estètica pròxima a *Petrushka* per la influència de la música popular.

L'orquestració que posa en relleu l'acritud i el caràcter angular de la música. Hi ha intervencions freqüents dels vents en disposicions i combinacions poc acadèmiques.

L'adopció del model del teatre popular de titelles, tal vegada inspirat en *El retaule de Maese Pedro* i en el teatre popular de García Lorca (Evangelista, 2007: 82).



Salutacions finals de la tercera representació, primera com a òpera. Teatre Principal de Castelló 31 de març 1943. Fotografies de Bernat Artola i Tomàs. Arxiu Fina Irún i J. A. Pradells

Matilde Salvador coneixia el retaule de Falla i, fins i tot, a banda d'admirar la seua música, mantingué una relació epistolar amb el compositor, que es veié truncada per la prematura mort del músic.

La posada en escena mostrava un petit escenari, el dissenyat per Lluís Sales Boli, a l'escenari del Teatre Principal, que era compartit per titelles, orquestra

i cantants, segons les fotografies realitzades per Bernat Artola des de la platea i que són les úniques imatges que es conserven.

Bernat Artola (Castelló, 1904 - Madrid, 1958), dibuixant, poeta culte i poeta popular, fou un dels principals dinamitzadors culturals durant aquells anys.

Fou un dels artífexs de la representació de *La filla del Rei Barbut* a la seu de la Societat Castellonenca el febrer de 1940 i de convèncer Manuel i Matilde perquè el retaule es convertís en òpera. És l'autor del proemi del primer text i dels versos que descriuen amb una ironia i un humor difícilment superables la censura que patí l'obra. Una tirallonga de versos heptasil·labs amb rima consonant que combina versos aguts i plans:

La filla del Rei Barbut  
ha mig perdut el senderi

perquè el censor de l'imperi  
no deixa fer son debut.  
Es veu que l'home ha cregut  
que una reial magestat  
no deu eixir al teulat  
per a fer de putxinella,  
i com un gat la recel·la  
amb el llom estorrufat.  
Pero el Rei, tot enfurit,  
per la ofensa que a sa filla  
li ha fet un "tio varilla",  
bufanúvols de Madrid,  
roig de malícia li ha escrit  
per a dir-li'n més que a un gos;  
puix és d'ésser molt talòs,  
qui en un càrrec d'importància  
demostra tanta ignorància  
que no llig ni lo més gros.  
¡I no digam dels demés!  
¡Com està tota la colla!  
Lo que diu alça bambolla  
i no es priva de dir res.  
Però de tots el qui més  
renega és Tombatossals,  
qui vol trencar-li els queixals  
al qui ha ofés la Princesa  
i ha fet solemne promesa  
de portar-li'l dels ramals

(*Obra Completa*, III, p. 150-151)

L'òpera quedà mitificada en l'imaginari castellanenc per la modernitat de la música basada en cançons populars de la terra de transmissió oral, per la representació amb titelles i per les veus dels cantants, i quedà també lligada a la llengua catalana i a la resistència que representà l'estrena de 1943.

## SEGONA REPRESENTACIÓ OPERÍSTICA: 50É ANIVERSARI DE LES NORMES DE CASTELLÓ (1982). RECORDS DE FINA IRÚN I TONI PORCAR

«Amb motiu del 50é aniversari de la signatura de les Normes de Castelló, diverses entitats relacionades amb el món de la cultura castel·lonenca, *Els Cavallers de la Conquesta* i el col·lectiu d'*El Betlem de la Pigà*, pensaren de commemorar la celebració amb una nova representació de l'òpera *La filla del Rei Barbut*. Matilde Salvador proposà Toni Porcar com a director de l'òpera amb l'ajut del germà Xavi Porcar i de Josep Antoni Pradells. Toni Porcar recorda com el regidor de Cultura d'aleshores, Miguel Bellido, la família Segarra i Sales Boli acceptaren la proposta», recorda Fina Irún.

«Matilde Salvador va buscar els músics i el director de l'òpera, Gerard Pérez Busquier. Aquest director havia dirigit orquestres per tot el món però acceptà la direcció per la seua amistat amb Matilde. Com que no disposàvem d'un pressupost digne, va buscar cantants de casa i algun alumne seu del conservatori de València. La infantona fou interpretada per M. Àngels Peters, soprano que estava estudiant a Itàlia i que va vindre a Castelló. Josepa Maria, per Rosa Adelfa Bal·lester, una soprano de València; Tombatossals, per Miquel Gómez, de Castelló. El Rei Barbut fou Vicent Carrasquer, un baix de València molt reconegut», afirma Toni Porcar.

Pel que fa al vestuari, el Rei Barbut duia el del *Betlem de la Pigà*, la resta es llogà a la Casa Insa de València. L'escenografia la va dissenyar Amat Bellés. Entre els músics, el mateix dia de la representació, va haver-hi malestar perquè temien no cobrar, però tot se solucionà. Cal remarcar que en els últims compassos d'un duo entre la infantona Merilde i el Rei barbut, al baix se li «trencà» la veu i va acabar les últimes notes com va poder.

Amb molts esforços personals, una minsa subvenció de l'Ajuntament i l'ajut de les entitats esmentades, es dugué a terme la funció, que no reflectí les il·lusions i els maldecaps dels organitzadors i d'aquells que intervingueren. Es reestrenà al Teatre Principal el 23 d'abril de 1982.

L'òpera, en aquesta posada en escena, s'hi representà amb cantants. Sols quedava un titella original del retaule de 1939, la infantona Merilde, i suposà un gran esforç, tenint en compte que tots els que hi

participaven, excepte el director de l'orquestra, eren *amateurs*. Els resultats no foren els esperats ni es correspongueren amb la il·lusió i els esforços realitzats. Per aquest motiu tothom esperava una nova representació que oferís als espectadors castellanencs la màgia de la història i la música de l'espectacle total operístic tan recordat en l'imaginari castellanenc.



Escena final de la representació de l'òpera de 1982.  
Arxiu Fina Irún i J.A. Pradells

### **TERCERA REPRESENTACIÓ OPERÍSTICA: 75É ANIVERSARI DE LES NORMES DE CASTELLÓ (2007)**

El 2007, després de molts intents anteriors de realitzar una nova posada en escena, amb motiu del 75é aniversari de la signatura de les Normes del 32, s'hi programaren diverses activitats com ara una sessió de l'Institut d'Estudis Catalans. Gràcies a la unió de diverses entitats culturals valencianes i castellanenques es dugué a terme la tercera representació de l'òpera amb una gran expectació.

Se li encomanà la posada en escena al grup de teatre de carrer



La colla de Tombatossals. Xarxa Teatre, Teatre Principal, 14 i 16 de desembre 2007

castellonenc conegut arreu del món, Xarxa Teatre, dirigit per Leonardo Escamilla i Nello Vilanova; la direcció musical, a Josep Vicent, un jove director amb una dilatada carrera professional que dirigí l'orquestra simfònica del Conservatori de Castelló i que uns mesos després dirigí *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla al Gran Teatre del Liceu; la música, als cantants valencians Isabel Monar (Merilde); Marc Pujol, baix (el Rei Barbut);

María José Martos, soprano (Josepa Maria), i José Antonio López, baix (Tombatosals); el vestuari a El Delgado Buil, joves dissenyadores molt premiades en el món de la moda i les passarel·les, i els decorats, a Amat Bellés, reconegut pintor. De nou, destacades personalitats de diversos àmbits artístics de la ciutat col·laboraren



La infantona Merilde arriba al palau del Rei Barbut. Xarxa Teatre, Teatre Principal, 14 i 16 de desembre de 2007

plegats en l'òpera com ja havia ocorregut en les primeres representacions.

Els titelles, partint de l'únic original que queda encara, la infantona Merilde, els construí el taller de La Tía Norica de Cadis i, el 17 de desembre, de nou, el Teatre Principal alçava l'històric teló per a oferir l'òpera dels castellanencs basada en el retaule esmentat i en el text *Tombatosals*. Un muntatge del segle XXI per a una òpera del segle XX del qual es pot gaudir d'unes imatges en [www.xarxateatre.es](http://www.xarxateatre.es).



El cap i les mans originals de 1939 del titella de la infantona Merilde. El vestit ha estat renovat diverses vegades. Fotografia de Vicent Ginés

Paral·lelament a la representació, al *foyer* del primer pis del Teatre Principal s'organitzà una exposició que mostrava els inicis de la llegenda del gegant Tombatossals, les partitures originals, el titella Merilde i material gràfic de les cinc representacions, dos com a retaule i tres com a òpera.

Matilde Salvador, que esperava aquesta representació amb molta il·lusió, no pogué gaudir-la, morí el 5 d'octubre, dos mesos abans de la funció tan desitjada.

Cal esmentar que en l'exposició que acompanya la 26a edició de les Jornades de Cultura Popular amb el tema «El teatre a Castelló: ahir i avui» s'ha dedicat una sala al retaule i a l'òpera *La filla del Rei Barbut*, que ha il·lustrat aquesta comunicació.

Abans d'abaixar el teló direm que la singularitat d'aquesta òpera rau en:

- La recuperació de l'herència cultural de les generacions anteriors (1920 i 1930).
- L'adaptació de les contalles i cançons tradicionals.
- La col·laboració d'artistes castellanencs de diversos àmbits.
- La relació del retaule amb els retaules de titelles de Manuel de Falla i de Federico García Lorca.
- La modernitat que suposà responsabilitzar de la composició musical una dona: Matilde Salvador.
- La unió d'intel·lectuals i polítics locals davant els entrebancs de la censura.
- L'arrelament en l'imaginari cultural castellanenc de l'òpera com una obra de resistència cultural i lingüística.
- L'aportació castellanenca a la cultura catalana en els anys de més repressió lingüística i cultural a casa nostra.

## BIBLIOGRAFIA

D'En Racó, J. (1975). *Rondaies mallorquines*. Ciutat de Palma: Ed. Moll.

Domínguez, I., Hernández, A. i Úriz, U. (2007). *El retablo de Maese Pedro, òpera para marionetas en un acto, Guía didáctica*. Madrid: Teatro Real.

Escamilla, L. i Vilanova, M. (2008). "La filla del Rei Barbut, una òpera maldita", *Fiesta-cultura*, 34, p.10-13.

Evangelista, J. (2007). "L'harmonització musical de *La filla del Rei Barbut*", *La filla del Rei Barbut*. Castelló: Castelló Cultural, p. 78-83.

Falla, M. de i Ortiz, M. A. *El retablo de Maese Pedro, bocetos y figurines*. Madrid: Residencia de Estudiantes.

Gascó Sidro, A. J. (2008). *Lluís Sales Boli. La miniatura artística*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló.

Larrea, A. (1982). "La Tía Norica de Cadis", *Les grans tradicions populars: ombres i titelles*. Barcelona: Monografies de l'Institut del Teatre, p. 145-150.

Pascual Tirado, J. (1986). *De la meua garbera*. Madrid: Confederación Española de Cajas de Ahorro.

» (1930). *Tombatossals*. Castelló de la Plana: SCC, vol. III, 1922.

» (1930). *Tombatossals*. Castelló de la Plana: Imp. Armengot.

» (1988). *Tombatossals*, estudi introductor de Lluís Meseguer. València, 3 i 4.

» (2005). *Tombatossals*. Castelló de la Plana: Ellago Ediciones.

» (2008). *Cassecoteaux*. Castelló de la Plana: Ajuntament.

Porras, F. (1981). *Títeres. Teatro popular*, Madrid: Editora Nacional.

Scanu, P. (1985). *Rondalles alguereses*. Barcelona: Ed. Rafael Dalmau.

Segarra Ribés (1939). *La filla del Rei Barbut, retaule de titelles*, manuscrit.

Segarra Ribés (1943). "Cómo, cuándo y dónde nació la filla del rei Barbut", BSCC, vol XIX, gener-febren, Castelló de la Plana: Societat Castellonenca de Cultura.

» (2007). *La filla del Rei Barbut*. Castelló: Castelló Cultural, edició facsímil.

Seguí, S. (2000). *Matilde Salvador*. Catálogo de compositores. Madrid: Fundación Autor.

Solbes, R. (2007). *Converses amb una compositora apassionada*. València: Tàndem.

Valor, E. (1995). *Rondalles valencianes*, vol. 8. València: Tàndem, p. 66-110.

Varela Calvo, J. i Ruiz Martorell, A. (1986). *El actor oculto. Máscaras, sombras y títeres*. Castelló de la Plana: Diputació de Castelló, p. 47-86.

Varey, J. E. (1982). "Els titelles de guant al Madrid del segle XVIII", *Les gran tradicions populars: ombres i titelles*. Barcelona: Monografies de l'Institut del Teatre, p. 130-138.

Vellon, X. (2008). "La filla del Rei Barbut, tradición y modernidad", *Fiestacultura*, p. 8-9.

[www.xarxateatre.com](http://www.xarxateatre.com)

## FONTS ORALS

Fina Irún Revest

Antoni Porcar

Matilde Salvador Segarra

Asunción Segarra Segarra

Enrique Segarra Segarra

María Luisa Segarra Segarra

V

# TAULA REDONA

## MESA REDONDA







## «El teatre a Castelló: passat, present i futur»

**Coordina el periodista Ximo Górriz Plumed.**

**Participants: Joan el Xato Prades (Grup Fadrell), María Dolores Blasco (Grup L'Armelar), Núria Vizcarro (La Ravalera Teatre) i Leandre Escamilla (Xarxa Teatre).**

El **Grup de Teatre Fadrell** va començar l'any 1975, dins de la Germandat dels Cavallers de la Conquesta. La primera representació va ser *Del meu raval*, de Josep Barberà i Ceprià; després vingueren moltes representacions més i homenatges als autors al Teatre Principal.

El **Grup de Teatre L'Armelar** nasqué al si de la gaiata 4, L'Armelar, d'on ve el seu nom, pel desig de la gent de la comissió d'oferir als seus veïns una representació de teatre valencià durant la setmana de festes de la Magdalena, la qual va tindre lloc el 15 de març de 1980 amb la representació d'*Els Matariles* de Manuel Manuel Soto Lluch, al carrer Pelai. Durant la seua trajectòria el Grup de Teatre L'Armelar ha representat els millors sainets en valencià.

**La Ravalera Teatre** començà la seua trajectòria professional en gener de 2016 en Castelló on les seues característiques es venen clarament reflectides: una aposta pels esdeveniments teatrals no convencionals contemporanis i de qualitat.

El maig de 2018 estrenà l'espectacle *Instruccions per no tindre por si ve la Pastora* al Cabanyal Íntim de València. Un espectacle que buscava recuperar la memòria d'un personatge mític a la província de Castelló. L'espectacle va estar nominat als Premis Max com a Mi-

l'olor Autoria Revelació i Millor Espectacle Revelació i fou seleccionat per la Xarxa Alcover.

A banda de ser una companyia de teatre, organitza també esdeveniments teatrals amb formats i espais no convencionals, com la Fira de Teatre Breu a Castelló, amb la seua primera edició el març de 2015.

**Xarxa Teatre** va nàixer l'any 1983 a Vila-real (Castelló) i ha viscut, fins als nostres dies, un creixement continu. Des dels seus inicis, els directors de Xarxa Teatre van optar pel carrer com a escenari per als seus espectacles i s'ha convertit en una de les companyies de teatre de carrer de gran format més personals del món.

- Tradició. La cultura popular valenciana i mediterrània conforma el nucli temàtic principal dels muntatges. Les obres de Xarxa provoquen el públic, penetren per tots els sentits (l'olor de la pólvora, la força visual de les imatges, el ritme de la música...). No hi ha només una manera de viure els espectacles, sinó tantes com espectadors.
- Llenguatge universal. La companyia ha apostat per un llenguatge propi en el qual el gest es complementa amb altres elements com la música, els efectes pirotècnics i lumínics... Aquesta aposta allibera l'espectacle del text parlat i permet que les obres de Xarxa puguen representar-se en qualsevol lloc del món i davant de grans multituds. La pirotècnia deixa de ser un element espectacular per a ajudar a narrar la història.

**Ximo Górriz Plumed** és un professional de la comunicació corporativa i el periodisme. Col·laborador habitual de mitjans de comunicació com *Castellón Plaza* o *El Mundo Castellón al Día*, ha sigut director de la revista *Castelló Festa Plena* (2002-2010) i coautor de llibres com *50 anys de la Magdalena. Aproximació a la història de l'hospital més humà* o *50 anys del Mercat Central de Castelló (1949-1999)*. Col·laborador de *Connexió Orellut* a Plaza Radio i guionista i locutor de ràdio, autor de la secció *Viatges en el temps* a Onda Cero Castellón, entre 2020 i 2022, així com de la radioficció *Palabra de Romería* a COPE Castellón.

Mirarem primer que res al passat i descobrirem com veuen el viatge que ha viscut el teatre a Castelló, de quina manera hem arribat

fins ací i quins ingredients valoren més segons la seua experiència personal o en el seu grup.

**Joan Prades, el Xato Prades**, del **Grup de Teatre Fadrell**, comença dient que ell va començar als catorze anys en el Grup de Teatre d'Educació i Descans Castàlia, on estaven Carmen Borrull, el Xato Castanyero i el senyor Jaime Sos, però recorda que abans ja havia fet coses quan era escolanet, al saló parroquial que hi havia a la Trinitat, a l'últim pis, on es va representar el *Día del párroco*. Afirmar que també van fer *Estampas de la pasión* i *La caraba*, obres dirigides per Salvador Bellés, i això ho va deixar a part, ja que es va endinsar de ple en el teatre en valencià amb Carmen Borrull i tota aquesta gent, i començaren fent *Una bala perduda*, *Calentet* i *senyoret*.



Conta que només podien fer teatre a la plaça dels Dolors, a la plaça Isabel la Catòlica, on estava la Casa de Socorro i pels carrers. Després, amb una furgoneta, anaven pels pobles fent sainets. El primer que va fer va ser *Una bala perduda* al grup Sant Llorenç, enmig del carrer. Més tard, va anar voluntari a la mili i, en tornar, va entrar en els Cavallers de la Conquesta i amb Carmen Borrull recuperaren el Grup de Teatre Fadrell.

Amb aquest grup, com a professional va estar en moltes estrenes de Joan Mas, mallorquí que els va escriure per a dir-los que era el primer grup que estrenava una obra seua a la Comunitat Valenciana, ja que totes les seues obres s'havien estrenat a Catalunya però que ací no. Presentaren *Cavallet quan eres jove* a Mislata i va guanyar el premi al millor actor. Al centenari del Teatre Principal van prometre

que estrenarien *Les trapisondes de Tafolet* perquè no s'havia fet mai, de Barberà, l'any 1981.

Va treballar professionalment al Teatre de la Resistència, amb qui va fer *Tío Vania* estant a Alacant, Madrid... Era tal la seua vocació que va anar a València a una oferta de treball després d'haver llegit "Se necesitan cantantes, actores y bailarines en Valencia" i allà que va enviar el seu currículum i va acudir al Teatre Principal, on es trobà amb dos-centes persones, amb partitures totes. Ell no sabia música, però va entrar, molt atrevit, i va cantar una cançó en valencià, *Nas de coco*, amb una tonadeta semblant a la de "*Serranillo*" de Sara Montiel i el pianista el va seguir i li van donar el paper de metge. Anà quasi tres mesos a València de vesprada, on li van ensenyar a ballar Broadway perquè al final havia d'eixir amb lluentons i alçar les cames cantant "Americanos..." i va estar disset dies al Teatre Principal de València fent *Bienvenido, Mister Marshall*, un musical de la pel·lícula de Berlanga, de José Antonio Escrivá. També ha participat en pel·lícules com *La senda*, una altra que no es va estrenar, ja que es va morir el director Pedro Reyes; en *L'Alqueria Blanca*, *Negocis de família*, *Cartas a Sorolla*, *Arròs i tartana*, i tot això sense deixar la seua feina de comercial, que el feia recórrer Espanya i Portugal, sempre demanant permís per a poder actuar...

Ens conta que quan marxe a l'altre barri, se n'anirà content perquè amb les danses ha recorregut Europa i ara li entra un fort sentiment, ja que fa trenta anys va anar amb el grup i els seus tres fills a ballar a Kíev, a Ucraïna.

**María Dolores Blasco**, del **Grup de Teatre L'Armelar**, ens parla del primer teatre, dels que es dediquen a això. Diu que no cal parlar dels grecs o romans, que en sabien molt, de tot açò. Quan eren menuts, els que tenien espenta trobaven referències en la gent gran, com ha dit el Xato Prades, que es dedicava a anar per les places a fer les seues representacions i li servien d'entreteniment, perquè podia entendre com era la cultura dels nostres avantpassats, quines arrels teníem, quina cultura, quina llengua: un valencià amb què havien crescut, que els han ensenyat els seus pares i mares, que res tenia a veure amb la llengua que els volien oferir a l'escola, però tots s'entien.

Tenien clar que qualsevol personatge dalt de l'escenari et transmetia alguna cosa, amb el seu text, amb els seus moviments. No necessitaven massa rebombori darrere d'ells perquè s'apanyaven amb quatre fustes, unes cadires de corda i la típica taula braser amb falda de randa. Però, en canvi, els personatges eren molt intensos. Els secundaris ajudaven a portar la trama de l'obra al seu voltant i, quan la cosa s'embolicava, tu estaves baix mirant a veure com eixia, pensaves que no tenia manera de concloure, cap solució i, de sobte, arribava un personatge i, en cinc minuts, ho arreglava tot i es tancava el teló.

És una explosió de sentiments el que tenien d'aquella època, aquella gent gran els va transmetre moltíssimes coses de la nostra cultura, de la cultura familiar, de com es vivia en una casa, de com anaven a treballar, de com anava el pare al tros i de com venia, de la relació amb els fills, de la relació d'eixos fills amb altres infants. Era una cosa tan casolana i tan fàcil d'entendre que els feia estar bé. Eixe és el passat per a María Dolores del teatre a Castelló, del que entenem com un sainet.

El teatre és diversitat, i a Castelló, com ha dit quan parla de passat, són quatre fustes, quatre cadires de corda, el Xato i Carmen Borrull discutint, com tota la vida i a la placeta Mallorca. S'ho imagina amb quatre teles roges d'aquelles que tenien per a fer de teló, eixe era el seu passat.

**Núria Vizcarro**, de **La Ravalera Teatre**, ens conta que el seu passat és més recent, però de passats n'hi ha molts, i anant-se'n al que ella entén per passat, aquelles coses del teatre que li van interessar de Castelló, hi ha dos grans temes: el teatre es fa, però també es veu. És actriu però també és espectadora, i com a espectadora entens moltíssimes coses del món que t'envolta a través del teatre que veus. A ella el passat que li ve al cap quan pensa en teatre és *Hugonstein*, de Visitants, que era una proposta molt diferent que va veure al Raval, era teatre de carrer, però que també es feia en sala, amb xanques i música en directe; *Veles e vents*, de Xarxa, que era una referència per a ella quan era més menuda, o *Puja't al carro* de Tian Gumbau, que va veure al Paranimf de l'UJI. Totes tres són per a ella el passat del teatre. Però hi ha altres com Cesca Salazar, Panchi Vivó, Carles Pons, Pep Cortés, la Xula, Alfons Barreda, i el grup Espiral Teatre,

que són els que van estar en els huitanta i noranta fent un tipus de teatre diferent a Castelló.

Va començar a fer teatre a l'escola, al Censal, amb Valentí Piñot, després a l'Escola Municipal de Teatre, i anà a València a estudiar Interpretació a l'Escola Superior d'Art Dramàtic i, més tard, a Barcelona, on va estudiar Direcció Escènica i Dramatúrgia a l'Institut del Teatre.

Llavors, La Ravalera, que també és un passat, comença el 2014 a Castelló, en la Fira de Teatre Breu, amb Vicent Sales com a regidor de Cultura. A Castelló no havien trobat l'espai per a poder estar i La Ravalera nasqué com una fira de teatre breu en espais no tradicionals. De fet, si no els tenien, els creaven, fins i tot en cases. Moltes vegades, el lloc on decideixes representar diu molt del temps que s'està vivint.

Pensant en un passat més immediat, que és com un present, com a espectadora i com a treballadora del teatre, Núria veu que venim d'un temps en el qual la programació com a espectadors que hem pogut veure ha sigut durant un temps molt diversa, molt rica, i ella, com a espectadora que ha pogut veure coses que no s'han vist en molts altres llocs, ja que la programació d'ací era molt bona, no tenien res a envejar, però moltes coses que hem vist ací no s'han vist a València o Barcelona, i com a professional creu que també ha tingut l'espai, per això ara està en aquesta taula.

**Leandre Escamilla**, de **Xarxa Teatre**, ens diu que estudiava Art Dramàtic a València, i a més estava fent Filologia i Literatura ací al CUC, i després continuarà els estudis a València, i allí serà on es plantejarà fer teatre, que era el que a ell li agradava. Mentres el seu company, Nelo, estava de mestre a l'institut de la Vall d'Uixó, on va crear un grup que es deia Carbonaire, i que apostava per fer coses diferents del sàinet, influenciats per corrents europeus.

Els dos es van ajuntar i van decidir formar una companyia de teatre, un col·lectiu de teatre que no tenia cap altra intenció que fer teatre. En el context històric, social i cultural de les primeries dels anys huitanta, quan naix Xarxa Teatre, hi havia pocs teatres i poc dotats. Estava començant a crear-se una política cultural, però ells van ser més atrevits i van començar a fer teatre al carrer amb unes premisses molt clares: parlar del que era popular, valencià i tradicional.

Començaren amb els espectacles infantils *La bruixa Maruixa* i *La barba del Rei Barbut*, i després arribà *El Dolçainer de Tales*, que va suposar un canvi. Ja havien acabat les seues carreres i havien de decidir si volien viure del teatre o continuar sent mestres. Van optar per la primera opció i van crear una companyia a Castelló, més concretament a Vila-real, en un carrer de la perifèria, i decidiren intentar professionalitzar-se, és a dir, viure de la seua feina, del seu treball, que no era ni més ni menys que fer teatre.

Seguint en el context polític d'aleshores, en l'època de Rodolf Cirera, s'intentà des de València descentralitzar el cap i casal en l'àmbit cultural. Dins d'eixa descentralització, reberen una subvenció de tres milions de pessetes que els van permetre fer *El Dolçainer de Tales*, un espectacle que anava més enllà de l'espectacle infantil, dels passacarrers i del divertiment. Recorda les discussions amb Imma Puig i Paquita Roca pel tema del vestuari. Ells deien que els era igual, però elles afirmaven que el jupetí havia de ser com havia de ser. De fet, encara conserven part del vestuari.

Afortunadament, l'espectacle va funcionar molt bé i van començar a professionalitzar-se, encara que ningú sabia què calia fer per a cotitzar ni com pagar la Seguretat Social dels actors. Leandre recorda anar a la plaça Borrull, fa quaranta anys, en pla *hippy*, amb el monyo llarg, a preguntar com pagar la Seguretat Social, i li contestaren que com era que la volien pagar. Ell afirmava que eren una companyia de teatre, que eren actors, i li deien que en cap lloc apareixia la figura de l'actor. Al final, després de diverses reunions, els van posar com a toreros, ja que n'hi havia un cotitzant.

I en aquest moment tot açò els portà a constituir una empresa. Són del món del teatre, són farandulers, no es preocupen gens per les coses. Si tenen diners, fan un espectacle; si fan vint bolos, de categoria, i si en són quaranta, millor. Llavors, van professionalitzar la companyia empresarialment, és a dir, necessitaven un ingressos per a viure, uns diners per a produir, poder vendre per a tindre eixos diners. Així van començar a poder viure del teatre.

Van tindre la sort, dins d'aquest context de venda, de vegades de casualitat, que els convidaren a un festival a Porto. Van eixir d'Espanya l'any 1989 i els va veure un francès. Ells no parlaven francès –comenta Leandre–, sols un poc anglés, i els digué que volia dur

una *Nit màgica* i *El Dolçainer de Tales* en valencià a un festival a Lió. L'any següent anaren a Lió, on els veren d'altres festivals i començaren a rodar per tot Europa. Anar al festival de Lió a representar *El Dolçainer de Tales* els condicionà a l'hora de considerar el fet teatral, per a les grans produccions, per al gran format, com l'anomenen, un tipus de teatre que fa que el puga veure molta gent i és el que els va consolidar per Europa i en l'àmbit mundial.

En el segon torn de paraula, **Ximo Gorriz** els demana que siguen tan sincers amb el públic i que diguen com veuen el present del teatre, quins són els punts forts i els febles, com es veuen ells mateixos dins d'eixe escenari, i com veuen el futur, amb brevetat.

**Joan Prades** veu el futur i diu que ja és un poc major. Fa menció a la professionalitat. Ell, en Fadrell, amb Carmen Borrull, va fer *La mala herba*, amb huitanta representacions per tota la província, però ara el darrer que ha fet per a la Generalitat Valenciana ha sigut el concurs de textos que li van fer al Teatre Principal, ja que en estar vinculat als Teatres de la Generalitat li envien càstings i altres propostes. Per a ell diu que ja són setanta-huit anys i que ja ha fet prou; tot i això, va fer alguna cosa de la pilota valenciana, però en cine, en teatre no.

Pel que fa al futur, va comentar que amb Rafa Lloret va muntar el Tenorio en 2004. Tot i que deien que els grups no professionals no podien actuar al Teatre Principal, han estat onze anys representant i, enguany, Rafa Lloret fill li va telefonar –ell sempre feia de comandador– per a oferir-li el paper del pare del Tenorio i va dir que sí. També van fer el Tenorio a Orpesa amb molta gent jove i, l'1 de novembre, al Principal, on no es va quedar ni una entrada per vendre.

**María Dolores Blasco** coincideix amb Joan sobre el present quant a la inclusió de gent jove, que ha experimentat amb altres varietats de teatre, ha fet un teatre més immersiu i té al seu abast moltíssima ajuda per part de la tecnologia, cosa que en el passat no es tenia.

Ara es té més cura amb les formes, l'obra es veu recollida per un ambient, es fa participar moltíssim el públic. En el teatre del present, i en un futur molt més, s'involucra molt l'espectador en l'espectacle, se'l fa intervindre, se li demana ajuda i es caracteritza perquè s'obri a una àmplia varietat de models i temàtiques. No parlem del passat,

on era una cosa religiosa o cultural casolana, com deia el ponent anterior; ara s'obri a altres gèneres, idees, polítiques i religió. En definitiva, a altres temes i, el fet de tindre eixa varietat, eixa explosió de sabors, fa que hi haja moltíssima gent jove que vulga intervindre-hi, per a créixer, per a creure que pot viure del teatre, i que vol professionalitzar-se perquè el context d'ara no és el d'abans.

Hui en dia hi ha més ajuda de les institucions, està tot molt canalitzat. Es tenen les portes obertes per a fer teatre en aquells locals que hi estan destinats. A Castelló tenim moltíssima sort de gaudir des de fa molts anys del cicle Castelló a Escena. El Grup L'Armelar va ser dels pioners a participar des de el primer any,

**Núria Vizcarro** ens diu que està d'acord amb el fet que hi ha un bon planter, que hi ha companyies castellonenques professionals, i està convençuda que el teatre en general tira cap a una multiplicitat del llenguatge. Ja no són sols els sainets, sinó que es fan més coses. El teatre contemporani està present i també creu que, per a poder-ho fer, també s'ha de poder veure i practicar, especialment, en tots els llocs. A ella li agradaria que durant el present es conservaren les companyies castellonenques, les professionals al Principal, el cicle que es fa al Raval i, al mateix temps, que les programacions siguen riques i diverses, que això és la base per al futur. Està clar que ha d'haver-hi per a tots i ells no podran evolucionar i avançar si no es veu la seua feina i ells no veuen la que fan els altres companys i companyes. Creu que eixa és una de les bases: els espais han de ser visibles i la diversitat ha d'estar.

El futur dependrà molt de si poden treballar, si es pot veure el que fan. Totes eixes coses de qualitat s'han de veure per a poder enriquir-se com a professionals i com a ciutadans espectadors de teatre. L'Associació de Professionals de les Arts Escèniques de les comarques de Castelló va nàixer amb una sèrie d'entitats en el confinament de la pandèmia i s'ha mantingut. Ens fa entendre el present i el futur des de la col·lectivitat i defensa els seus drets. També cal tindre en compte la formació i els temps de producció necessaris, poder donar no sols ajudes perquè les coses es puguen veure, per a l'exhibició, sinó també per a la formació de tots i totes, i per a la creació. Estaria bé que existira un centre de creació, que hi haguera ajudes per a la producció d'espectacles. Per tant, necessiten treba-

llar perquè hi haja futur i poder veure coses interessants d'arreu del món.

Hi ha un altre tema que pensa que també es podria traure. Elles parlen de Castelló i prou, però hi ha una cosa que té a veure amb la relació amb València i la relació amb la resta, que hi haja suficient finançament, que puguen veure produccions que venen de València i que les nostres puguen anar allà, a València, a Alacant i on faça falta.

**Leandre Escamilla** diu que, si es considera el teatre i, per extensió, la cultura en general un bé de primera necessitat, cal protegir-lo, cal ajudar-lo, tot va en la direcció del que expressava Núria, cal mimar-lo. Si ens adonem, pareix que la gent que ens hi dediquem, a la qual ens agrada el teatre, ens hem convertit en militants, som militants del teatre.

El teatre ha de combatre moltes formes artístiques i no artístiques però que ho pareixen, com un TikTok de teatre. No és comparable una *dita feta* en un mòbil amb el qual et fa riure que un espectacle del Teatre Principal del Tricicle, per exemple. Es necessita el suport i l'ajuda del públic i de l'administració. Si no es mima el teatre que existeix i, per extensió, el fet cultural, el futur està molt negre, perquè hi ha massa continguts i cal aconseguir que el públic siga capaç de pensar i d'entretindre's més enllà de les xarxes socials. És com l'aigua, si és un bé, s'ha de mimar. I el teatre és el mateix. Hem d'anar a eixe extrem. Tot i això, insisteix que no és pessimista.

**Ximo Gorriz** afegeix que moltes persones del món de la comunicació, de la literatura i de la premsa estan en el mateix mercat de l'atenció de la gent i, clar, amb les noves tecnologies s'han multiplicat les possibilitats de la dispersió.

Comenta que podrien vindre companyies de València, d'altres llocs, que evidentment sempre és un aspecte a tindre en compte i pregunta, ja que han actuat en altres llocs i tenen contacte amb altres grups, si coneixen altres ecosistemes locals, per dir-ho d'alguna manera, com el nostre. Si en la seua experiència han vist si s'ha donat suport al teatre, com es relaciona la societat, l'Administració amb el teatre, que hi ha idees que no cal inventar perquè es poden copiar i per què no fer-ho ací? Si un no ho diu o ho verbalitza, l'altra part

que ens pot ajudar no ho coneix, atés que no està en eixe context de l'altre ecosistema.

**Núria Vizcarro** diu que sí, que n'hi ha molts, que hi ha una cosa que es bàsica, que és el que comentava **Leandre**. Si consideres el teatre o la cultura com un bé de primera necessitat, hi ha una sèrie de coses que ja no passen, com retallades o com donar l'esquena a un altre sector. Hi ha ciutats que agafen la cultura com a motor primordial del seu ecosistema. Gijón n'és un exemple amb el seu festival, també Manacor, una ciutat menuda de Mallorca dedicada al teatre, sobretot, a l'escolar, on tothom ha anat al teatre durant cada any de la seua vida. El teatre dins de l'escola ens porta a dur dinàmiques, però cal tindre una voluntat i una creença fermes en el fet que la cultura és un bé de primera necessitat. Si no és així, és molt difícil. De models, n'existeixen molts.

**Leandre Escamilla** diu que, a més d'una primera necessitat, s'ha de mantindre i reforçar. Recorda també que des de fa molt de temps ací tots els xiquets van al teatre una vegada o dos des de les escoles. Els porten a l'Auditori, al Museu de Belles Arts, al Teatre Principal i al Teatre del Raval, però després no hi tornen. Potser ens toca a nosaltres repensar què fem per a captar aquest públic i per a mantindre'l. Els mestres els porten, sí, però els pares, no. Ens ho hem de fer mirar. L'experiència que volia contar és que va tindre la sort d'estar a Corea del Sud, a la Ciutat dels Artistes. Allà tenen una ciutat, un poble on viuen més de cinc mil persones, on la majoria d'artistes que estan en procés creatiu, com ara pintors, dramaturgs, actors... tenen un lloc on viure, on no preocupar-se de fer-se el menjar. Tot un sistema que el va deixar al·lucinat. Potser és excessiu, però seria la bomba. I ja hem vist que aquestes coses existeixen al món. No cal tant, però potser un poblet de per ací on poder anar no estaria malament.

**Joan Prades** li diu a **Maria Dolores** que no farem res, que estem enmig de professionals i li contesta **Maria Dolores** que a ella no li han de contar res, que ells sempre estan presumint de sainers, però fins i tot L'Armellar, fart de fer sainers durant quaranta anys, va actuar una vegada a Getafe per a presentar el premi de Castelló a Escena 2006, *Billete a Villanueva*. Va ser el 2010, una obra en castellà, d'un escriptor que no era de la nostra terra. Fernando



Palazuelos va vindre el dia que la van representar al Teatre Principal i va dir: “Había escrito un libro pero ahora conozco a mis personajes y quiero, y voy a hacer todo lo posible, para hablar con el ayuntamiento, con el organismo, la administración oficial que necesite porque os quiero llevar a Getafe”. I quan ho va tindre tot preparat, van carregar el camionet i a Getafe que se’n van anar a fer-li al Sr. Fernando Palazuelos el seu *Billete a Villanueva* i va quedar encantat. Açò vol dir que hui hi ha teatre fora de Castelló, evidentment, que el poden fer ells, la prova la tenim ací, però cal seguir, cal continuar, cal tindre reforços, cal tindre ajuda, cal tindre ganes.

**Maria Dolors Blasco**, diu Joan: ha fet sainets a Barcelona, era perquè tenien ganes de conèixer com era el sainet valencià. El van telefonar i allà que va marxar amb el seu grup. Per cert, van dormir en un convent de monges Van fer dos sainets, però a Cornellà, a la perifèria, El Xato Prades, després de sopar, va començar a fer de les seues, a cantar, a contar acudits... i l’any següent el van convidar a un homenatge que feien a Rudy Ventura. Recorda **Joan** que ha actuat amb Pep Cortés, Pepe Sancho, també amb Paco Arévalo, amb qui té una amistat molt gran. Sempre li deia: “Juan, ponme la faja”, quan es vestien de toreros o feien d’andalusos-

**Núria Vizcarro** diu per una banda, cal tindre un gestor cultural, la figura que ho fa possible, que té molt a veure amb les institucions, amb tots els ajuntaments, amb tots els teatres, perquè és qui acaba planificant la dinàmica cultural d’aquell municipi, i això és independent de les companyies. Ell decideix que la programació de la temporada serà al voltant del teatre contemporani que parle de gènere, per exemple. Eixe seria un tipus de dinàmica i política

cultural que decideix el gestor. Per altra banda, les companyies professionals necessiten distribuïdores, que són les que venen, són els mànagers, i al País Valencià n'hi ha poquetes. Poder treballar i trobar una distribuïdora és complicat. Si en trobes, ens ho dius. És molt difícil. Com diu Leandre, crear i vendre el teu propi producte és la cosa més difícil del món. Tindre distribuïdores és molt necessari, així com tindre personal qualificat per a decidir des de les administracions quants diners es dedicaran a comprar i, al mateix temps, a produir obres noves, a crear l'espai, amb les condicions necessàries. No de manera precària, sinó que les persones puguen treballar d'això, com la Ciutat dels Artistes que deia Leandre. La figura que s'ha esmentat és molt important perquè sols n'hi ha dos.

**Laia Porcar** diu que vol fer una reflexió sobre el que ha dit Leandre, sobre eixa gent jove que no va al teatre. Xiquets sí que hi van, però després hi ha un impàs. Els adults també anem al teatre, però què passa amb els adolescents? És una qüestió que ella reflexiona moltíssim i creu que és molt important tindre en compte, com hem dit abans, el context social i cultural en el qual vivim. Pensa que tenim davant una pantalla en tot moment, amb el telèfon, a casa, a l'escola moltes vegades treballen amb tauletes i això, a més d'aïllar les persones, també ofereix molts estímuls molt ràpids i d'una manera molt directa, amb un accés a l'entreteniment constant. Això també la porta a una reflexió que hui en dia passa molt en anar al teatre a veure diferents propostes. Hi ha propostes que les considera entreteniment i d'altres que les considera cultura, o siga, creu que hi ha una mescla ara mateix. Que no hem aconseguit l'equilibri per a atraure la gent jove, parlar un llenguatge que els preocupe a ells, que mantinga eixa constant de no soltar el públic juvenil, de poder mantindre'l. Cal aconseguir un equilibri entre l'entreteniment i la cultura amb temes que els preocupen. Seria un bon tema per a reflexionar. Per descobrir, com a creadora, com a actriu, com a directora, de quina manera poder crear espectacles enfocats a un públic juvenil i que els resulte interessant i que això el faça anar-hi.

Continua dient que, com que estem en aquesta 26a edició de les jornades, podríem plantejar-nos com introduir la cultura popular a

la gent jove, de quina manera podem fer arribar eixa cultura sense que resulte un rotllo per a la joventut.

**Maria Dolores Blasco** diu que ho entén perfectament, ja que hi ha una època determinada en què l'interés per aquest tipus de coses, per la teua cultura, desapareix perquè hi ha molts estímuls que t'adones que estàs perdent i no et pares a pensar en tot el que estàs perdent-te del que no coneixes. Pensa que és molt difícil, ja que si fora fàcil, algú ho haguera inventat. Sí que és veritat que part de l'adolescència manca d'aquest tipus d'espectacles i de moltíssims tipus de coses i de sectors per a fer-ho atractiu. Creu que sí que hi ha varietat, parlem de musicals, parlem del que comentava la nostra companya Carmen de les titelles. Sí que és de veres que hi ha una fase infantil amb molta eixida.

**Laia Porcar** dona l'enhorabona, ja que li ha semblat una taula redona molt diversa i molt bonic escoltar els inicis del teatre popular a Castelló, després que Leandre diguera que la professionalització és una decisió i que et jugues moltes coses. En aquest context del teatre professional, on hi ha *amateurs* amb bon rotllo, seria bo parlar de la relació dels dos models de teatre. Diu que van plantejar a la Diputació crear un circuit cultural provincial, ja que el que hi havia abans era un *revolutum*, on hi havia de tot: companyies professionals, amateurs, castells unflables, qualsevol cosa. Llavors elles consideraven que si tu vols donar ales als *professionals* d'ací i professionalitzar el teatre, has de generar el circuit específic de teatre, perquè aquestes persones puguen fer rodar les seues produccions, ja que han invertit molts diners, perquè obtinguen el seu fruit, i a la Diputació es va canviar el concepte d'un circuit cultural de moltes coses a una cosa concreta. Té la sensació que de vegades hi ha un poca fricció quan parlem de quan comença a ser professional, quan es prenen decisions per a fomentar el teatre professional. Ho diu perquè totes les persones que es dediquen al teatre també són espectadores i com a espectadores volen veure bon teatre, perquè aprenen. Totes haurien d'estar unides per a demanar inversions, fons per al teatre.

**Leandre Escamilla** comenta que no vol ser pessimista. Al final, el teatre interessa a la gent que fa teatre i som molts poquets, mirem-nos. Almenys no ens peguem entre nosaltres, ja que som quatre

gats, cal cuidar-nos. Ell no ha tingut cap mala relació amb ningú. Això del tema del teatre professional o *amateur* li toca l'ànima. Si a ell li digueren que obrira el tema amb un debat, s'excusaria i diria que es troba malalt. Afirmar que cal anar més enllà, que hi ha lloc per a tots. El que cal és exigir que hi haja circuits per a tots, facen el que facen. S'ha de voler fer i s'ha d'exigir a l'administració i exigir-se a ells mateixos. No s'ha de deixar que les coses les faça l'administració, no. Cal proposar i veure què és el que interessa. Evidentment cal estar en contra de qualsevol mena de retallada, de qualsevol classe d'administració que no entenga el fet de la cultura com cal entreveure-la, com un bé de primera necessitat.

**Núria Porcar** afegeix, per a sumar al que deia **Leandre**, que és interessant que pensen que és possible, que aquesta discussió del teatre *amateur* és antiga. És un debat que sorgeix per una decisió política. És necessari que no ens deixem portar per aquest camí i creu clarament que la utilització del Teatre Principal pot ser una estratègia política cap a un costat o cap a un altre i pensa que ara mateix allò del Tenorio té la sensació que va ser un poc això. Diu que han d'estar alerta i que no s'han de deixar utilitzar per cap dels dos costats i en cap dels dos sectors, i que no seria necessari tampoc. Es planteja el debat que una cosa siga exclouent de l'altra, potser, però mai ha de ser per aquests camins. Això és el que és interessant de saber.

Per acabar, intervé **Fàtima Agut**, que li diu a **Leandre** que el futur no el veu tan negre –ell se n'alegra–, té unes notes d'optimisme. Considera que en el teatre *amateur* de Castelló Escena es fan unes obres que estan en el teatre professional i estan tenint èxit, obres d'autors importants, fins i tot obres de Broadway, no sols es representen sainets. **Núria** contesta que no diuen això, que són dos mons diferents, que el cicle pot anar endavant, anant millorant les seues propostes. Com deia **Maria Dolores**, el teatre professional el veu molt positiu i pensa que va endavant. Per exemple, La Ravalera està arrossegant tota mena de públic. Ella no s'ha perdut cap de les seues funcions. Hi havia tot tipus de gent, des d'adolescents fins a iaies com ella, emocionats de veure-les i seguir-les. Tenim a **Paula Escamilla** que està fent molts espectacles, que està atraent moltes xiques joves amb danses urbanes, que es fan per tot el món.

Açò és fantàstic i ella ho fa perquè sap com viu i què necessita la seua generació. Com no els espectacles de Xarxa, igual, atrauen tota mena de públic. Cal fer teatre siga com siga La gent del teatre a Castelló està guanyant premis per tot Espanya, què més volem?

**Fàtima** ho veu positiu.

El coordinador, dins del temps estipulat i amb el vistiplau dels quatre tertulians, decideix abaixar el teló amb les paraules de

**Fàtima.**

VI

**VISITA GUIADA**  
AL TEATRE ROMÀ  
DE SAGUNT I AL PARANIMF DE L'UJI

**VISITA GUIADA**  
AL TEATRO ROMANO  
DE SAGUNTO Y AL PARANIMF DE LA UJI







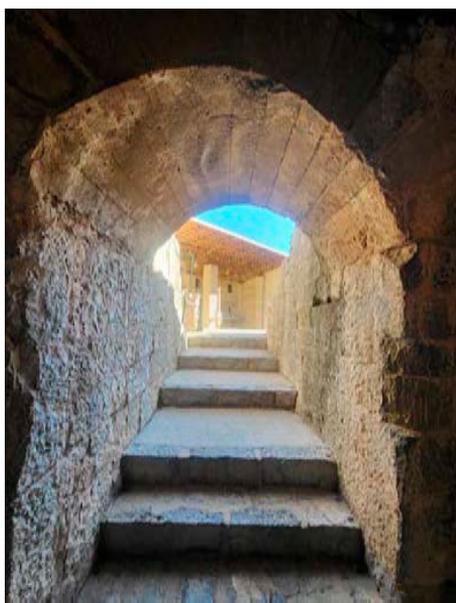
Joan Manuel Gurillo interpretant L'olla de Plauto



El públic seguint l'actuació



El Teatre Romà



Passadissos del Teatre



Fàtima explicant característiques del Teatre Romà



Part antiga, part moderna



Toni Valesa, donant nos la benvinguda al Paraninf



El Paraninf



La platea i l'escenari



La sala de control



Inmortalizant la visita



El "peine del teatro" al Paraninf

VII

**ACTE D'OBERTURA**  
I L'EXPOSICIÓ

**ACTO DE APERTURA**  
Y LA EXPOSICIÓN







L'acte de l'Apertura de les Jornades.



La regidora de Cultura Maria España i Jose Maria Rambla



Inauguració de l'Exposició



Parlament de l'inauguració



Els membres de les Jornades



Fotografies de Matilde Salvador i Manuel Segarra



Escena d'un sainet, amb Elena Balado



Documents de la Filla del Rei Barbut



Programes de mà



Xancles i màscares



Titells



Vitrina de Titells de mà



Titells de corda



Teatres infantils



Públic mirant l'exposició



El Quixot Companyia Divergent



Dos titells de mà



Fotos de grups de teatre amateur de Castelló



Paret esquerra



Paret dreta



L'Infantona Merilde.





Ajuntament de  
**Castelló**  
Cultura