

**EL TEATRE VALENCIÀ (1845-1945)**  
**LA RELLEVÀNCIA DE LES ACTRIUS**



GABRIEL GARCIA FRASQUET

# El teatre valencià (1845-1945) La rellevància de les actrius



institució  
alfons el magnànim  
centre valencià  
d'estudis i d'investigació  
VALÈNCIA, 2022



**Institut  
Interuniversitari  
de Filologia  
Valenciana**

Edició composta amb lletra Andralis ND OSF i Andralis ND SC  
i impresa sobre paper Printset Ivori de 90 g/m<sup>2</sup> i cartolina Image Silk de 350 g/m<sup>2</sup>

© 2022, Gabriel Garcia Frasquet

© 2022, d'aquesta edició:

Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Institució Alfons el Magnànim

Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

Corona, 36 — 46003 València

Tel.: +34 963 883 169

maganim@dival.es

www.alfonselmagnanim.net

ISBN: 978-84-7822-939-0

DL: V-2381-2022

Disseny de la col·lecció: Fèlix Bella

Disseny de la coberta: Juan Nava

Fotografia de la coberta: Companyia del Teatre Modern (València).

Temporada 1928-1929. Font: *La Semana Gráfica*, 15-XII-1928, s/p.

Maquetació: IIFV

Impressió: Impres Puchades, SL

# Índex

## Introducció 9

### 1. Autors clàssics i actrius mítiques (1845-1890) 13

- Una mancança paralitzadora 13
- La importància capdavantera d'Amàlia Mondéjar 19
- La incorporació transitòria de Maria Agostí 26
- Una frustrada confluència de factors prometedors 33
- El relleu d'Amàlia Mondéjar: Loreto Bru i Antònia Colom 41
- Altres actrius remarcables de la primera època 52
- Un debat sobre la moralitat de les actrius 67

### 2. Epigonisme creatiu i dispersió actoral (1890-1918) 73

- L'esvaïment de la generació inicial 73
- Actrius del tombant de segle 77
- Les intèrprets del gènere líric 85
- El retorn de Loreto Bru i les temptatives revitalitzadores 111
- Pepa Quevedo, actriu de caràcter 122
- Altres actrius de les primeres dècades del segle xx. El tomb del Saló Novetats 129

### 3. Voluntat hegemònica i companyies estables (1918-1931) 141

- Senyals esparsos de reviscolament teatral 141
- El cinema, una efímera oportunitat laboral 151
- Escoles de declamació: Lo Rat Penat i El Micalet 154
- Les actrius del Teatre Modern. Fina Mateo 162
- Les cantants líriques del Teatre Regional 183
- Altres intèrprets del gènere líric 193
- L'obstacle del dialecte 201
- Les actrius del Saló Novetats, l'humil bastió del teatre valencià 206

### 4. La renovació fallida, el col·lapse i el descobriment de Barcelona (1931-1939) 233

- La renovació dignificadora del Teatre Alkàzar. Carme Nieto 233
- Emília Clement i Pepe Alba, entre Barcelona i València 253

**5. De nord a sud del territori: Castelló i Alacant 271**

Actrius castellonenques. La vitalitat del teatre aficionat 271

El ressorgiment del teatre valencià a Alacant. Lola Millà

i Teresa Barrachina 286

Altres actrius alacantines 314

**6. La interrupció traumàtica (1939-1946) 331**

La interdicció implícita en la immediata postguerra 331

**Bibliografia 335**

Llibres i articles 335

Obres teatrals 348

Publicacions periòdiques 355

**Índex onomàstic 361**

## Introducció

Al llarg del segle XIX la consolidació del sistema capitalista consagrà la burgesia com a classe dominant. Aquest sector social afavorit, al mateix temps que acreixia el peculi, guanyava un preciós temps d'oci que necessitava omplir i el teatre era una activitat que li ho podia permetre amb una certa regularitat (Fàbregas 1975: 46). Així, sota els auspicis de la burgesia ciutadana, començaren a construir-se coliseus a les capitals i també a les poblacions mitjanes. El més significatiu fou el Teatre Principal de València, inaugurat l'any 1832. Però també n'hi havia en cases particulars o en les societats culturals, que sovint comptaven amb quadres de declamació.

La proliferació de locals animà la competència empresarial, la producció dels autors i també l'organització de companyies dramàtiques o líriques amb la consegüent ampliació d'expectatives per als aspirants a actors. Ara bé, si per als homes constituïa un treball plenament acceptat, per a les dones era una ocupació excepcional que trencava tots els esquemes del patriarcat. No era domèstic i d'àmbit privat, on havia de quedar reclosa la dona, sinó d'exposició pública sense per això perdre l'honorabilitat, ans al contrari, despertant admiració. A més, permetia evidenciar el talent i la creativitat femenina tot posant en qüestió la incapacitat i la manca de preparació intel·lectual que se li atribuïa. I, ja dins de les formacions artístiques, compartia protagonisme amb els companys de l'altre sexe i la seua possibilitat de lluïment tan sols depenia de la potència dels personatges respectius.

A conseqüència de la incorporació dels nous espectadors, el teatre, que s'havia representat exclusivament en castellà durant els segles anteriors, començà a oferir, a mitjan segle XIX, algunes peces valencianes com les primerenques de Bernat i Baldoví, Garcia Parreño i Rafael M. Liern. Una llavor que afavorí l'obertura, també a València, l'any 1853, del Teatre Princesa, un local freqüentat per un públic menestral que s'hi podia veure reflectit sobre l'escena

més pròpiament que l'«encopetado» espectador del Principal que, en paraules de Rafael M. Liern en una epístola a Teodor Llorente, «se desdeñaba de oír hablar a personajes de baja estofa» (Llorente Falcó 1928: 277). A més d'aquest problema de recepció del públic del coliseu del carrer les Barques, n'hi havia un altre que coartava la presència de l'incipient teatre autòcton en la programació: l'elenc del Principal comptava amb destacats actors de la terra com Leandre Torromé, però no amb actrius que dominaren l'idioma, amb la qual cosa les obres perdien veritat interpretativa. Aquesta circumstància començà a corregir-se amb la contractació d'Amàlia Mondéjar, la primera gran figura del teatre valencià. La seguiren Maria Agostí, Loreto Bru, Antònia Colom i una llarga llista en renovació constant que feren de l'art de Talia la seua dedicació. Ara bé s'hi ha de tenir en compte que quasi la totalitat d'empresaris, autors, crítics i directors artístics, que sovint exercien alhora de primers actors, eren homes i contemplaven el món a través del prisma androcèntric. Aquesta preponderància generalment relegava les actrius a un paper secundari.

El propòsit d'aquest text és resseguir el fluctuant itinerari del teatre autòcton i reivindicar-ne els intèrprets, especialment l'extens conjunt d'actrius, gairebé oblidades, tant de declamació com de cant líric, ja foren primeres dames, característiques o secundàries notables; remarcar la singularitat del seu ofici i evidenciar la seua aportació fonamental a l'èxit i la dignificació del teatre valencià, si bé el seu grau de participació, preferent o de vegades anecdòtic, hi fou molt divers ja que quasi totes, per tal d'aconseguir la continuïtat professional, hagueren de combinar, simultàniament o en etapes diferenciades, les representacions del teatre propi amb les del castellà, molt predominant en alguns períodes.

El límit cronològic inicial de l'estudi és l'estrena, a final de 1845, de la peça *Visanteta la de Patraix*, de Joaquim Garcia Parreño, considerat per Joan Fuster (1976: 100) «el pioner de la reinstauració del vernacle». Era un moment en què el primer sainet coincidia encara amb els seus predecessors, els populars col·loquis, recitats o representats en entaulats situats en alguns cantons de la ciutat en dies de festa per famosos col·loquiers, que, si havien d'encarnar un



personatge femení, eren destres a acoblar convenientment el gest i la modulació de la veu o, si calia, es vestien de dona (Blasco 1985: 55-59). I la fita final, el tall abrupte que s'hi produí a conseqüència de la prohibició tàcita del teatre valencià en la immediata postguerra. Pràcticament, doncs, un període que abraça un segle.

És cert que els autors valencians escriviren joguets bilingües i astracanades amb una ortografia bàrbara, però també comèdies, revistes, drames i sarsueles d'una certa qualitat, especialment durant els breus períodes en què la conjunció de voluntats d'empresaris, autors i actors intentà rompre els esquemes diglòssics de la programació, produir un teatre que abastara tots els gèneres i els temes, millorar-ne la qualitat i superar el repetit recurs a la rialla o al sentimentalisme primaris presentats amb un registre col·loquial, i de vegades vulgar, que primer allunyà el sector cultista de la Renaixença i després els intel·lectuals del valencianisme cultural. Per aquesta raó ha estat un corpus sovint menystingut globalment, però que reclama una atenció més acurada per a valorar-ne la justa importància en el conjunt de les lletres valencianes, és clar que després de destriar-ne el gra de la palla, però no efectuant-ne simplement una anàlisi logocèntrica, que resultaria empobridora, sinó prenent en consideració també la representació escènica i el ressò en el públic.

D'altra banda, per tal de constatar-ne el veritable pes sociocultural, caldria recordar que el teatre valencià arribà a tenir a València, durant la dictadura de Primo de Rivera, tres locals dedicats exclusivament; que, durant la Segona República, acostumava a omplir de gom a gom coliseus de més de mil butaques a Alacant; que la companyia de Pepe Alba i Emília Clement actuà amb gran èxit quasi tota la temporada del primer any de guerra al Teatre Municipal de Castelló; i que, serví, així mateix, d'ambaixador cultural en les sovintejadades estades que diverses companyies realitzaren a Barcelona, on, sorprenentment, durant algun període obtingueren un èxit remarcable de crítica i públic, superior al que s'aconseguia a València.

Era per tant una manifestació artística de gran impacte que mantenia viva la presència de la llengua pròpia i que cohesionava

culturalment els valencians de cap a punta del territori. I les actrius hi tingueren un paper essencial, com reiterà en múltiples ocasions un crític tan prestigiós com Eduard López Chavarri en referir-se a la seua labor, que assolí l'excel·lència particularment en les obres de major ambició literària i amb personatges d'una certa complexitat psicològica.

Quant al nom artístic amb què s'anunciaven, solia ser el de pila amb el sufix diminutiu preferentment en castellà, com una espècie de minorització assumida que no afectava en cap cas els seus companys masculins. La nostra opció ha estat evitar aquests hipocorístics, tret que es tractara de xiquetes, i, si calia, valencianitzar els noms.

Pel que fa al concepte «teatre valencià» ens referim a l'escrit o escenificat en el català usat pels valencians en els diversos registres i fins i tot en textos bilingües. D'altra banda, la divisió cronològica establida en els diferents capítols pot veure's vulnerada en algunes ocasions perquè la prolongada carrera d'algunes actrius la sobrepassen.

A més de la consulta obligada i agraïda als investigadors que s'han ocupat del teatre valencià, especialment Ricard Blasco i Josep Lluís Sirera, mestres i amics, la memòria dels quals voldríem honorar amb el present estudi, hem utilitzat referències hemerogràfiques, facilitades en bona mesura per les plataformes digitals, i hem examinat una part del seu amplíssim catàleg, que consta de més de 2.000 títols corresponents a 500 autors (Guastavino 1974: 22), per tal de comprovar-ne els repartiments i valorar la rellevància dels papers corresponents. Aquests tres elements principals apareixen reflectits en subapartats bibliogràfics disjunts. En el cas de les publicacions periòdiques, les més usuals apareixen amb les abreviacions que s'indiquen. Pel que fa a les il·lustracions fotogràfiques, no sempre hem aconseguit establir-ne l'autoria, perquè la font no l'explicitava. D'altra banda, algunes pertanyen a revistes gràfiques que no duen paginació, raó per la qual no la indiquem.

## 1. Autors clàssics i actrius mítiques (1845-1890)

### Una mancança paralitzadora

En els orígens del teatre valencià modern, a mitjan segle XIX, les companyies professionals estables no solien tenir actors valencianoparlants en els seus quadres artístics. El motiu era que encara perdurava el sistema de contractació centralitzat i jerarquitzat que s'havia establert a Espanya durant la Il·lustració (Sirera 1986: 69-81). A més, per a efectuar el repartiment de les obres prevalia l'escalafó adquirit, de tipus gremial, per sobre de les facultats interpretatives de tal manera que el conjunt en resultava perjudicat. Teodor Llorente (1880) explicava el cas il·lustratiu de l'estrena de la comèdia de Pérez de Ayala *El tanto por ciento*, que s'havia de realitzar simultàniament a Madrid i al Teatre Principal de València el 8 de maig de 1861. La primera actriu era Matilde Duclós, però la seua declamació no satisfieia l'autor, que preferia la dama jove Matilde Bagá. La Duclós defensà aferrissadament els seus drets de tal manera que l'estrena a València no es produí fins que acabà el seu contracte. D'altra banda l'empresari del Principal ho fou també del Teatre de la Princesa durant alguns anys de tal manera que la possible alternativa es reduïa notablement, ja que els artistes hi podien actuar indistintament (*El Museo Literario*, 8-X-1865: 1). Aquesta ordenació jeràrquica era comuna en tots els coliseus importants com explica Xavier Fàbregas (1975: 87-92) per al de la Santa Creu de Barcelona o com lamentava Miguel V. Roca (1877), que havia estat empresari del Teatre Español de Madrid i afirmava que aquestes categories actorals eren el gran problema del teatre, ja que impossibilitaven la formació de quadres artístics conjuntats i un repartiment de papers d'acord amb les respectives facultats interpretatives.

A València, el desconeixement de l'idioma vernacle provocà, per exemple, que les estrenes al Teatre Principal de les primerenques

*Visanteta la de Patraix*, de Joaquim Garcia Parreño (*El Fénix*, 7-XII-1845: 12), i la peça de Bernat i Baldoví *Pascualo y Visanteta*, transformació de la proça primitiva anònima *El virgo de Visanteta*, estigueren protagonitzades per Felipa Orgaz, la primera actriu de caràcter jocós de la companyia, que no era valenciana. Potser que aquesta anomalia causara la reticent valoració del periòdic literari *El Fénix* (11-I-1846: 180) «Nos parece mejor leída que puesta en escena». En canvi, els papers respectius del vell «Cosquerelles» i «Pascualo», estigueren adequadament confiats a Joaquim Garcia Parreño. El mateix ocorregué amb una altra obra de l'autor de Sueca, *La tertulia de Colau o Pataques y caragols*, estrenada al Principal el 12 de juny de 1850 en una funció a benefici de l'actor Peregrí Ros, «valensí de cor y feche», que tingué com a protagonista femenina la primera actriu Carlota Jiménez, comptant amb la indulgència del públic. Per a la resta de papers ja es buscaren actors valencians «que poden per lo mateix desempeñarlos en la deguda propietat... ¡Deu fasa que quedem tots com la nostra voluntat desicha!...». Aquestes disculpes anticipades pertanyen al cartell anunciador, escrit en primera persona per l'actor, que volia representar una obra valenciana, però no disposava dels elements humans necessaris per a dur-la a bon fi.<sup>1</sup>

Però aquesta fretura, en compte de solucionar-se, esdevingué habitual tot coartant el possible desenvolupament del teatre valencià. Pel gener de 1855, Carlota Jiménez celebrà el seu benefici, per al qual recorregué com a complement a una altra peça de Bernat i Baldoví, *Qui tinga cucs que pele fulla*. L'altre personatge femení l'interpretà Fabiana Garcia, primera actriu del gènere còmic, germana de Pedro Garcia, que hi ocupava la plaça de «graciós». Tres forasters, ignorants de l'idioma en què havien d'actuar, pretenent donar vida a la sonoritat dels versos rurals de Bernat i Baldoví, tan rics en expressivitat col·loquial.

1 <<https://bit.ly/3if3U6J>>. Bona part de la informació relativa a aquesta època està obtinguda de la base de dades de José Luis Canet (dir.), *Colección de carteles teatrales valencianos del siglo XIX* (<<https://parnaseo.uv.es/carteles.htm>>).

Així mateix en el joguet *A falta de buenos o Rafela la Filanera*, de Ramon Lladró Mallí, estrenat al Princesa el 1854, la protagonista fou la madrilenya Rafaela Rimbau; les *Llàgrimes de una femella*, de Francesc Palanca i Roca, representada per primera vegada al mateix teatre l'any 1859, estava escrita expressament per a la primera actriu María Toral, que tampoc no sabia l'idioma;<sup>2</sup> mesos després aquest autor enllestí, amb el compositor Joan Garcia Català, la primerenca sarsuela valenciana *Un casament en Picaña*, per al benefici de Francisca Pastor, una actriu de llarga trajectòria en el teatre espanyol, que devia estar de pas pel Teatre Princesa. En aquesta obra també hi participà Ángela Burgos. Després «Paca Pastor», com figura en el repartiment, també n'interpretaria la segona part, *Suspirs y llàgrimes*, aquesta vegada amb Josefa Olasso. Josep Bernat i Baldoví també li dedicà, amb uns versos introductoris en la llengua de l'artista, l'edició de la tonada popular *Cheroni y Bartoleta o La viuda y el Escolá*, traduïda d'una castellana del segle XVIII, que l'actriu cantà en un benefici d'Ascensi Mora (Ribelles 1978: 158):

Pues, si su bondad es tanta,  
que mis versos bien recibe  
podré decir: «¡Virgen Santa!...  
sal faltó a quien los escribe,  
mas... sobra en la que los canta.

Rafael Maria Liern escriví *La flor del camí del Grau* perquè Matilde Bagá interpretara un paper en valencià en la funció a benefici en el seu comiat del públic del Principal l'any 1862. En l'edició, Liern (1862a: 7) atribuïa bona part del seu èxit als artistes que l'estrenaren i particularment «la inspirada y simpática Matilde Bagá, la cual

<sup>2</sup> L'any 1856 actuà al Teatre Circ Barcelonés i gosà interpretar el drama *La Verge de les Mercés*, de Manuel Angelon. Però en l'anunci de la funció s'advertia: «Las primeras actrices María y Carolina Toral, los señores Juan de Alba y Leandro Lugar y los demás actores castellanos que toman parte en este drama, se han prestado gustosos, venciendo la dificultad de hablar un idioma que no les es familiar» (Cervelló 2008: 22).

tuvo que luchar con el inconveniente de hablar en un dialecto perfectamente extraño para ella». La resta d'actrius foren Concepción Sampelayo, Josefa Ossorio i Carmen Argüelles, que pertanyien a l'elenc del teatre. La mateixa circumstància es repetí en *Una broma de sabó*, pensada per a l'actriu italiana Carolina Civili, estrenada al Principal el 1866. En el parlament final explica la seua procedència geogràfica i les seues mancances lingüístiques i efectua una lloança de la llengua autòctona (Liern 1867: 32):

De Italia naixcuda  
encara en purea  
no parle l'idioma  
qu'es parla en Castella;  
y huí sin embargo  
vos parle en la llengua  
que armónica y rica  
s'escolta en Valensia.

Una altra actriu que intervingué sovint en les obres valencianes a benefici d'algun company és Concepción Andrade, que treballà quasi tres lustres al Principal. Acceptava els papers valencians confiant en la «galanteria» del públic. Així feu de «so Maria» en *De femater a lacayo*, de Liern, el maig de 1858; i l'any següent, de «so Huisa» en *La millor raó, el trabuc*, de Palanca i Roca, i de «tia Celestina» en *L'agüelo pollastre*, de Bernat i Baldoví.

En canvi sí que era valenciana Matilde Duclós, però no sabia parlar «el dialecto del país». La revista *El Fénix* (25-VI-1848: 370-371) n'oferia algunes dades biogràfiques. Havia nascut a València el 19 de maig de 1832 i, a penes amb tretze anys, ja era dama jove del Teatre Principal. De qualsevol manera els seus primers passos els realitzà en la secció de Declamació del Liceu Valencià, on el seu pare, l'actor Gregori Duclós, era director d'escena.<sup>3</sup> Era un centre d'orientació burgesa, impulsor de la vida artística i literària de la

3 «Crónica del Liceo», en *Liceo Valenciano*, tom II, n. 4, abril 1842.

ciutat. En paraules de Josep Lluís i Rodolf Sirera (1985: 28), un ateneu cultural per a la classe dominant valenciana.

En les funcions a benefici, Matilde Duclós incloïa peces valencianes, però es veia obligada a donar explicacions de la seua malaptesa lingüística. A l'abril de 1854 interpretà les llargues intervencions rimades de «Pepa Maria» en *La tertulia de Colau o Pataques y caragols*, de Bernat i Baldoví, però prevenia els espectadors:

A pesar de ser valenciana, tanto la beneficiada como los señores García (D. Pedro) y Pastrana, que toman parte en esta pieza en obsequio a la misma, esperan de la indulgencia del público tolerará benévolo los defectos en que puedan incurrir teniendo que hablar un dialecto desconocido para ellos en su mayor parte.<sup>4</sup>

Hi anunciava també que el proper any còmic se separaria dels seus benvolguts compatricis. Muntà una empresa i marxà a Amèrica on actuà, entre altres ciutats, a Buenos Aires i Montevideo (Fornaro 2007: 41-43).



Matilde Duclós a Montevideo. Dibuix i litografia de Sulzmann (Archivo del Teatro Solís). Font: Fornaro, M. *et alii* (2007: 42).

<sup>4</sup> <<https://bit.ly/3ibDQtg>>.

En retornar al Principal de la seua ciutat, esgrimí la seua recent absència per a la ignorància del vernacle. En la comèdia de costums valencians *En les festes d'un carrer*, de Liern, estrenada al gener de 1861, demanava disculpes de bestreta en el cartell:

La Sra. Duclós y los señores Ossorio y García (D. Pedro) se han hecho cargo de los principales papeles de esta obra, por una consideración de amistad al autor, y esperan el público disculpará las faltas de pronunciación del dialecto del país a los Sres. Ossorio y García que no tienen la honra de ser valencianos, e igualmente a la Sra. Duclós, que a pesar de ser del país, por su profesión ha estado ausente de su patria.<sup>5</sup>

També al Teatre Princesa tardaria a confegir-se un quadre d'actrius valencianes. *La casa de Meca* (1862), d'Eduard Escalante, estigué protagonitzada per Salvadora Cairón, andalusa, gens habituada a la llengua en què s'expressava.<sup>6</sup> El crític del periòdic *El Tio Nelo* (31-V-1862: 8) li reconeixia l'esforç: «La Sra. Cairon, sobre no ser del país, mastega pròu be el llenguache de l'horta».



Salvadora Cairón. Font: A. J. Bastinos (1914: 152).

Així les escasses representacions de teatre valencià solien ser poc satisfactòries, com succeí en la reposició del joguet *Rafela la Filanera*. El crític del periòdic *El Guadalaviar*, Joan B. Viñarta (1859), exposava les seues impressions:

<sup>5</sup> <<https://bit.ly/3IhgjYL>>.

<sup>6</sup> Vegeu-ne la procedència geogràfica en Javierre (1979: 582).



¡Pobra Rafeleta! ¡Com te destrosaren bé! ¡Cuan poca compasió te tingué el que repartí els papers! ¡I cuan atrevits foren el que els admitiren!... Yo per ma part, estiguí á punt de resarte el gori gori (...). Tómallo, pues, con paciencia, y si esta vez ha salido mal, otra vez saldrá peor.

És obvi que, amb aquelles limitacions, tot i que els actors hi posaren bona voluntat i ofici, no es podien generar gaires adeptes.<sup>7</sup> A més, les peces valencianes tenien reservat el paper subaltern de fi de festa en un programa centrat en comèdies i drames castellans.

### La importància capdavantera d'Amàlia Mondéjar

La fretura idiomàtica susdita en el primer coliseu de la capital començà a corregir-se amb la contractació com a dama jove d'Amàlia Mondéjar l'any 1856. L'actriu havia nascut a València el 1836, filla de Juan José Mondéjar, natural de Minaya (Albacete), i de Joana Barberà, d'Alaquàs.<sup>8</sup> És possible que en la seua incorporació a l'elenc del Principal influïra el primer actor Joaquim Garcia Parreño (Barcelona 1819-1880),<sup>9</sup> que tornava al lloc on havia treballat molts anys anteriorment i havia obert camí per al teatre valencià, a més d'establir una bona relació amb Bernat i Baldoví, que li escriví, per al seu benefici de comiat, el «semisainet» *El Gafaút o*

7 La situació encara es podia constatar una dècada després en altres ciutats com Elx, quan es tractava d'actrius professionals. La comèdia de Lluís G. Llorente *Pepeta l'espardenyera o La sal de les tancadores*, estrenada al Teatre d'Elx el 14 de març de 1874, estava escrita expressament per al benefici de l'actriu Ana Olier. El seu mateix personatge, «Pepeta», confirmava en la primera escena que era forastera: «Conta-mos de la Olier, / que sense ser valenciana / es presta de bona gana / de valenciana al paper». Publicada per G. Sansano i J. Castaño, eds. (1997: 87-123).

8 Servici Diocesà d'Arxius Parroquials de València (fons indexats), <[www.arxiparrvalencia.org/menu-principal-v/servici-diocesa-d-arxius-parroquials.html](http://www.arxiparrvalencia.org/menu-principal-v/servici-diocesa-d-arxius-parroquials.html)>.

9 Sobre el lloc i la data de naixement de Garcia Parreño, hi ha hagut algunes vacil·lacions que va aclarir Gabriel Sansano (2003). L'autor també hi demostra que *Visanteta la de Patraix* és un arranjament valencià de l'obra de Francesc Renart i Arús *La Laieta de Sant Just*.