

eWali

Revista de investigación antropológica, histórica,
cultural y social en el entorno Mediterráneo

nº 8 / Año 2026

SAINETE COSTUMBRISTA



02 - 15

Tradicions teatrals en les festes valencianes: el sainet fester alcoià*Theatrical traditions in valencian festivities: the Moors and Christians short comedy from Alcoi*

Jaume Lloret i Esquardo

28 - 37

Teodoro Balaciart i Tormo: un obrer de l'intel·lecte*Teodoro Balaciart i Tormo: A laborer of the mind*

Elisa Beneyto Gómez & Lluís Vidal Pérez

48 - 55

El foc que recorre el Mediterrani: del paganisme a la cultura popular de les nostres costes*The fire that runs through the Mediterranean: from paganism to the popular culture of our coasts*

Maria del Mar Aragó-Miñana

16 - 27

El resurgir de la ópera de cámara en Valencia de la mano de la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé*The resurgence of chamber opera in Valencia by the Ottein-Crabbé Chamber Opera Company*

María Pilar Nosti Escanilla

38 - 47

La trajectòria biogràfica del metge alcoià Joaquín Català Payà a través del seu llegat dipositat a la Universitat de València*The biographical trajectory of the Alcoy doctor Joaquín Català Payà through his legacy deposited at the University of Valencia*

Magda Pellicer Lázaro & Nel·lo Pellisser Rossell

56 - 67

Moros i cristians en la tradició figurativa i performativa siciliana*Moors and Christians in the Sicilian figurative and performance tradition*

Gabriella D'Agostino

eWALI

Revista de investigación antropológica, histórica, cultural y social en el entorno Mediterráneo. Núm. 8, año 2026.

EDITA

Asociación de Sant Jorge de Alcoy
Universidad Miguel Hernández
Campus d'Alcoi de la UPVDepósito legal: A 88-2019
ISSN: 2659-5362

DIRECCIÓ

Ignacio Lara Jornet

EDITORS

Ignacio Lara Jornet, Germán Llorca Abad

COMITÉ EDITORIAL:

Pau Acosta Matarredona, Francisco García Carrillo, Ismael Juan Gisbert Plaza, Silvia Gómez Maestro, Germán Llorca Abad, Alfonso J. Llorens Picó, Javier Eloy Martínez Guirao, Carmina Nácher Pérez, Víctor Hugo Ribes Muñoz, Anastásia Téllez Infantes, Josep Torró Abad

CONSELL ASSESSOR:

Ricard Bañó Armiñana, Elisa Beneyto Gómez, Waltraud Müllauer Seichter, Jesús Peidro Blanes, María Teresa Riquelme-Quinonero, Joan Sanfèlix Albelda, Anastásia Téllez Infantes, Lluís Vidal Pérez

MAQUETACIÓ, IMPRESSIÓ I PORTADA

ICS Gráfico (www.icsgrafico.com)



Associació de Sant Jordi

UNIVERSITAT
Miguel HernándezUNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

CAMPUS D'ALCOI

Editorial

eWALI. CARTA DE L'EDITOR. NÚMERO 8. ANY 2024.

Editor's Letter

El número 8 de la revista *eWali* aborda de ple temàtiques tradicionals d'esta publicació, com són les Festes de Moros i Cristians en altres zones del món o la trajectòria de personatges il·lustres de la societat, en este cas vinculats a indrets destacats del Mediterrani.

La revista l'obri el pensador i estudiant del teatre costumista valencià, Jaume Lloret, qui repassa l'evolució del sainet fester a Alcoi, des dels seus orígens fins a la seua consolidació com a gènere clau de les Festes de Moros i Cristians.

El segon article tracta el ressorgiment de l'òpera de cambra a València de la mà de la Companyia Ottein-Crabbé, reconstruint la trajectòria de la formació fundada en 1922 pels cantants Ottein i Crabbé i el còmic del Pozo, que revitalitzaren l'òpera de cambra en un context de crisi de l'espectacle líric.

En el tercer article, a partir del fons documental conservat a la Universitat de València, s'analitza la figura del metge Joaquín Català Payà i el seu paper durant la Guerra Civil a la ciutat d'Alcoi.

El treball titulat "El foc que recorre el Mediterrani" explora el foc com a símbol central en la cultura mediterrània, des de les seues arrels rituals fins a la seua presència en festes populars.

La revista conclou amb un estudi exhaustiu que examina l'oposició simbòlica entre moros i cristians a Sicília a través dels rituals, el teatre i la iconografia.

El número 8 de la revista *eWali* aborda de lleno temáticas tradicionales de esta publicación, como son las Fiestas de Moros y Cristianos en otras zonas del mundo o la trayectoria de personajes ilustres de la sociedad, en este caso vinculados a destacados lugares del Mediterráneo.

La revista la abre el pensador y estudiant del teatro costumbrista valenciano Jaume Lloret, quien repasa la evolución del sainete festero en Alcoi, desde sus orígenes hasta su consolidación como género clave de las Fiestas de Moros y Cristianos.

El segundo artículo aborda el resurgir de la ópera de cámara en Valencia de la mano de la Compañía Ottein-Crabbé, reconstruyendo la trayectoria de la formación fundada en 1922 por los cantantes Ottein y Crabbé y el caricato del Pozo, quienes revitalizaron la ópera de cámara en un contexto de crisis del espectáculo lírico.

En el tercer artículo, a partir del fondo documental conservado en la Universidad de Valencia, se analiza la figura del médico Joaquín Català Payà y su papel durante la Guerra Civil en la ciudad de Alcoi.

El trabajo titulado «El foc que recorre el Mediterrani» explora el fuego como símbolo central en la cultura mediterránea, desde sus raíces rituales hasta su presencia en fiestas populares.

La revista concluye con un exhaustivo estudio que examina la oposición simbólica entre moros y cristianos en Sicilia a través de los rituales, el teatro y la iconografía.

Issue 8 of *eWali* magazine focuses squarely on the publication's traditional themes, such as the Moors and Christians festivals in other parts of the world and the careers of distinguished figures in society, in this case linked to prominent locations across the Mediterranean.

The issue opens with an article by Jaume Lloret, a thinker and scholar of Valencian costumbrista theatre, who reviews the evolution of the festive one-act play (sainete) in Alcoi, from its origins to its consolidation as a key genre within the Moors and Christians festivities.

The second article explores the revival of chamber opera in Valencia through the Ottein-Crabbé Company, reconstructing the history of the ensemble founded in 1922 by the singers Ottein, Crabbé and the caricaturist del Pozo, which revitalised chamber opera during a period of crisis in lyrical theatre.

The third article, based on documentary material preserved at the University of Valencia, analyses the figure of the physician Joaquín Català Payà and his role during the Spanish Civil War in the city of Alcoi.

The study entitled "The fire that runs through the Mediterranean" examines fire as a central symbol in Mediterranean culture, from its ritual roots to its presence in popular festivities.

The issue concludes with a comprehensive study analysing the symbolic opposition between moors and christians in Sicily through rituals, theatre and iconography.

Tradicions teatrals en les festes valencianes: el sainet fester alcoià

Theatrical traditions in valencian festivities: the Moors and Christians short comedy from Alcoi

Jaume Lloret i Esquerdo
Universitat d'Alacant
lloretjaume@gmail.com

Resum:

En les societats mediterrànies, el teatre i la festa sempre han tingut relacions molt estretes, i una bona mostra és que tradicionalment el teatre popular valencià s'ha manifestat en el marc de la festa. En aquest article es fa un ràpid repàs històric de les diferents tradicions teatrals que des de l'edat mitjana han sorgit en les festes valencianes, especialment aquelles tradicions que han arribat fins als nostres dies. A partir del segle XIX, el gènere teatral que més èxit ha tingut entre els valencians ha sigut el sainet valencià, que al seu torn ha produït diversos gèneres de caràcter festiu. Un d'aquests gèneres és el sainet fester alcoià, que té com a tema principal les festes de Moros i Cristians d'Alcoi. En l'article es fa un breu recorregut per la història del sainet fester i es recorden alguns dels principals protagonistes que han fet arrelar a Alcoi aquest gènere còmic, costumista i netament alcoià.

Paraules clau:

Tradicions teatrals, festes valencianes, teatre valencià, sainet fester, Alcoi, moros i cristians.

Abstract:

In Mediterranean societies, theatre and festivity have always been closely connected, and a clear example of this relationship is the way in which traditional Valencian popular theatre has historically developed within festive contexts. This article offers a brief historical overview of the various theatrical traditions that have emerged in Valencian celebrations since the Middle Ages, with special attention to those that have survived to the present day. From the nineteenth century onwards, the theatrical genre that has enjoyed the greatest success among Valencians has been the Valencian short comedy, which in turn has given rise to several festival-related subgenres. One of them is the short comedy "Moors and Christians" from Alcoi, whose main theme is the homonymous festivities in this town. The article provides a short survey of the history of the Moors and Christians short comedy from Alcoi and recalls some of the key figures who helped establish this comic, costumbrist, and distinctly Alcoian genre in the city.

Keywords:

Theatrical Traditions, valencian festivities, valencian theatre, moors and christians short comedy, Alcoi.

Sumari:

1. Introducció	pág. 3
2. Tradicions teatrals d'arrel medieval	pág. 3
3. Tradicions teatrals a l'edat moderna	pág. 5
4. Els gèneres teatrals festius	pág. 8
5. El sainet fester alcoià	pág. 10
5.1. Els fonaments (1855 i 1871)	pág. 12
5.2. Dos ponts d'enllaç (1927-1932 i 1944)	pág. 12
5.3. L'esplendor (1963-1989)	pág. 13
5.4. La consolidació (1990-2019)	pág. 14
5.5. Els nous reptes (2020-2025)	pág. 15

1. Introducció

El teatre i la festa són dos manifestacions socioculturals que sempre han tingut relacions molt estretes, perquè les dos ens mostren els valors d'una societat i són producte de l'esforç col·lectiu. De fet, la imatge de la participació popular és ben present en les festes i el teatre de societats mediterrànies com la nostra. Per tant, no és gens estrany que el teatre valencià, sobretot el teatre popular, s'haja manifestat tradicionalment en el marc de la festa.

A més, tal com indiquen les noves investigacions antropològiques (ARIÑO, 1993: 21-45), es pot estudiar qualsevol festa, amb tots els rituals que conté, com una *performance* o representació, és a dir, com una dramatització social. Per exemple, en la seqüència d'actes de la festa de Moros i Cristians d'Alcoi es pot observar una estructura expressiva netament teatral.

Tanmateix, en aquest article deixarem de banda la interpretació de la festa com a metàfora teatral i tractarem de les múltiples maneres que el teatre (en un sentit més estricte) està present en la festa, i que podem agrupar en tres formes bàsiques (SIRERA, 2002: 6-9):

- Primer, el teatre com a element identificable dins del conjunt festiu. Aquí trobarem manifestacions teatrals concretes o altres formes espectaculars que s'insereixen com una part de la festa. Una mostra d'aquest cas són les ambaixades de la festa de Moros i Cristians d'Alcoi.

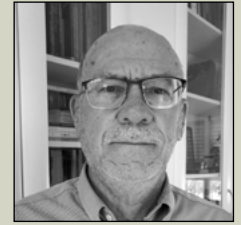
- En segon lloc tenim el teatre com a element central de la festa, tot i sense perdre la seua autonomia. Aquí el millor exemple és el *Betlem de Tirisiti* en les festes de Nadal d'Alcoi.
- Per últim, el teatre de la festa o sobre la festa, és a dir, el teatre com a reflexió sobre l'univers festiu. I és aquí on trobem la riquíssima tradició del teatre fester, que en alguns casos, per la seua perseverança, s'han convertit en autèntics gèneres teatrals, com és el cas del sàinet fester alcoià.

Aquestes formes les veurem concretades amb un breu repàs històric de les diferents tradicions teatrals que s'han desenrotllat en les festes valencianes, especialment aquelles tradicions que han arribat fins als nostres dies.

2. Tradicions teatrals d'arrel medieval

Cal remuntar-nos a l'edat mitjana, a l'època fundacional de l'Antic Regne de València, per a trobar les primeres manifestacions teatrals medievals, que són d'origen religiós.

En efecte, la necessitat de l'Església d'adoctrinar i seduir els fidels mitjançant procediments espectaculars va motivar l'aparició als segles XIII-XIV dels drames litúrgics, com el Cant de la Sibila, que es cantava la nit de Nadal a la catedral de València, i que s'ha recuperat fa poc.



Jaume Lloret i Esquerdo (la Vila Joiosa, 1953) ha sigut mestre i professor de la Universitat d'Alacant. Doctor en Filologia Catalana, ha publicat nombrosos articles i diversos llibres sobre les arts escèniques, especialment sobre els gèneres teatrals populars i la història del teatre a Alacant. Així, és autor dels llibres *El teatre a Alacant, 1833-1936* (Consell Valencià de Cultura, 1998), *Cent anys de teatre valencià a Alacant, 1854-1962* (Institut de Cultura Juan Gil Albert, 1999), *Personatges de l'escena alacantina* (Patronat Municipal de Cultura, Ajuntament d'Alacant, 2002), *Teatre foguerer* (Institut Alacantí de Cultura Juan Gil Albert, 2002) i *Els titelles al País Valencià* (Universitat d'Alacant, 2019). Així mateix, ha col·laborat en l'*Enciclopèdia Mundial des Arts de la Marionnette* i en l'*Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*.

L'any 2024 va rebre el Premi Miguel Hernández a la promoció i difusió de la cultura popular, que atorga la Diputació d'Alacant.



Fig. 1: Interpretació del Cant de la Sibila a Teulada. **Foto:** Colla el Falçó.

Posteriorment, als segles XV i XVI apareixen els grans drames sacrolírics o misteris tardomedievals, on s'utilitzaven complicats aparells mòbils, com els que encara s'usen al Misteri d'Elx (anomenat també la Festa d'Elx) en la vespra i la festa de l'Assumpció de la Mare de Déu.

Al llarg del calendari litúrgic cristià també es representaven Passions (per Pasqua) i actes sacramentals, com l'*Auto de los Reyes Magos*, que encara s'escenifica en la festa de Reis a La Canyada.

La introducció progressiva d'elements còmics i profans en aquests drames sagrats de tradició medieval va ser censurada per la jerarquia eclesiàstica, que va prohibir les representacions teatrals dins dels temples a partir del Concili de Trento i els posteriors sínodes de la Contrareforma catòlica.

Un altre cicle festiu és el patronal, relacionat amb mites primitius i llegendes medievals que reproduïen la instauració del vincle pa-

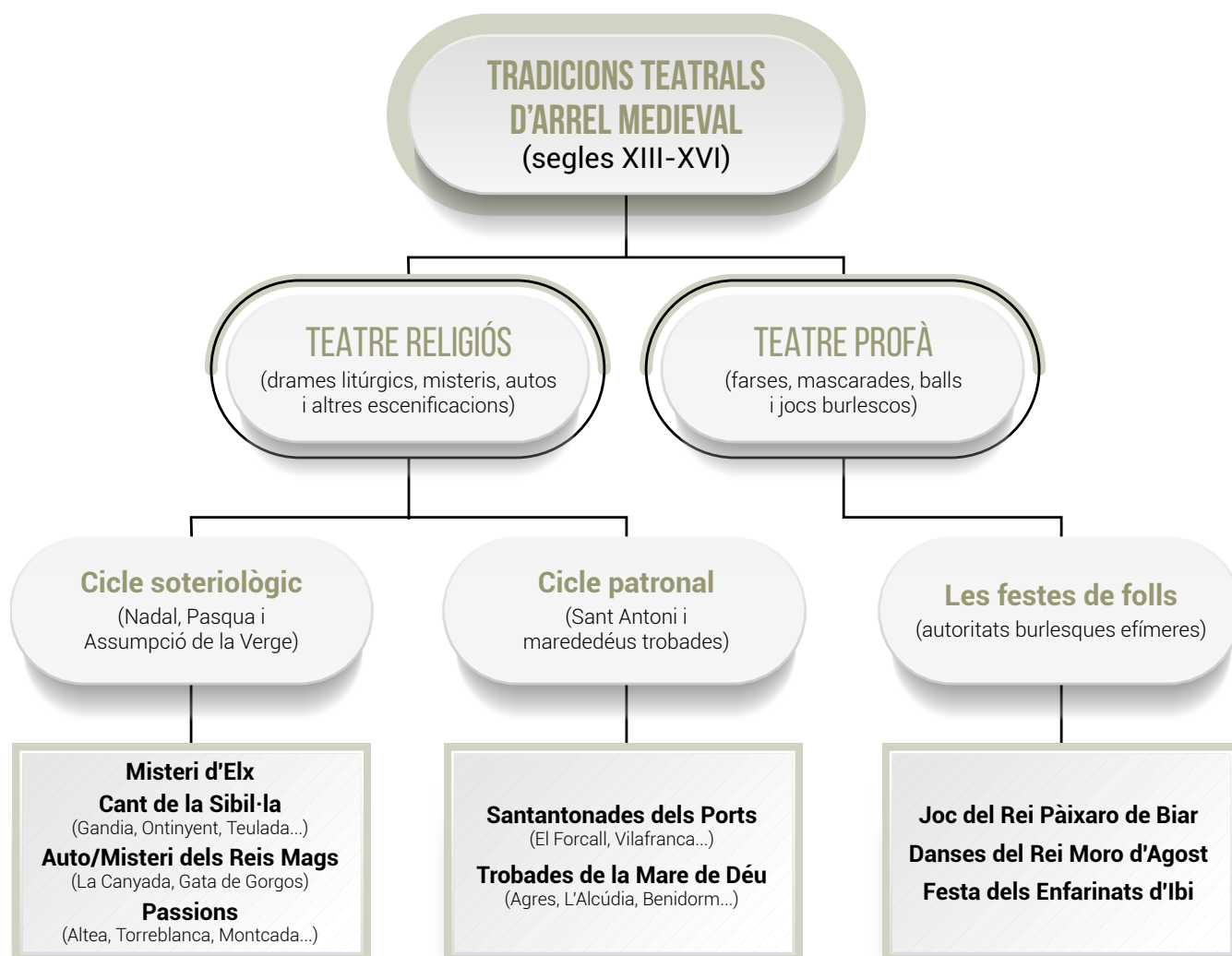
tronal de la població i que sustenten la identitat col·lectiva. Aquestes tradicions van arrelar en el sentiment popular en forma de processons i romeries, mentre que les dramatitzacions han sorgit més recentment.

Però a banda del teatre religiós, també hi havia unes altres representacions profanes, realitzades pels joglars ambulants en les festes populars (com en Carnestoltes), que consistien en representacions de farses, balls, mascarades i altres jocs i divertiments de carrer on participava tot el poble.

Vegem en un esquema el que portem dit sobre el teatre de tradició medieval (segles XIII al XVI), que té dues branques: el teatre religiós i el teatre profà. Dins del teatre religiós tenim dos grans cicles: el cicle soteriològic (sobre la vida de Jesucrist i la Mare de Déu) i el cicle patronal.

La joia més preuada és naturalment el Misteri d'Elx, que és patrimoni de la humanitat, però des de finals dels anys setanta del segle

Fig. 3: Diagrama:
Tradicions teatrals d'arrel medieval.





A l'esquerra, a dalt, Fig. 2:

Les santantonades de la comarca dels Ports s'han relacionat amb rituals primitius i llegendes medievals. **Foto:** Roger Blasco.

A l'esquerra, a baix, Fig. 4:

El Joc del Rei Pàixaro de Biar és una farsa profana sobre autoritats burlesques efímeres.

A la dreta, Fig. 5:

Roca del Misteri d'Adam i Eva de la processó del Corpus de València.

passat s'han recuperat altres tradicions teatrals religioses d'arrel medieval, com ara el Cant de la Sibíl·la (a Gandia, València, Ontinyent, Xeraco, Sueca, Algemesí i Teulada), l'Auto o Misteri dels Reis Mags (La Canyada i Gata de Gorgos) i moltes Passions (Altea, Torrelblanca, Benetússer, Montcada, Borriol, Almassora, etc.).

Pel que fa al cicle patronal, tenim les festes dedicades a Sant Antoni i les llegendes de les marededéus trobades. En el primer cas, hem de destacar les santantonades del Forcall, Vilafranca i d'altres poblacions de la comarca dels Ports de Morella (Figura 2). Pel que fa a les festes de les marededéus trobades, cal citar les escenificacions d'Agres, l'Alcúdia de Crespins, Benidorm, Elx o Sorita.

Quant al teatre profà, les tradicions més importants són els jocs d'inversió de jerarquies o d'autoritats burlesques efímeres, com les anomenades festes de folls o de bojós (MONFERRER, 2010: 36-39). Actualment, tenim restes o recuperacions d'algunes d'aquestes farses sobre autoritats transitòries, com el Joc del Rei Pàixaro a Biar (Figura 4), les Danses del Rei Moro d'Agost o la Festa dels Enfarinats d'Ibi.

3. Tradicions teatrals a l'edat moderna

A l'edat moderna nasqué una nova teatralitat a l'aire lliure, en la festa ciutadana burgesa, que tingué el seu màxim exponent en les processons religioses (especialment la del Corpus) i en les desfilades civils per a festejar esdeveniments reials o altres efemèrides oficials.

En aquestes espectaculars festivitats barroques es desenvolupaven escenes teatralitzades en carrosses triomfals amb artificis mecànics i elements figurats davant del concurs popular.

Com que els misteris foren expulsats de les esglésies, en conseqüència, en la processó del Corpus se n'escenificaren alguns dalt de carrosses, anomenades roques, com el Misteri d'Adam i Eva (Figura 5). Un rastre d'un altre misteri, el del Rei Herodes o la Degolla encara es conserva actualment en la comparsa de la Degolla que ix en la processó matinal (anomenada del convit) en la festa del Corpus de València.

També es feien danses rituals, com la de la Moma, que antigament s'anomenava de la cucafera i el drac, perquè acompanyava aquests

dos animals figurats. Cal dir que a Alcoi i altres ciutats també eixien aquestes figures monstruoses del bestiari del Corpus. Una altra dansa amb elements simbòlics mòbils era la de nanos i gegants, que han perdurat en les festes majors de moltes poblacions valencianes. Cal recordar que tant el bestiari com els nanos i gegants són el precedent dels titelles de gran format del teatre d'animació de carrer contemporani.

Pel que fa a les celebracions de caràcter civil, un dels fastos que s'organitzaren durant l'edat moderna foren els simulacres dramatitzats de lluites entre moros i cristians. Hi hagué diferents variants, però en general van sorgir dels alardos o soldadesques que efectuaven les milícies urbanes per homenatjar al sant patró.

Les festes de Moros i Cristians d'Alcoi i d'altres poblacions valencianes tenen el seu origen en aquesta època. En algunes de les seqüències del ritual fester, que ha quedat fixat en el model alcoià, es poden observar elements netament teatrals, com són les ambaixades.

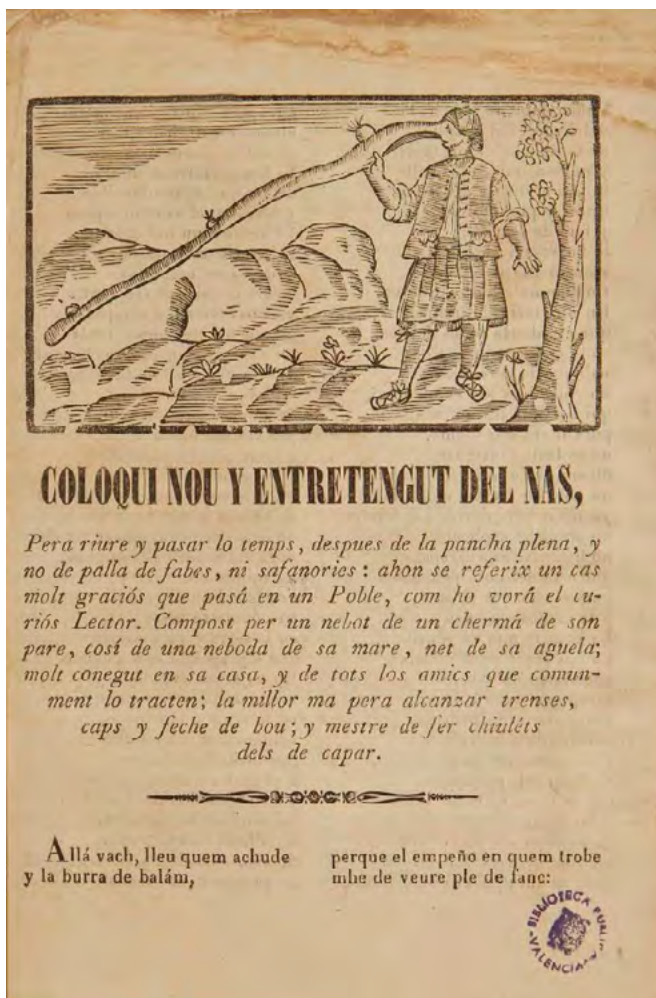
A l'esquerra, Fig. 6: La Mahoma de les festes de Moros i Cristians d'Agullent.

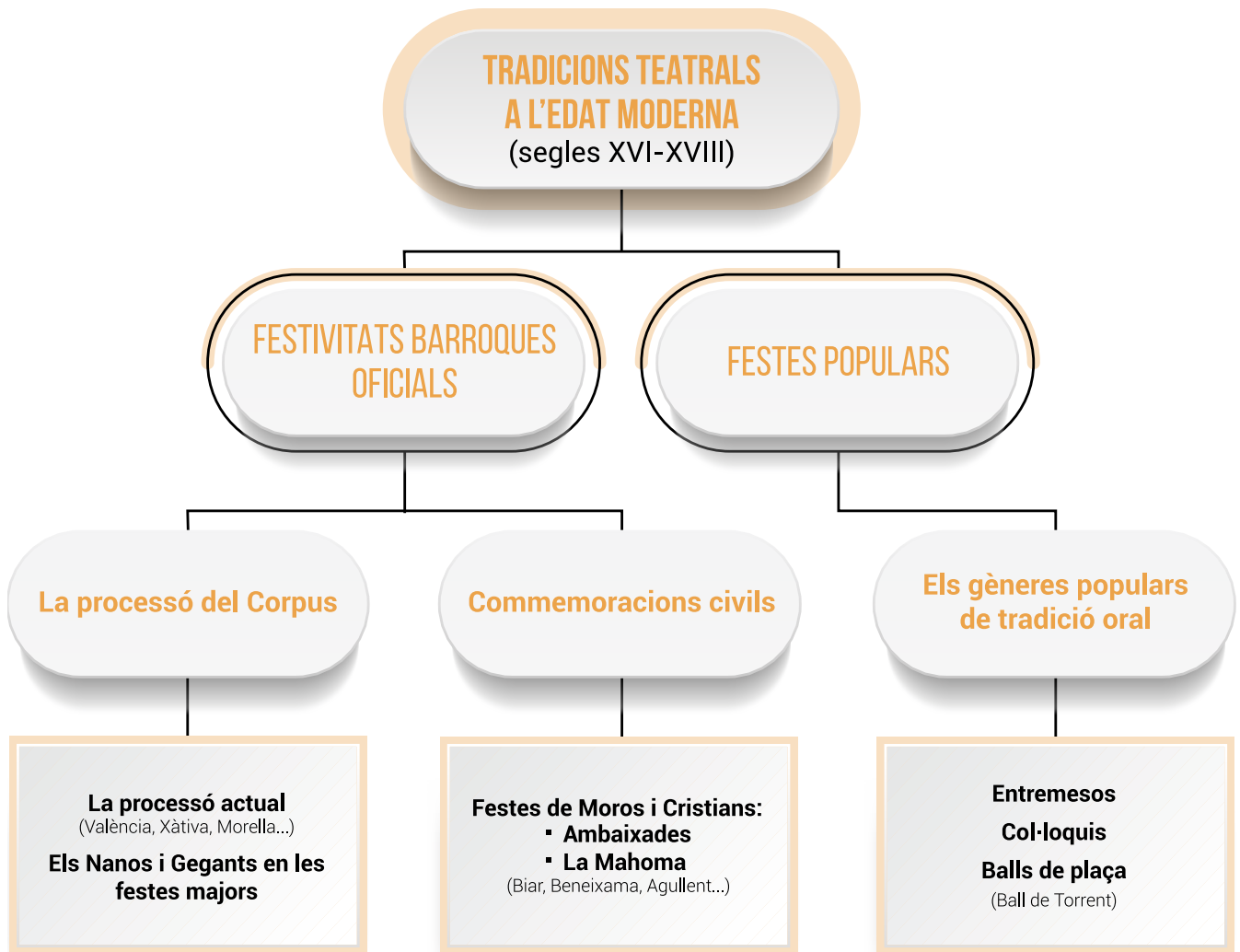
A la dreta, Fig. 8: El col·loqui és un gènere còmic típicament valencià. El col·loqui del nas. Font: Biblioteca Valenciana.

En el context de les festes de Moros i Cristians, en algunes poblacions, com Biar o Alcoi eixia un ninot gegant vestit de moro, conegut com la Mahoma, perquè era el símbol de la fe islàmica (Figura 6). Actualment, la Mahoma té una funció còmica, molt festejada pel públic i s'ha convertit en un signe d'identitat col·lectiva (LLORET, 2019: 45-51).

Paral·lelament, també en l'edat moderna irromp una nova pràctica escènica de caràcter populista, sota la influència de les companyies itinerants de la *commedia dell'arte italiana*, que viatjaven per tota Europa oferint un espectacle molt comercial. Una de les característiques d'aquesta pràctica és la presència de tipus fixos o màscares, que és el mitjà que ha utilitzat el teatre popular de tots els temps per a caricaturitzar i satiritzar els ridículs humans.

En el cas del Regne de València, la derrota de les Germanies i la progressiva castellanització de l'aristocràcia valenciana van provocar la frustració d'un teatre culte en valencià. Consegüentment, a partir del segle XVII la llengua pròpia es va haver de refugiar en els





gèneres teatrals populars, com eren els entremesos, els col·loquis i els balls de plaça.

Vegem en esquema un resum del que hem assenyalat sobre les tradicions teatrals a l'edat moderna (segles XVI al XVIII), que podem dividir en dos apartats: les festivitats barroques oficials i les festes populars. En les celebracions oficials trobem la processó del Corpus i les commemoracions civils o patronals.

Actualment, les processons del Corpus de València, Xàtiva i Morella encara conserven algun rest de l'esplendor de l'època barroca. Més abast han tingut els balls de nanos i gegants, que han perdurat o s'han recuperat actualment en les festes majors de més de cent localitats valencianes.

Com hem indicat, les festes de Moros i Cristians també tenen components teatrals o espectaculars, com les ambaixades o la figura de la Mahoma. A Alcoi i altres poblacions s'ha perdut aquesta figura, però encara ixen Mahomes a les festes de Moros i Cristians de Biar (que és la més coneguda), Villena, Beneixama,

Fig. 7: Diagrama: Tradicions teatrals a l'edat moderna.

Agullent i altres poblacions dels Valls del Vinalopó, l'Alcoià i la Vall d'Albaida.

Pel que fa a les festes populars, es representaven els gèneres populars de tradició oral (entremesos, col·loquis i balls de plaça), que tenen unes característiques comunes: brevetat, temàtica costumista, arguments de gran simplicitat fixats per la tradició, personatges burlescos i intencionalitat còmica i satírica.

El ball de plaça dramatitzat més popular és el conegut com Ball de Torrent, perquè té el seu origen al segle XVII en aquesta localitat de l'Horta de València, però també es representava en les festes de moltíssimes poblacions valencianes. El Ball de Torrent és una pantomima que combina la dansa, la música tradicional i la narració satírica.

Per la seua part, el col·loqui és una composició humorística genuïnament valenciana, que era declamada en públic pels col·loquiers en les festes de les barriades de la ciutat de València i d'altres poblacions, especialment de la comarca de l'Horta (v. Figura 8, a la pàgina anterior).



També sabem que als masos, quan es congregaven molts llauradors per a les collites i altres faenes del camp, o amb ocasió de bodes, batejos o festes familiars que reunien molta gent de les cases rurals veïnes, a més de cantar i ballar, es representaven entremesos, més o menys improvisats, per part dels llauradors amb més dots histriònics.

Aquests gèneres tradicionals es transmetien oralment de generació en generació, però les obres més conegudes també es van imprimir al segle XVIII i XIX en plec solts de poques pàgines, en l'anomenada literatura popular de canya i cordell.

4. Els gèneres teatrals festius

A partir de tota aquesta tradició teatral, es produí al segle XIX una evolució transcendental, amb l'aparició d'un gènere autòcton nou, de més vàlua literària, gràcies al gust pel color local del romanticisme primerenc. Ens referim al sàinet: un gènere breu, còmic i costumista.

Sens dubte, el principal centre productor i difusor de teatre autòcton radicà a la ciutat de València i la seua rodalia, però la floració del sàinet valencià no és un fet local i aïllat, sinó un moviment vigorós i espontani que arriba a tots els indrets de la geografia valenciana, especialment a les grans concentracions urba-

A l'esquerra, Fig. 9:

Programa de l'actuació de la companyia de comèdies valencianes de Paco Hernández al Teatre Circ d'Alcoi, el 7-VI-1956.

Font: Arxiu Família Paco Hernández.

A la dreta, Fig. 11:

Representació d'un miracle de Sant Vicent a l'Altar de la Plaça de la Mare de Déu de València (ca. 1945). **Foto:** Vicent Peydró Marzal.

nes, com Alacant, Alcoi, Castelló, Elx, Gandia, etc.

Aquesta fórmula teatral era molt més adaptable als gustos de les capes socials mitjanes i treballadores, tant rurals com urbanes. Així, aconseguí en poc temps una gran popularitat, fins a convertir-se en un producte comercial més en una societat de consum en plena transformació a conseqüència de la revolució industrial.

És a dir, el teatre popular valencià formava part del teatre de masses que es representava als espais escènics més populars, com eren els cafés teatre, els teatres circ, els teatres d'estiu i les nombroses societats recreatives d'aficionats (Figura 9).

En la difusió del teatre valencià va influir notablement la formació de companyies amb un repertori exclusivament o majoritàriament en valencià. L'èxit de les seues gires de dalt a baix del País Valencià motivaren als grups *amateurs* locals a imitar-los.

L'abundant producció dels autors valencians i la demanda dels grups aficionats va ser la causa de l'aparició de diverses revistes i col·leccions teatrals valencianes que publicaren les obres més populars.

Després de més de cent anys de ser un producte lucratiu, a partir de la dècada dels seixanta del segle passat la competència del cinema i dels gèneres musicals van expulsar el sàinet valencià dels escenaris comercials; però continuarà sent representat en espais festius, gràcies als grups *amateurs*.

El gran èxit del teatre valencià durant la major part dels segles XIX i XX ha produït diverses pràctiques dramàtiques lligades a festes determinades, que amb el temps s'han convertit en autèntics gèneres específics.

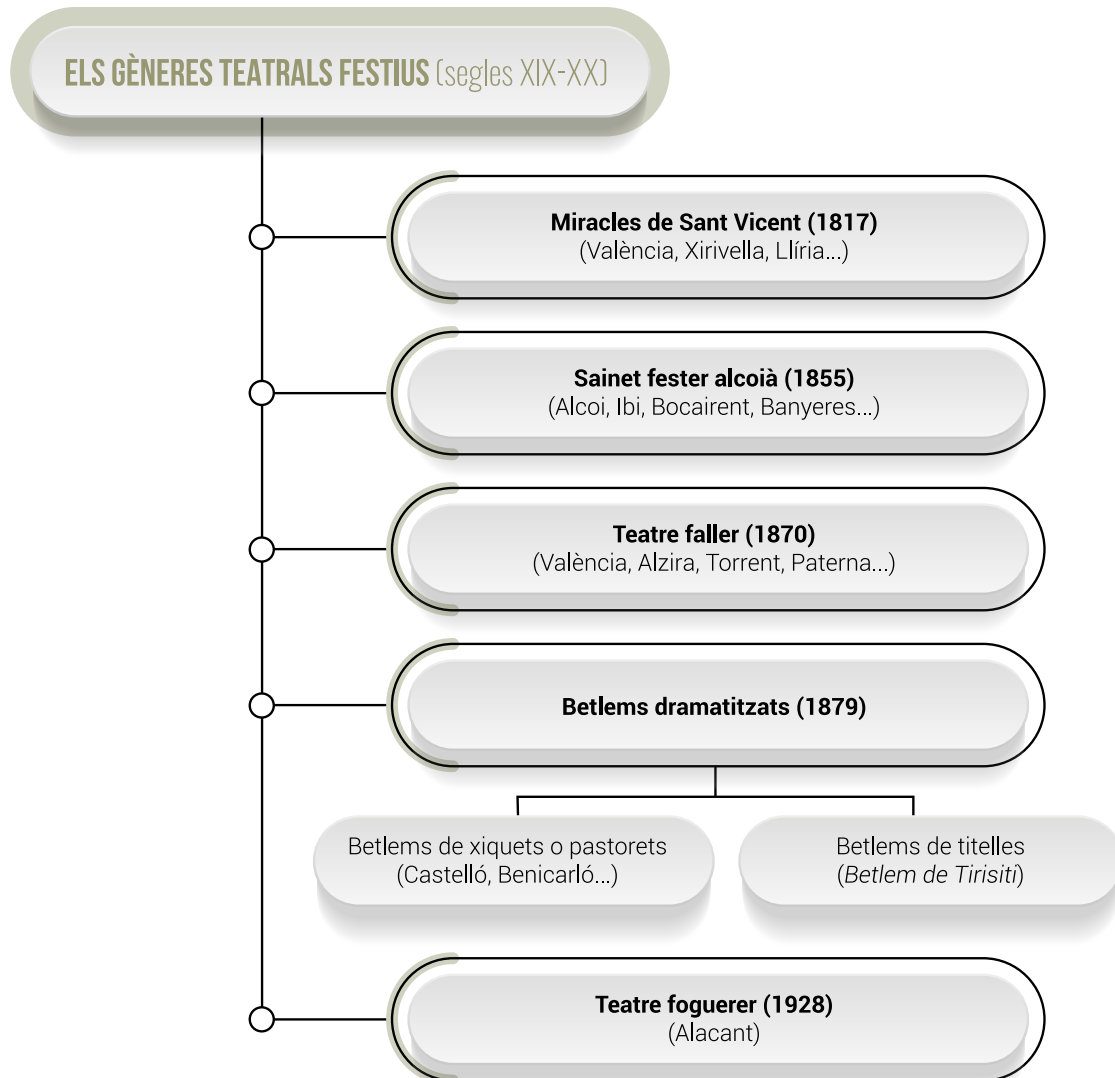
Per ordre cronològic, els gèneres teatrals festius més importants dels segles XIX i XX són els següents:

- La tradició més antiga és la dels miracles de Sant Vicent Ferrer (v. *Figura 11*, a la pàgina anterior), ja que el primer text conegut és de l'any 1817. Dedicat a la memòria del venerat sant valencià, aquest gènere va sorgir a la ciutat de València, però actualment s'ha estès a diverses poblacions properes com Xirivella, Llíria, Riba-roja del Túria, Meliana, Almàssera, l'Eliana i La Canyada, i fins i tot ha arribat a Morrell, Teulada i Sant Vicent del Raspeig.
- Cronològicament, la segona tradició és la del sàinet fester alcoià de les festes de Mo-

ros i Cristians, que té el seu origen l'any 1855 a Alcoi, però que ha sigut imitat més recentment a Ibi, Bocairent o Banyeres.

- El teatre faller, sobre les Falles de València, té una primera peça documentada de l'any 1870. En l'actualitat, els concursos de teatre faller ultrapassen la ciutat de València i també se celebren a Alzira, Torrent, Paterna, Xàtiva i altres poblacions.
- El sàinet valencià també influï en altres gèneres, com ara els betlems dramatitzats que emergiren amb força en moltes poblacions valencianes, a conseqüència de la reacció catòlica antiliberal del darrer quart del segle XIX. Aquesta pràctica podríem dividir-la en dos subgrups: els betlems interpretats per xiquets, coneguts també per "pastorets", com ara el Betlem de la Pigà de Castelló o l'Estel del Collet de Benicarló; i els representats amb titelles, on tenim el cas

Fig. 10: Diagrama: Els gèneres teatrals festius.



paradigmàtic del Betlem de Tirisiti.

- Molt més darrerència és la tradició del teatre foguerer de les Fogueres de Sant Joan d'Alacant, que va començar l'any 1928, quan s'instituí la festa, i que continua en l'actualitat en forma de concurs. El corpus d'obres que compren aquest gènere supera el mig centenar (LLORET, 2003: 69-77).

Aquestes cinc tradicions teatrals de caràcter festiu són les més importants de les dues últimes centúries, però n'hi hagué altres de menor pes quantitatiu o desaparegudes en l'actualitat.

El primer gènere específic sobre una festa concreta són els miracles de Sant Vicent. Són composicions dramàtiques en un sol acte i en vers, que recullen episodis taumatúrgics de la vida llegendària de sant Vicent Ferrer. Els miracles són representats per xiquets dalt de cadafals, anomenats altars, col·locats a diferents carrers o places de València en la festivitat del sant, patró de tots els valencians. Tan intensa ha sigut aquesta pràctica escènica que l'han cultivat molts saineters i poetes valencians. La tradició ha continuat durant més de dos-cents anys fins als nostres dies, raó per la qual el

corpus d'obres documentades supera els 300 miracles, tant editats com inèdits.

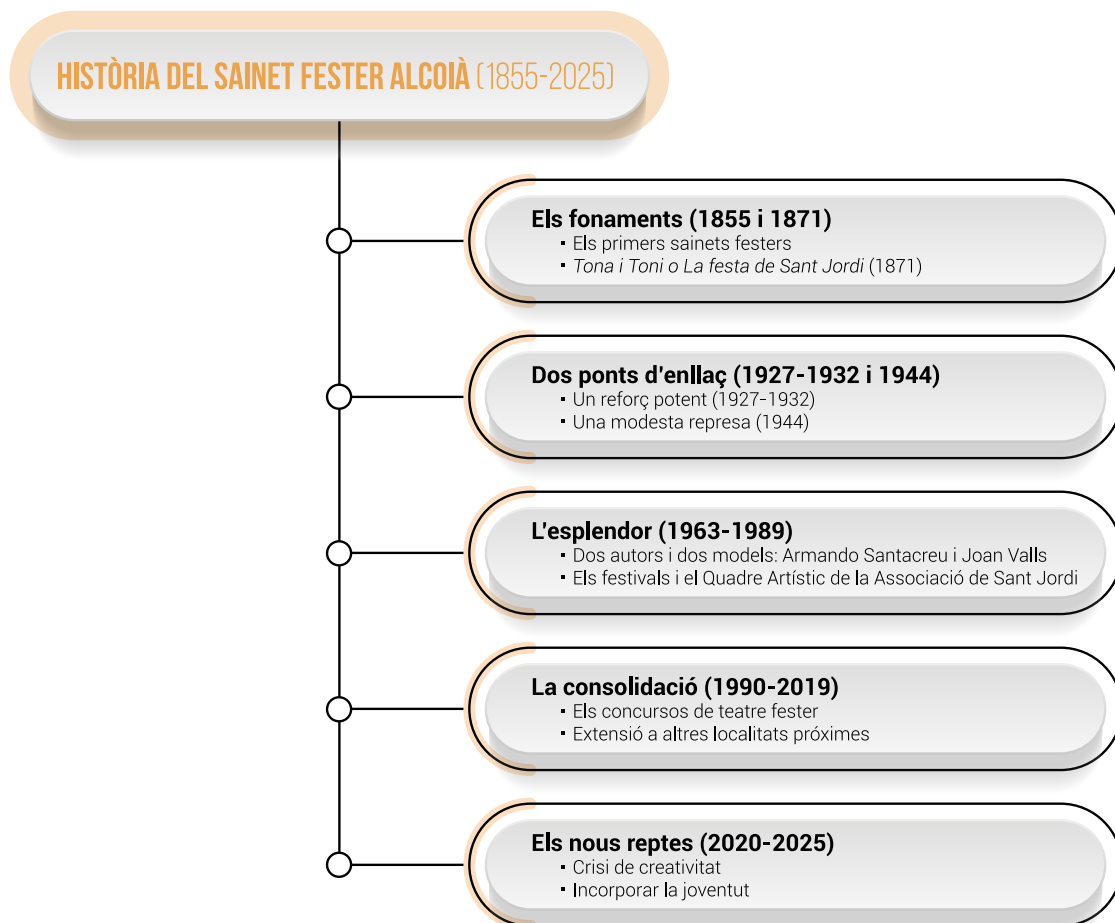
Pel que fa al teatre faller, la primera obra és *La falla de Sant Josep*, d'Eduard Escalante. També n'hi ha centenars de peces (v. *Figura 12*, a la pàgina següent), moltes de les quals són apropòsits escrits expressament per als actes de presentació de les falleres majors. A partir de l'any 1974, la Junta Central Fallera va convocar els concursos de teatre faller.

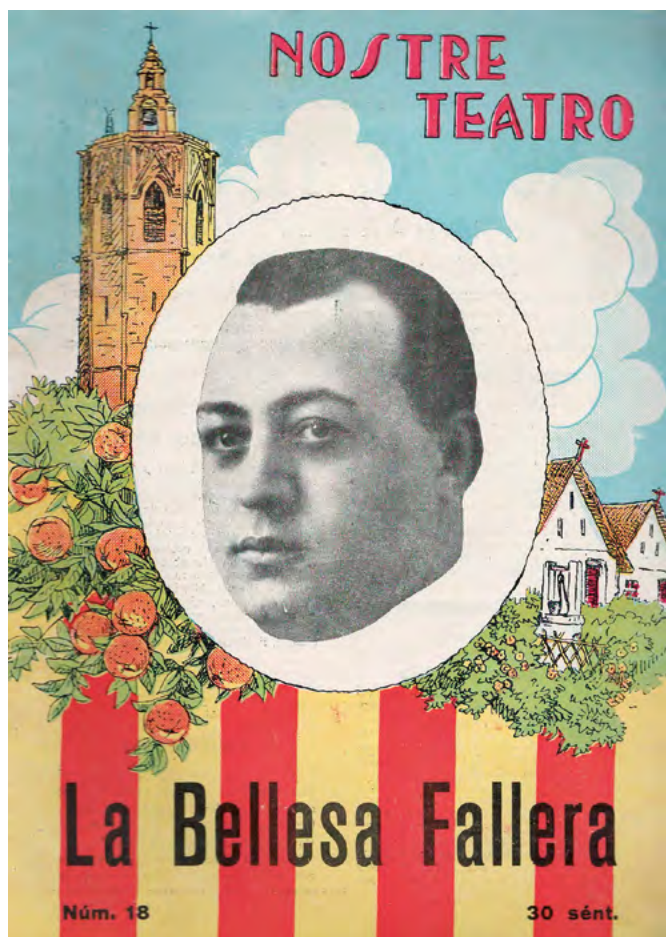
Quant als betlems dramatitzats, cal dir que foren influïts pel sainet valencià tant en més presència de motius còmics i costumistes com en la incorporació del valencià a l'espectacle. Això es veu clarament en el *Betlem de Tirisiti* d'Alcoi, que per les seues característiques singulars és una peça rellevant del patrimoni teatral valencià i un testimoni excepcional de la llarga tradició europea dels betlems de titelles.

5. El sainet fester alcoià

Un dels gèneres populars costumistes que té més entitat pròpia és el sainet fester alcoià sobre les festes de Moros i Cristians. És una

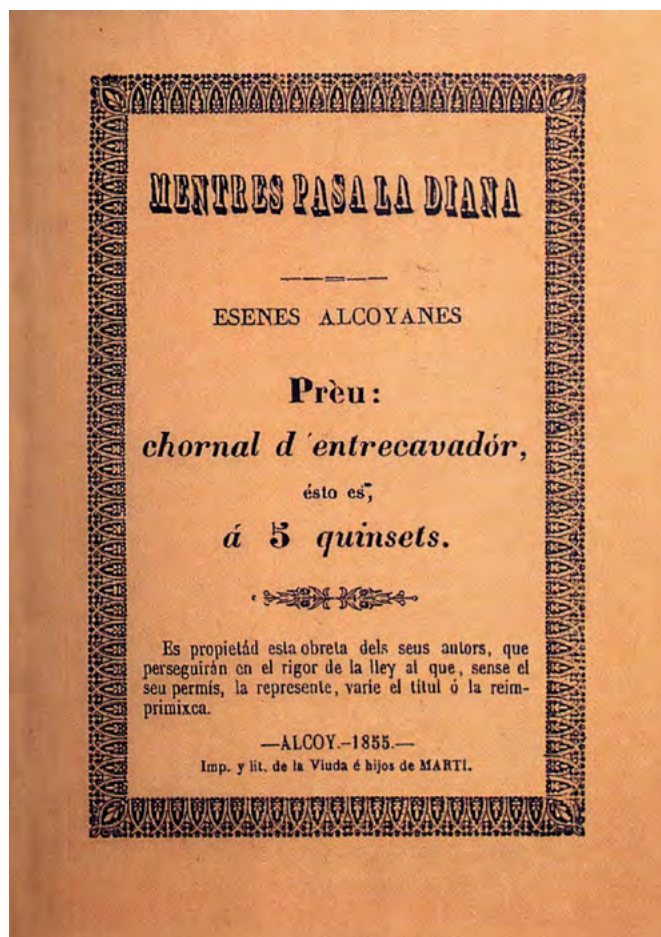
Fig. 13: Diagrama: Història del teatre fester alcoià.





A l'esquerra, Fig. 12: Portada d'un dels centenars de sàinets fallers: "La bellesa fallera" (1931), de Paco Barchino.

A la dreta, Fig. 14: Portada de "Mientras pasa la diana" (1855), una de les dues obres precursors del teatre fester.



forma teatral que posseeix unes claus genuïnes que el defineixen: ambientació domèstica, costumisme i mitologia local, omnipresència de l'univers fester, estímul de l'orgull alcoià, crítica de l'actualitat més immediata, reflexió sobre la festa, personatges arquetípics, to humorístic particular, pinzellades melodramàtiques o emotives, etc.

Dit d'una altra manera, el teatre fester és espill de la vida alcoiana, o almenys un retrat parcial, que ens mostra els anhels i les contradiccions de la societat alcoiana en cada moment històric.

Seguint l'investigador que més ha estudiat el sàinet fester alcoià (BOTELLA, 1995: 11-14), podem dividir la seua història en cinc èpoques:

La primera, que titulem els fonaments, comença l'any 1855 amb l'edició dels dos primers sàinets festers. Un altre pilar fonamental és l'estrena i edició en 1871 de *Tona i Toni o la festa de Sant Jordi*, de Juan Bautista Llorens.

Després d'un prolongat buit de més de 50 anys es construeixen el que hem anomenat dos ponts: un durant el període 1927-1934,

quan es produeix un potent reviscolament del teatre fester, i un altre en la postguerra, l'any 1944, quan hi ha una modesta represa protagonitzada per Rafael Coloma. Són dos ponts que serveixen d'enllaç amb l'etapa posterior.

L'època que hem denominat de l'esplendor abraça des de l'any 1963 fins al 1989. És un llarg cicle que ve marcat per la gran creativitat de dos magnífics autors: Armando Santacreu i Joan Valls. Tots dos conformaran definitivament el gènere, amb dos models diferents, però complementaris.

Les primeres produccions d'aquests dos autors van coincidir amb una decisió que, amb gran visió de futur, va prendre l'Associació de Sant Jordi l'any 1963: la instauració dels festivals anuals de teatre fester, que cinc anys més tard s'ampliaren als festivals del Mig Any. Però l'èxit d'aquests festivals solament es pot explicar per la constitució l'any 1967 del Quadre Artístic de l'Associació Sant Jordi.

L'època següent, que hem anomenat de consolidació, abraça trenta anys, des del 1990 fins al 2019, i és protagonitzada pels concursos de teatre fester. És una etapa de fixació



D'esquerra a dreta: Fig. 15, Vicente Caro Adam és un dels autors que recupera la tradició del teatre fester l'any 1927; **Figs. 16a i 16b,** Joan Valls i Armando Santacreu, els principals protagonistes de l'època d'esplendor del sàinet fester i els que aconseguixen fixar definitivament el gènere del sàinet fester.

dels grans avanços assolits en el cicle anterior i que, a més, aconseguix estendre els concursos de sàinet fester a altres localitats pròximes.

Amb la crisi de la Covid del 2020 entrem en un nou estadi no exempt de reptes de cara al futur. El primer és una crisi de creativitat, problema que ja s'està entomant per part de l'Associació de Sant Jordi, i el segon és la necessària incorporació de les generacions joves al teatre fester.

A continuació, veurem aquesta evolució històrica amb més detall.

5.1. ELS FONAMENTS (1855 I 1871)

Les dues obres precursors del teatre alcoià, *Mentres passa la Diana* i *La nit que venen els músics*, editades l'any 1855, són molt importants en la història de tot el teatre popular valencià, perquè són contemporànies dels primers sàinets valencians publicats. Abans d'eixe any, solament s'havien editat mitja dotzena de peces, majoritàriament de Josep Bernat i Baldoví, que és un dels patriarques del sàinet valencià. Aquestes obres anteriors tenen un caràcter rural, mentre que els dos sàinets alcoians són netament urbans, és a dir, naixen en un ambient urbà i fan referència al món industrial i laboral. No debades Alcoi va ser la primera ciutat valenciana on es va produir la revolució industrial.

Per tant, podem afirmar que el teatre fester alcoià és capdavanter del sàinet valencià urbà, perquè és anterior a la producció d'Eduard Escalante, que és considerat com

un dels pioners del teatre valencià urbà i el comediògraf més representatiu de la nostra història teatral.

L'any 1871 s'estrena al Teatre Principal d'Alcoi *Tona i Toni o la festa de Sant Jordi*, de Juan Bautista Llorens. La principal aportació d'aquest sàinet fester és que ens mostra els canvis econòmics i la problemàtica social que es vivia en aquella època conflictiva de la història d'Alcoi, que provocarà dos anys després l'anomenada Revolució del petroli.

5.2. DOS PONTS D'ENLLAÇ (1927-1932 i 1944)

Als anys vint i trenta del segle següent es produeix un reviscolament del sàinet alcoià, de la mà de l'espectacular èxit que té el teatre valencià en eixe període. Així, es presenten dos obres: el 1927 al Teatre Modern de València s'estrena el sàinet alcoià *No's pot dir la veritat o La nit de panxes-buides*, de Vicente Caro Adam (Figura 15) i Jaime Ferrer Vercher; i l'any 1932 s'estrena al Teatre Calderón d'Alcoi el sàinet fester *Matí de glòria*, d'Enrique Valls.

Després de la Guerra Civil, concretament l'any 1944, hi ha una modesta represa, gràcies a la figura de Rafael Coloma, que recupera diverses peces d'ell mateix i de Gonzalo Cantó i José Llorca. L'aportació d'aquestes obres és la creació d'una mitologia festera pròpia i l'afany per augmentar l'autoestima del poble alcoià, el símbol del qual serà la festa mateixa. Tota la producció dels anys vint, trenta i quaranta representen un enllaç entre l'etapa fundacional i l'època d'esplendor que tractarem a continuació.

5.3. L'ESPLENDOR (1963-1989)

Efectivament, l'any 1963 comença una edat d'or per al sàinet fester, perquè no solament es recupera la tradició sinó que s'amplien les seues perspectives per part d'Armando Santacreu i Joan Valls (v. *Figura 16*, a la pàgina anterior). Aquests dos excel·lents autors, amb molt d'ofici i perseverança, aconseguixen en poc més de 25 anys fixar definitivament el gènere (BOTELLA, 1995: 221-234).

Representen dos models diferents del sàinet fester, però són dos visions que es compensen recíprocament. Pot ser que la creativitat de tots dos siga motivada també per una soterrada rivalitat, però, en tot cas, ha estat molt beneficiosa per al teatre fester.

Amando Santacreu adapta magistralment els convencionalismes i els recursos del teatre popular tradicional a la situació local i al servei de la festa i del seu concepte de l'alcoiania. Així opta per situacions domèstiques lligades al món de la festa, per protagonistes amerats d'orgull alcoià i per embolics argumentals, acció trepidant, tocs melodramàtics i sobretot per una comicitat i una "socarroneria" molt particular.

Per contra, Joan Valls representa la voluntat culturalista i historicista. Temàticament denota més consciència social i la seua escriptura teatral està farcida d'ingredients culturals, mentre que formalment opta per la precisió lingüística i una comicitat basada en el llenguatge.

A dalt, a l'esquerra, Fig. 17:

Els festivals han servit tant per a estrenar la nova producció festera com per a reposar el repertori més popular. Reposició de "La herència del judio", d'Armando Santacreu.

Font: Revista de Festes, Alcoi, 2015, p. 76..

A dalt, a la dreta, Fig. 18:

La fundació l'any 1967 del Quadre Artístic de l'Associació de Sant Jordi ha representat una aportació fonamental a la història cultural alcoiana.

Font: Associació de Sant Jordi.

En fila, davall de les anteriors, Fig. 19: En nom dels centenars d'actrius, actors i col·laboradors que han passat pel Quadre Artístic de l'Associació de Sant Jordi, recordarem tan sols a alguns dels seus directors més constants. Font: Moltó, 1989: 96-99.

Valls va escriure 34 peces teatrals, 17 de les quals (exactament la meitat) és teatre fester estrenat (MIRÓ, 1989). Les obres més exitoses han estat *El primer tro*, *La visita del blavet*, *Un valset de l'antigor* i *Febreta d'abril*.

Per la seua banda, Santacreu té 50 obres, de les quals 37 són de temàtica festera (MOLTÓ, 1987: 135-137). És l'autor més prolífic i més representat de la història del teatre fester. Les obres més populars són: *Nou cadires i una androna*, *La herència del judio* (*Figura 17*), *Tomasina vella busca dona jove*, *Primer la festa que els mobles* i *Els renyons del masero*.

En fi, els dos autors han aconseguit crear escola i han servit d'exemple per a altres escriptors alcoians, com Camilo Bito i Ernest Valor, que també han enriquit el gènere.

Però l'època d'esplendor no solament és possible per la producció de tots aquests autors, sinó també per l'organització per part de l'Associació de Sant Jordi dels festivals anuals de teatre fester, com a preludi dels dies grans de la festa de Moros i Cristians. A més, a aquest festival, creat el 1963, se li sumaria cinc anys més tard un altre en octubre, que s'inclou com un acte important de les celebracions del Mig Any.

El públic alcoià, amant de les seues festes i tradicions, sempre ha respost amb fervor a tots dos festivals, i ha assegurat amb el seu suport incondicional la continuïtat de les representacions. Tan profund és l'arrelament del gènere entre els alcoians, que, a causa de la



Roberto Sansilvestre



Antonio Torregrosa



Miguel Martí



Ramón Micó



Tomàs Gisbert



Fernando Andrés



Amparo Murcia



Paco Aznar

forta demanda, les dues sessions (de vesprada i nit) de cada festival es doblarien en 1979 a dos dies consecutius.

Aquests dos festivals han servit tant per a estrenar tota la nova producció fester que anava confeccionant-se, com per a reposar el repertori més popular. En fi, els dos festivals desenvolupen un dels objectius culturals de l'Associació de Sant Jordi com és el de fomentar l'esperit fester i alcoià.

Un altre factor importantíssim que es va conjuntar en aquesta època daurada del teatre fester alcoià va ser la creació en 1967 del Quadre Artístic de l'Associació de Sant Jordi (v. *Figura 18*, a la pàgina anterior). Aquesta agrupació ha significat una aportació fonamental a la brillant història teatral d'Alcoi.

Tots sabem que els estrets lligams que la ciutat d'Alcoi ha mantingut amb el teatre ha donat com a fruit molts actors de gran vàlua. De fet, la interpretació ha sigut un dels vessants culturals preferits pels alcoians, com ho mostra també l'aparició de moltes companyies, algunes amb un caire professional i d'altres, la majoria, de caràcter *amateur*. Però no hi ha cap grup alcoià, ni professional ni *amateur*, amb una vida artística tan prolongada (pràcticament seixanta anys) com la del Quadre Artístic de l'Associació de Sant Jordi.

Format principalment per festers i festeres aficionats al teatre, el grup ha sabut renovar-se constantment, gràcies a la incorporació de noves generacions. És admirable l'esforç artístic dels centenars d'actrius, actors i col·laboradors que han passat pel grup. En nom

de tots ells recordarem tan sols a alguns dels directores més constants: Roberto Sansilvestre, Antonio Torregrosa, Miguel Martí, Ramón Micó, Tomás Gisbert, Fernando Andrés, Amparo Murcia i Paco Aznar (v. *Figura 19*, també a la pàgina anterior).

5.4. LA CONSOLIDACIÓ (1990-2019)

Gràcies a l'arrelament del gènere entre els alcoians, a partir del 1990 entrem en una època de consolidació, protagonitzada pels concursos anuals de teatre fester, que l'any passat ha fet l'edició número 37. És en esta etapa quan s'incorporen noves generacions d'autors a un gènere ja totalment normalitzat en la vida cultural alcoiana.

Cal citar escriptors com Ximo Llorens, Adrián Espí i Ramón Climent Vaello, l'últim dels quals té una de les obres de més èxit del sainet fester: *Les xiques del boato* (*Figura 20*). També s'incorpora una nova generació més jove, formada per Miquel i Jordi Peidro, Manuel Gisbert, Óscar Martínez, Juan Carlos Richart, etc. Però l'autor de teatre fester més premiat en els concursos és Emilio Carbonell, que té set premis i peces tan aconseguides com *Un geni amb molt de gènit*.

Un altre element de normalitat és la incorporació al gènere de dones autores, com Maria Bernabeu Valls, Margarita Company Payà i Ana María García Pascual (*Figura 21*), que s'alcen com a guanyadores de diferents concursos, sobretot l'última, Ana María García, que ha emergit amb cinc premis i nou obres.

Tant ha sigut el prestigi assolit pel teatre fester alcoià, que l'han imitat altres poblaci-

A l'esquerra, Fig. 20:

Una de les obres de més èxit del teatre fester alcoià ha estat "Les xiques del boato" (1994), de Ramón Climent Vaello.

En el centre, Fig. 21:

Un altre element de normalitat és la incorporació al gènere de dones autores, com Ana María García Pascual.

A la dreta, Fig. 22:

Per fer front a la crisi de creativitat dels últims anys, l'Associació de Sant Jordi ha organitzat tallers d'escriptura de sainet fester. Cartell de la segona edició (2025).



ons pròximes que celebren festes de Moros i Cristians, com ara Ibi, Bocairent o Banyeres.

5.5. ELS NOUS REPTES (2020-2025)

Amb la crisi de la Covid del 2020 entrem en una nova etapa no exempta d'incerteses de cara al futur. El problema més important és que hi ha una crisi d'autors i una forta minva en la creativitat de teatre fester nou. Ho mostren les obres presentades als concursos, que han disminuït tant en quantitat com en qualitat. La conseqüència és que, en els últims anys, el premi ha quedat desert en diverses ocasions.

Per a intentar frenar aquesta crisi de creativitat, ràpidament l'Associació de Sant Jordi ha intervingut amb dos mesures: per una banda, afegir a l'habitual premi de sàinet o comèdia fester, una nova modalitat de microsàinet, i una segona mesura, que considere més decisiva per al futur, com és la realització de tallers per a la confecció de teatre fester (v. *Figura 22*, a la pàgina anterior). És vertaderament admirable aquesta capacitat de reacció de l'Associació que ens fa ser optimistes respecte al futur.

De fet, el teatre fester alcoià s'ha anat renovant de forma cíclica al llarg dels seus 170 anys d'història, i en molts moments ha sabut connectar magistralment amb les sensibilitats del seu temps. Així, el corpus de teatre fester és prou considerable, ja que està format per 120 obres estrenades de prop de 40 autors diferents. La major part d'aquestes obres han estat editades, gràcies al mecenatge de parti-

culars i filaes, o al patrocini d'editorials i institucions públiques. A més, el sàinet fester té el mèrit afegit d'haver estat un dels dipositaris importants de la nostra llengua a Alcoi.

Ara bé, per a garantir el futur cal que les generacions joves vagen sumant-se al món del teatre fester, bé com a autors, bé com a actors o col·laboradors del grup de teatre de l'Associació Sant Jordi, i, sobretot, com a espectadors. De la mateixa manera que l'Associació de Sant Jordi ha aconseguit interessar els xiquets i els joves en la festa de Moros i Cristians, amb molts actes festers i concursos artístics dedicats a la infància i la joventut, igualment hem d'aconseguir atreure'ls al teatre.

Aquest repte és el mateix que té actualment el teatre valencià i tot el teatre en general: fer front al creixent envelliment de les audiències. De fet, la salut del teatre contemporani és també una mica contradictòria. Per una banda, actualment disposem de nombrosos espais escènics, de molts bons professionals i d'un repertori extensíssim, al qual han contribuït premis com el Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi, que ha complit les 50 edicions. Però, lamentablement, la indústria teatral té greus problemes d'exhibició i difusió. D'aquí la importància de fires teatrals com la Mostra de Teatre Valencià d'Alcoi, i la necessitat d'ajudes i promoció per part de totes les institucions públiques.

En fi, cal transmetre a la joventut i a tota la societat que el teatre segueix sent una eina vàlida artísticament i un bé indispensable socialment. ■

Referències i bibliografia:

- ARIÑO, A. (1993): "Fiesta y Teatro. Los límites de la contaminación metafórica", en Sirera, J. L., Vilanova, M. V. [eds.]: *Les arrels del teatre valencià actual*. Vila-real: Ajuntament de Vila-real, pàgs. 21-45.
- BOTELLA, J. (1995): *El sàinet fester*. Alcoi: Ajuntament d'Alcoi, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- LLORET, J. (2019): *Els titelles al País Valencià*. Alacant: Universitat d'Alacant.
- LLORET, J. (2003): *Teatre foguerer*. Alacant: Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert.
- MIRÓ, A. (1989): *Joan Valls, vida y obra de un poeta*. Alacant: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- MOLTÓ, F. (1987): "Teatro alcoyano y festero", en *Revista de la Fiesta de Moros y Cristianos*. Alcoi: Asociación de San Jorge, edició anual, pàgs. 135-137.
- MOLTÓ, F. (1989): "El cuadro artístico de la Asociación de San Jorge, un cuarto de siglo de cultura teatral alcoyana", en *Revista de la Fiesta de Moros y Cristianos*. Alcoi: Asociación de San Jorge, edició anual, p 96-99.
- MONFERRER, A. (2010): "Les festes de folls al País Valencià", en *Caramella, Revista de música i cultura popular*, núm. 23, pàgs. 36-39.
- SIRERA, J. L. (2002): "Festa i teatre", en Lloret, J. [ed.]: *Teatre i festa, festa i teatre*. Alacant: Foguera Sant Nicolau de Bari i Benissaudet, pàgs. 6-9.

El resurgir de la ópera de cámara en Valencia de la mano de la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé

The resurgence of chamber opera in Valencia by the Ottein-Crabbé Chamber Opera Company

María Pilar Nosti Escanilla

mapinoses@gmail.com

Resumen:

La soprano Ángeles Ottein, el barítono Armand Crabbé y el caricato Carlos del Pozo crearon en 1922 la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé. Recorrieron la Península y realizaron una larga gira por el extranjero con un variado repertorio de óperas de cámara hasta 1925. Invitados por diversas sociedades musicales, entre ellas la Sociedad Filarmónica de Valencia, presentaron *La Serva padrona* de Pergolesi. En la gira de 1924 interpretaron una serie de óperas que habían caído en el olvido, así como nuevas obras de compositores contemporáneos escritas expresamente para ellos.

A principios de los años veinte, Valencia se lamentaba de que ya no se celebraran largas temporadas de ópera y no se representara en el escenario valenciano el repertorio de los teatros líricos italianos que antaño podían verse en del Teatro Principal, debido al encarecimiento del espectáculo operístico que dificultaba la programación de este tipo de eventos musicales. Y si se llegaban a celebrar, se hacía en condiciones lamentables.¹ La llegada de esta entusiasta compañía de ópera de cámara reavivó el interés por este género musical.

Palabras clave:

Ópera de cámara, compañía de ópera, Ottein, Crabbé, del Pozo, Conciertos Daniel, Asociación de Cultura Musical, Ernesto de Quesada.

Abstract:

Soprano Ángeles Ottein, baritone Armand Crabbé and caricato Carlos del Pozo created the Ottein-Crabbé Chamber Opera Company in 1922. With a varied repertoire of chamber operas they toured the Peninsula and made a long tour abroad until 1925. Invited by various musical societies, among them the Philharmonic Society of Valencia, they presented "*La Serva padrona*" by Pergolesi. In the 1924 tour they performed a series of operas that had fallen into oblivion as well as new works by contemporary composers written expressly for them.

At the beginning of the twenties Valencia was lamenting the fact that long opera seasons were no longer held and that the repertoire of the Italian lyric theaters that could once be seen on the stage of the Teatro Principal was not performed in Valencia anymore due to the rising costs of operatic spectacle that made it difficult to program this type of musical events and if they were held it was done in conditions that, according to some music critics, were lamentable. The arrival of this enthusiastic chamber opera company revived interest in this musical genre.

Keywords:

Chamber opera, opera company, Ottein, Crabbé, del Pozo, Conciertos Daniel, Asociación de Cultura Musical, Ernesto de Quesada.

Sumario:

1. <i>El renacer de las óperas de cámara en España</i>	pág. 17
2. <i>¿Quiénes formaban la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé?</i>	pág. 18
3. <i>«La Serva padrona», la primera ópera de cámara de la compañía Ottein-Crabbé</i>	pág. 19
4. <i>Del Teatro de la Princesa al Teatro Real</i>	pág. 20
5. <i>Repertorio y personajes de óperas de cámara de la compañía Ottein-Crabbé</i>	pág. 24

1. El renacer de las óperas de cámara en España

El 4 de noviembre de 1922 la Asociación de Cultura Musical (en adelante ACM) presentó la ópera de cámara *La serva padrona* de Pergolesi² en el Teatro de la Princesa de Madrid. Se trataba de un acontecimiento extraordinario puesto que suponía la primera representación de esta obra de Pergolesi en la capital y el resurgimiento de este género musical, que había permanecido mudo durante largo tiempo. Ángeles Ottein, Armando Crabbé y Carlos del Pozo interpretaban los personajes de esta ópera bufa en dos actos, «reservada casi por entero al conocedor, al entendedor entusiasmado de los viejos estilos, al fino catador de lo rancio» (SALAZAR, 1922: 2).

Los tres protagonistas habían fundado la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé, un «matrimonio artístico hispano-belga con la colaboración del caricato Carlos del Pozo» (FORNS, 1923a: 4) «dispuestos a resucitar todas aquellas óperas, de cámara las titulan con acierto, que no necesitan de grandes recursos escénicos o de conjunto».³

Salvo algún programa de mano salvado del paso del tiempo y los artículos aparecidos en la prensa de la época, se dispone de poca información sobre los orígenes de la compañía y de su actividad profesional. Afortunadamente Crabbé, como si hubiese sentido una premonición del interés que generaría cien años después, dio una entrevista a José Forns el 5 de enero de 1923, en la que describe con detalle



María Pilar Nosti Escanilla (Waiblingen, Alemania, 1967). Licenciada en Medicina y Cirugía General (1985-1991). Especialista en Bioquímica Clínica en el Hospital Miguel Servet de Zaragoza (1992-1996). Postdoctoral Associate del "Laboratory of Biochemical Genetics and Metabolism" de la Rockefeller University de New York (EE. UU.) (1994-1995). Postdoctoral Associate del Laboratorio de Gastroinmunogenética de la Universidad Libre de Amsterdam (1997-1999).

Su profundo interés por la música clásica ha sido el generador de una nueva pasión que se traduce actualmente en la realización de estudios de investigación histórica en musicología.

la gestación y puesta en marcha de su compañía de ópera de cámara (FORNS, 1923a: 4).

Según dicha entrevista, Armando Crabbé, excelente barítono belga contratado por el Teatro Real, unía a sus cualidades como cantante una profunda cultura musical obtenida tras años de estudio junto al musicógrafo e historiador François-Auguste Gevaert, quien a su vez desempeñó un papel determinante en la revalorización de la música anterior al siglo XIX.

Se me ocurrió la idea interpretando el duetto de Paer «El maestro di capella». Vi que en la antigua comedia de salón que podía ejecutarse como música de cámara, está la fuente de la nueva orientación teatral, que hace tiempo que se persigue. De otra parte, los compositores preteritos dejaron verdaderos tesoros de inestimable valor, tristemente por completo olvidados, y que la afición acogerá con el mismo entusiasmo que a una acertada novedad, ya que son completamente desconocidos.

[...]

Mis reflexiones sobre este particular las hice estando en Buenos Aires. Como también se encontraba allí la excelente tiple Vallín Pardo, me uní a ella y arrendamos el Teatro Cervantes. Dimos cinco funciones representando «El maestro di capella», «Las bodas de Juanita», «El momento musical», «El secreto de Susana» y duettos de las más importantes obras de maestros antiguos y modernos.

[...]

Animado por el feliz resultado de la primera prueba, examiné detenidamente el repertorio que podía presentarse (en España) e hice una selección de gran número de partituras a cual más bella e inspirada. Comprobé que la mayoría de ellas estaba escrita para tiple ligera y barítono lírico; entonces me acordé de Ángeles Ottein, verdadero fenómeno vocal e intérprete insuperable de «El barbero de Sevilla», obra la más en contacto con este género, de cuantas hoy se representan. Acogió mi proposición con singular entusiasmo, y entonces me dirigí a Quesada el gerente de la Casa Daniel, a quien ofrecí la idea de organizar una excursión por toda España a base de «La serva padrona».

Esta sociedad de conciertos Casa Daniel estaba ligada estatutariamente a la ACM y se encargaba, entre otras tareas, de organizar su plan-programa de cada temporada. De Quesada aceptó la propuesta de Crabbé y organizó la



A la izquierda, Fig. 1:

Anuncio de las funciones de Ópera de Cámara en el Teatro Principal de Valencia a cargo de la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé.⁴

1. A juzgar de algunos críticos musicales (Diario de Valencia, 22-II-1924, pág. 5).

2. Programa de mano del tercer concierto de la temporada 1922-1923 de la Asociación de Cultura Musical. Fondo Roda del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

3. La Voz, 18-VI-1923, pág. 3.

4. El Pueblo: diario republicano de Valencia, 16-II-1924, pág. 1. Unos días después el diario valenciano *Las Provincias*, describía la velada: «La sala del teatro presentaba un encantador aspecto y entre la numerosa concurrencia, se recordó la asistencia de los marqueses de Cáceres, Sotelo, Lozoya, condes de Berbedel, barones de Almolda y de Antillón, Casa Soler y las bellísimas señoritas María Luisa Ferrer, Josefina Corbí, Matilde Llorente, María Amelia Calatayud, Milieta Lamo de Espinosa, Desamparados Roig, Irene y Carmen Castells, María y Amparo Rico, Asunción, Carmen y Conchita Oret, Elena Martorell, señoritas de Reig y otras más, como así también numerosas familias de nuestra buena sociedad» (*Las Provincias*, 24-II-1924, pág. 1).

gira española de *La serva padrona*, que visitaría diversas sociedades filarmónicas (Coruña, Ferrol, Santiago, Vigo, Avilés, Oviedo, Gijón, Sevilla, Valladolid, Zaragoza, Palencia), la Asociación Música da Cámara de Barcelona y que también deleitaría a los socios de la Cultural en Madrid. En la misma entrevista anunciaba sus planes a corto plazo de representar diversas óperas de cámara en una *tournee* mundial, para lo cual contaban con el completo apoyo de la Reina Cristina.

En febrero de 1924, del Pozo, en una entrevista ofrecida al *Heraldo de Aragón* durante la gira que les llevó a Zaragoza, ofrecía una versión diferente del nacimiento de la compañía:

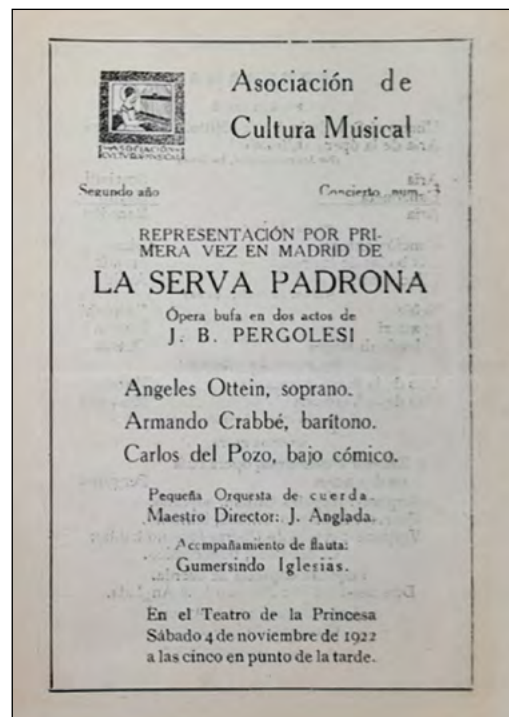
Hace poco más de un año, al regresar con la Ottein de Nueva York, luego de una actuación en el Metropolitan, encontré la partitura de «La Serva padrona», ópera bufa de Pergolesi. Repasándola, pensé en la posibilidad de acometer una empresa de arte, sin cultivadores en España y con muy escasos en el extranjero, un espectáculo bello, sintético, a tono con el ritmo de la vida moderna.

Contando con la Ottein, mi hermana política, pensé en Crabbé. Para interpretar la ópera de cámara se requieren aptitudes especialísimas, relevantes; ser cantante extraordinario y juntamente un buen actor, porque estando la acción tan simplificada y recayendo toda ella en dos personajes, cuando más en tres, no hay disimulo posible. Una vacilación representa el fracaso definitivo.

Crabbé que ya había hecho «El secreto de Susana» de Wolf-Ferrari y «El maestro de capilla» de Paer, aceptó entusiasmado. Vino a España, convinimos rápidamente, estudiamos, dimos una representación en el teatro de la comedia, como una prueba, sin decorado nuestro, sin orquesta identificada con nuestros proyectos. Salimos airoso. Hicimos una excursión por las Filarmónicas y ya animados por el éxito, por espacio de seis, siete meses eludimos aceptar contratos ventajosísimos y nos dedicamos a revolver archivos, a seleccionar obras, a preparar en suma todos los detalles de una campaña duradera.⁵

Esta segunda versión no parece la más probable, ya que omite la participación de la Sociedad de Conciertos Daniel, sin cuyo mecenazgo no hubiera sido posible la puesta en escena de *La serva padrona* y la temporada de óperas de cámara en Madrid unos meses después. Tampoco Ángeles Ottein, en una entrevista publicada en *La Acción* en 1923, menciona a del Pozo como pieza clave en la fundación de la compañía de ópera de cámara.⁶ Parece improbable además, que si del Pozo era el iniciador de la compañía, no hubiera añadido su apellido al nombre de la misma. Sí es cierto que posteriormente, cuando la Compañía Ottein-Crabbé se separó de Conciertos Daniel, del Pozo, «con su buen sentido artístico» (SALAZAR, 1923: 6) según

A la derecha, Fig. 2:
Programa de mano de la representación de "La serva padrona" de Pergolesi en Madrid 1922.



Adolfo Salazar, se convirtió en director de la compañía.⁷ Quizás a partir de entonces, del Pozo adaptó en su beneficio la narrativa sobre los inicios de la compañía.

De una manera u otra, a finales de 1922 la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé quedaba consolidada y lista para emprender su carrera operística. Arregui describía el plan de la compañía así:

La entidad Ottein-Crabbé hará una tournee mundial ampliando progresivamente el repertorio, con obras antiguas que lo merezcan y las que los modernos compositores vayan escribiendo, siempre en esa tendencia; se exhumarán dos o tres entremeses, como se les quiera llamar; de aquellos que para fin de fiesta se representaban en el Corral de la Pacheca y Caños del Peral, y de los que hay venero riquísimo en los archivos del Ayuntamiento de Madrid (ARREGUI, 1923a: 3).

En Valencia, la llegada de esta compañía de Ottein y Crabbé era esperada con elevadas expectativas de que se recuperara el nivel y la calidad de la ópera disfrutados en la ciudad hasta principios del siglo XX.

⁵ *Heraldo de Aragón*, 15-II-1924, pág. 3.

⁶ *La Acción*, 7-IV-1923, pág. 2.

⁷ *La Libertad*, 22-XI-1923, pág. 4.

2. ¿Quiénes formaban la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé?

Ángeles Nieto (quien había invertido e italianizado su apellido), Armand Crabbé y Car-



los del Pozo, los tres componentes de la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé, eran compañeros de trabajo en la compañía del Teatro Real.⁸ Sería posible escribir extensamente sobre las vidas de cada uno de ellos, sin embargo, limitaremos la información aquí aportada a las notas biográficas que aparecieron en el programa de mano de la representación de *La serva padrona* en Madrid.

Ángeles Ottein

Nació en Santiago de Compostela el año 1897.⁹ Estudió Solfeo y piano con su madre y el canto con el maestro Simonetti. Debutó en Madrid cuando solo contaba diez y ocho años y después de una pequeña tournée por su país natal (Galicia) marchó a Italia. Su debut en el primer teatro de Roma sorprendió de tal manera al público que la Prensa unánime la calificó de verdadero fenómeno. Desde ese momento, el nombre de la Ottein se pronuncia en todos los centros artísticos con admiración. Contratada para actuar en América en el Teatro Colón de Buenos Aires, sustituyendo a María Barrientos, obtuvo tal triunfo, que ha cantado tres años consecutivos en dicho teatro, y habiendo sido reclamada por aquel público, actuará nuevamente en la temporada de 1923.

Armando Crabbé

Nació en Bruselas en 1886. A los diez y siete años ingresó en el Conservatorio de dicha capital dirigido por el sabio musicógrafo Gevaert y obtuvo en su carrera las más altas distinciones y premios, de Massenet, y desde entonces le ha acompañado por todas las escenas del mundo una serie no interrumpida de triunfos. Crabbé no

De izquierda a derecha,
Fig. 3: Ángeles Ottein,
nombre artístico de Ángeles Nieto; **Fig. 4:** Armando Crabbé; y **Fig. 5:** Carlos del Pozo.

solamente tiene fama como cantante de ópera: en la lírica de cámara ha logrado conquistarse una reputación extraordinaria. Ha actuado con grandes éxitos en los principales teatros de Europa y América y está considerado como uno de los más geniales barítonos líricos de la actualidad.

Carlos del Pozo

Nació en Manila en 1884 de padres españoles. Hizo sus estudios artísticos en Italia y ha actuado como bajo cómico en los principales teatros de España, Italia y América, obteniendo por doquier excelente acogida.

8. *La Libertad*, 9-XII-1923, pág. 2.

9. Si bien durante mucho tiempo se creía que Ángeles Ottein había nacido en Galicia, su partida de nacimiento certifica que, al igual que su hermana, la también soprano Ofeila Nieto, nació en Algete (Madrid) el 24 de junio de 1895. Sus padres, sin embargo, sí que eran santiagués y ferrolana.

10. *El Correo Gallego*, 5-X-1922, pág. 1.

11. *El Eco de Santiago*, 16-X-1922, pág. 1.

3. «La serva padrona», la primera ópera de cámara de la compañía Ottein-Crabbé

La serva padrona, que por razones de rigor histórico y para no perjudicar la extrema sencillez y belleza de la obra, se optó por representarla en la forma primitiva,¹⁰ fue acogida con calurosos aplausos tanto para los cantantes como para el maestro Anglada (maestro de coro del Teatro Real) y la pequeña orquesta de cuerda de profesores de la Orquesta Sinfónica de Madrid: tres violines primeros (uno de ellos Humberto González),¹¹ dos violines segundos,



Fig. 6: "Ópera di Camera en el Teatro de la Comedia".¹²

dos violas, un violonchelo, un contrabajo y un clavicémbalo o piano, que siguiendo la tradición debía ser tocado por el director, en este caso el mencionado Anglada.¹³ Acompañando una fermata final, intervino el flautista Gumer-sindo Iglesias, cuya interpretación en el concierto inaugural de la temporada musical de la Filarmónica de Valencia en el Teatro Apolo fue calificada como «eutrapélica».¹⁴ La actuación de Ángeles Ottein fue unánimemente elogiada por la crítica periodística, que no solo ensalzaba su voz elegante y dulce y el dominio de la técnica, sino también sus aptitudes dramáticas en el escenario. Crabbé demostró su alto nivel durante toda la *tournee*, confirmando la fama que le precedía como cantante, y del Pozo, a pesar de su papel mudo, deleitó al público con su interpretación cómica.

4. Del Teatro de la Princesa al Teatro Real

Con los aplausos todavía resonando entre los bastidores de la Princesa, la Casa Daniel (ESPINOS, 1923a: 3) organizó el primer ciclo de ópera de cámara en el Teatro de la Comedia. En cinco matinés presentadas como Audiciones Daniel,¹⁵ que comenzarían a las cinco y media de la tarde los días 17, 21, 23, 24 y 27 de abril de 1923,¹⁶ la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé ofreció una o dos óperas bufas en cada reunión, completando el programa con una parte dedicada a música vocal e instrumental de autores de la época. El erudito Crabbé planificó que las óperas elegidas se interpretaran en orden cronológico para mostrar el desarrollo evolutivo del géne-

ro (FORNS, 1923b: 5). Los abonos para el ciclo se pusieron a la venta en la sede social de la Sociedad Musical Daniel en Los Madrazo 14.¹⁷ Durante esta campaña, José Anglada dirigió a los seis profesores de la Sinfónica de Madrid,¹⁸ que formaban la pequeña orquesta de cámara: los violinistas Julio Francés, Odón González y Manuel Romero; el violista Conrado del Campo; el flautista Manuel Garijo; y el chelista Ruiz Casaux (ARREGUI, 1923a: 5).¹⁹

Las obras interpretadas fueron: *La serva padrona*, *El maestro de capilla*, *Las bodas de Juanita*, *Luisita y Federiquín* y *El secreto de Susana*.

Los intérpretes demostraron ser poseedores no solo de un gran talento musical, sino también escénico, complementándose a la perfección. Cantaron con gran elegancia y mostraron una extraordinaria flexibilidad de temperamento que les permitía dotar a sus personajes de un «singular relieve y toda la fina gracia que encierran» (FORNS, 1923c: 3). La Ottein, maestra del *bel canto* (ARREGUI, 1923b: 3), demostró «su gran domino escénico, la perfecta naturalidad de su trabajo y, sobre todo, destacándose sobre su gran labor de artista, la flexibilidad prodigiosa de su voz».²⁰ Además, en las segundas partes del programa se convirtió en «activa propagandista del arte nacional» cantando obras de Granados, Ricardo Villa, Rogelio Villar y Julio Gómez.²¹ Carlos del Pozo estuvo insuperable en los diversos papeles mudos de las obras representadas.²²

Si bien el primer concierto no consiguió llenar el aforo de La Comedia,²³ cada nueva cita atrajo más y más aficionados y curiosos,²⁴ terminando con la sala abarrotada por completo. En el palco regio se sentaron las Reinas D. Victoria y D. M. Cristina, los Infantes D. Isabel y D. Fernando, la Duquesa de Talavera y los Duques de Parma.²⁵ Víctor Espinos analizó este fenómeno desde su columna en *La Época*, constatando que «el buen público comienza

12. ABC, 20-IV-1923, pág. 26.

13. Galicia, diario de Vigo, 7-X-1922, pág. 1.

14. Las Provincias: Diario de Valencia, 7-XI-1922, pág. 5.

15. La Acción, 27-X-1923, pág. 5.

16. La Tribuna, 15-IV-1923, pág. 18.

17. La Voz, 16-IV-1923, pág. 6; El Globo, 17-IV-1923, pág. 3; La Libertad, 17-IV-1923, pág. 6; y El Mundo, 17-IV-1923, pág. 4.

18. La Tribuna, 18-IV-1923, pág. 14.

19. También en La Correspondencia de España, 17-IV-1923, pág. 5.

20. El Globo, 25-IV-1923, pág. 1.

21. La Tribuna, 25-IV-1923, pág. 3.

22. El Universo, 24-IV-1923, pág. 3.

23. El Globo, 19-IV-1923, pág. 2.

24. El Globo, 25-IV-1923, pág. 1.

25. El Tiempo, 1-V-1923, pág. 2.

Tabla 1. Ciclo de audiciones de la compañía Ottein-Crabbé en el Teatro de la Comedia en abril de 1923

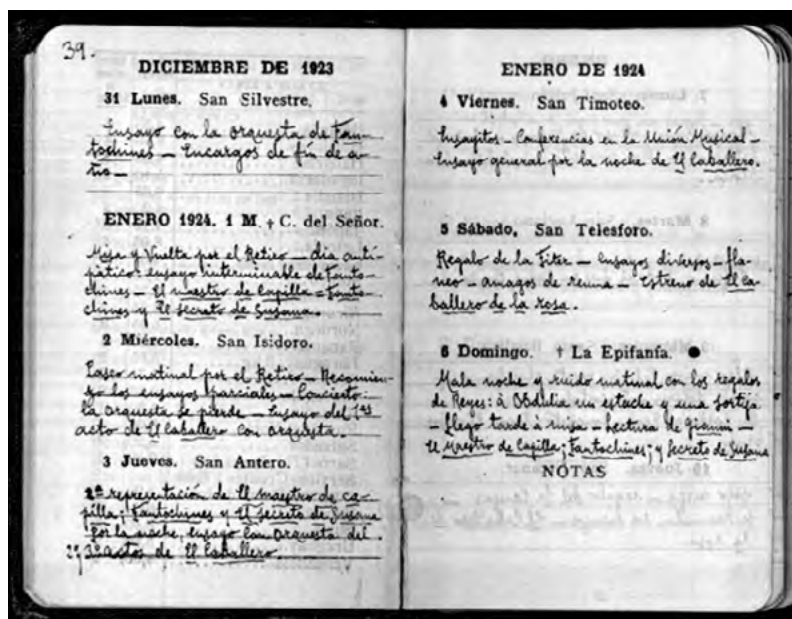
Día y hora	Programa
Martes 17, a las 17:30 h.	<i>La serva padrona</i> <i>El maestro de capilla</i>
Sábado 21, a las 18:30 h.	<i>Las bodas de Juanita</i>
Lunes 23, a las 18:00 h.	<i>La serva padrona</i> <i>Luisita y Federiquín</i>
Martes 24, a las 18:00 h.	<i>El maestro de capilla</i> <i>El secreto de Susana</i>
Viernes 27, a las 18:00 h.	<i>Luisita y Federiquín</i> <i>Las bodas de Juanita</i>

a asistir a los espectáculos cuando éstos acaban». Tras apreciar el efecto en los lectores de las referencias periodísticas, añadía: «Los organizadores de determinados espectáculos no están en lo firme, cuando prescinden de campañas de preparación pública, sobre todo si se trata de espectáculos que, por algún concepto, salgan del marco de lo habitual» (ESPINOS, 1923b: 4).

Ya próxima a concluir la serie de audiciones, Julio Gómez animaba a la Sociedad Musical Daniel a continuar por el camino emprendido, ampliando los elementos artísticos empleados. Añadía que estaba al tanto de que literatos y músicos españoles se disponían a producir obras para ampliar el repertorio de la compañía Ottein-Crabbé (GÓMEZ, 1923: 13).²⁶

Tras la última representación Ottein y Crabbé marcharon a Italia y América para cumplir con sus respectivos compromisos profesionales. A Ángeles la esperaban en Milán para actuar en *La flauta mágica* bajo la dirección de Toscanini, y después en Roma para cantar en la función de gala en honor de los Reyes de Inglaterra (FORNS, 1923d: 3). Se despidieron de un público insaciable, que lamentaba que la serie no fuera más extensa, con la promesa de reanudar las óperas de cámara en diciembre; deseo de Carlos del Pozo, que además de selecto artista, se perfilaba como un hombre de negocios inteligente y activo (FORNS, *ibidem*). Se esperaba el regreso de la compañía antes de terminar el año con nuevas producciones, algunas de ellas serían compuestas expresamente para ellos. En agosto, Conrado del Campo anunciaba su ópera *Fantochines*,²⁷ que habría de estrenarse en el mes de noviembre durante la segunda serie de óperas de cámara.

La temporada musical madrileña 1923-1924 en el Teatro de la Comedia arrancó con una doble oferta de óperas de cámara. La ACM había programado tres festivales, en cada uno de los cuales se interpretarían una o dos óperas de cámara (el Festival Mozart, con *Sebastián y Sebastiana*, el 31 de octubre; el Festival ruso, con *Mozart y Salieri* de Rimsky Korsakoff, el 3 de noviembre; y el Festival Gluck, con *El kadi engañado* y *La Reina de Mayo* dos días después). Por su parte, la Compañía Ottein-Crabbé se presentaba nuevamente con un ciclo de seis reuniones,²⁸ que se extendería con dos sesiones extraordinarias fuera de abono²⁹ con un repertorio más rico, que incluía las obras ya interpretadas en abril más otras nuevas (ver el *Anexo I*, en la página 28). Da la impre-



Arriba, Fig. 7: Fotografía de uno de los diarios de Joaquín Turina, donde menciona los ensayos y representaciones de las óperas de cámara.

Fuente: Legado Joaquín Turina. Fundación Juan March.

A la derecha, Fig. 8: Ángeles Ottein y Armand Crabbé durante la representación de "El maestro de capilla", estrenada en la Comedia.³⁰



sión de que Concierdos Daniel y la Compañía Ottein-Crabbé se habían desligado. Si bien no existen datos que lo corroboren, llama la atención que la ACM eligiera otros cantantes del Teatro Real para las nuevas producciones, y también que en la prensa se ensalzara la labor de Carlos del Pozo no solo como uno de los protagonistas de las óperas, sino también por su «feliz iniciativa» como empresario.³¹ Además, a diferencia de la primera serie, los abonos para la segunda estaban disponibles en la taquilla del propio Teatro de la Comedia³² y no en la sede de Concierdos Daniel.

Comenzaba una gira nacional e internacional de la Compañía Ottein-Crabbé, en la que las audiciones estaban rodeadas de un esmeroso cuidado en su puesta en escena y con mejores medios artísticos. Al escenógrafo Manuel Fontanals Mateu, «afortunado renovador de la vieja escenografía», se le encargaron nuevas decoraciones y se usaron figurines

²⁶. También en *La Tribuna*, 25-IV-1923, p. 13.

²⁷. *Nuevo Mundo*, 3-VIII-1923, pág. 30.

²⁸. *La Correspondencia de España*, 3-XI-1923, pág. 3.

²⁹. *La Correspondencia de España*, 17-XI-1923, pág. 6; y *La Época*, 20-XI-1923, pág. 4.

³⁰. *Blanco-Negro*, 18-XI-1923, pág. 31.

³¹. *La Acción*, 8-XI-1923, pág. 4.

³². *ABC*, 8-XI-1923, pág. 26.



A la derecha, Fig. 9:
Algunos anuncios de las funciones de Ópera de Cámara de la compañía Ottein-Crabbé en Valencia.

mente se encontraban Francés, del Campo, Casaux y Cubiles (ESPINOS, 1923c: 1).

Las grandes novedades de la temporada fueron los estrenos de tres óperas escritas expresamente para esta ocasión: *Bodas de oro*, *La guitarra* y *Fantochines*. El mismo Crabbé había puesto la letra a la música de Maurage en la primera. La ópera de Conrado del Campo era la que despertaba mayor expectación, agotándose las localidades de La Comedia.

Cada sesión, presenciada por miembros de la familia real y de diversos miembros de la nobleza, se cerraba con un renovado éxito para Ottein, Crabbé y del Pozo. Con asombrosa compenetración artística, interpretaban sus papeles dominando la técnica y la puesta en escena. La Ottein realzó con su voz prodigiosa y ágil las distintas partituras, mostrándose apasionada y emotiva. Crabbé, sobrio e inteligente en el cantar, disponía de numerosos recursos escénicos que aplicaba con pleno acierto. Del Pozo era un cómico ingenioso, capaz de llevar a cabo intervenciones complejas de manera brillante.³⁴ Espinós en *La Época* publicó:

[...] como las fiestas musicales se van sucediendo copiosa e inmediatamente he aquí que con el intervalo preciso para ir a la oficina, comer, hacer una compras y reposar, la afición está de servicio permanente, más bien permanente goce artístico.³⁵

Al día siguiente de la última función, la compañía partía hacia Lisboa para presentar sus creaciones y estrenar *Fantochines* en el Teatro S. Luiz.³⁶ Vicente Arregui cerraba su columna diciendo: «Y nada más. Hasta diciembre, que volverán estos selectos artistas después de su excursión a Portugal para estrenar “El amor alicorto” y “Amarylis”». ³⁷ Se había repetido el éxito logrado en la campaña anterior y pocos días después, en la presentación del programa del Teatro Real, se anunciaba la participación de la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé en tres sesiones en enero de 1924: *Fantochines*, *El maestro de capilla* y la nueva ópera de Halffter *El amor alicorto* figuraban en el programa. ³⁸ Halffter no pudo completar la partitura a tiempo y su ópera fue sustituida por *El secreto de Susana*. ³⁹ El maestro Blanch se puso al frente de la orquesta del Teatro Real. ⁴⁰ Cantantes y director recibieron grandes aplausos, si bien la presencia de una gran orquesta acompañante y de un espacio tan dilatado hizo que se perdiera la intimidad inherente a la música de cámara. ⁴¹ Joaquín Turina al piano fue una de las estrellas de las sesiones. ⁴²

más apropiados.³³ El maestro Pedro Blanch, director de la Orquesta Sinfónica de Lisboa, era el encargado de dirigir a los profesores de la orquesta de cámara, entre los que nueva-

³³. *El Imparcial*, 8-XI-1923, pág. 4.

³⁴. *El Imparcial*, 22-XI-1923, pág. 3.

³⁵. *La Época*, 12-XI-1923, pág. 1.

³⁶. Para la información relativa a los conciertos ofrecidos en Lisboa, se ha recurrido al diario *A capital: diário republicano da noite* disponible en <https://tinyurl.com/9p2692kz>.

³⁷. *El Debate*, 22-XI-1923, pág. 3.

³⁸. *La Libertad*, 29-XII-1923, pág. 4.

³⁹. *El Mundo*, 31-XII-1923, pág. 1.

⁴⁰. *El Liberal*, 1-I-1924, pág. 5.

⁴¹. *La Voz*, 02-I-1924, pág. 3.

⁴². *El Mundo*, 04-I-1924, pág. 3.

Tabla 2. Repertorio de óperas de cámara de la Compañía Ottein-Crabbé

Ópera	Año de estreno	Autor	Libretista
<i>La serva padrona</i>	1733	Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736)	Giovanni Paisiello (1740-1816)
<i>El maestro de capilla</i> (<i>Le maître du chapele</i>)	1821	Ferdinando Paër (1771-1839)	Sophie Gay (1776-1852)
<i>Las bodas de Juanita</i> (<i>Les noces de Jeannette</i>)	1853	Victor Massé (1822-1884)	Jules Barbier (1825-1901) y Michel Carré (1821-1872)
<i>Luisita y Federiquín</i> (<i>Lieschen und Fritzchen</i>)	1863	Jacques Offenbach (1819-1880)	Paul Boisselot (1829-1905) y Poly Henrion (1834-1875)
<i>El secreto de Susana</i> (<i>Il segreto di Sussana</i>)	1909	Ermano Wolf-Ferrari (1876-1948)	Enrico Golisciani (1848-1919)
<i>No se trata de un cuento</i> (<i>Ceci n'est pas un conte</i>)	1909	Ludovic Stiénon Du Pré (1881-1961)	Gaston Dumeestre (1875-1949)
<i>Bodas de oro</i> (<i>Noces d'or</i>)	1923	August Maurage (1875-1925)	Armand Crabbé (1883-1947)
<i>La guitarra</i> (<i>La guitare</i>)	1923	Carlos Pedrell (1878-1941)	Xavier de Courville (1894-1984)
<i>Fantochines</i>	1923	Conrado del Campo y Zabaleta (1879-1953)	Tomás Borrás y Bermejo (1891-1976)

La Compañía Ottein-Crabbé comenzaba una larga gira que les iba a llevar por diversas capitales españolas (cinco sesiones en Zaragoza,⁴³ para las que se abrió un abono especial de 18 pesetas la butaca del Teatro Principal;⁴⁴ seis en el Teatre de Barcelona;⁴⁵ cinco en Valencia;⁴⁶ y en Mallorca ocho⁴⁷) para luego actuar en Bélgica (Bruselas, Tournai y Mechele) (ECHANOVE y HORTA, 2015) y en varios países latinoamericanos (Argentina⁴⁸ —La Plata, Paraná, Santa Fe y Teatro Odeón de Buenos Aires—, Cuba —Sala Payret⁴⁹ y Teatro Capitolio⁵⁰ de La Habana, y en el Coliseo de Matanzas⁵¹—, Teatro Fábregas en México (SANDOVAL, 2009), Chile —Valparaíso— o Perú —Lima—, entre otros). Les acompañaban el maestro Pedro Blanch como director y «una orquesta de cámara constituida por notables profesores solistas de la Orquesta Filarmónica de Madrid, figurando entre ellos el renombrado Quinteto Hispania».⁵² Desde ultramar llegaban las positivas críticas que

**Fig. 10:** Quinteto Hispania ("La Terreta", año V, n. 46, 1-VII-1962, pág. 93).

^{43.} *Heraldo de Aragón*, 3-II-1924, pág. 2; 17-II-1924, pág. 3; y 20-II-1923, pág. 2.

^{44.} *Heraldo de Aragón*, 9-II-1924, pág. 2.

^{45.} *Diario de Barcelona*, 29-II-1924, pág. 34.

^{46.} *La correspondencia de Valencia*, 19-II-1924, pág. 4; *El Pueblo*, 24-II-1924, pág. 2; y *Las Provincias*, 26-II-1924, pág. 2 y 28-II-1924, pág. 2. Francisco Carlos Bueno Camejo en su exhaustiva tesis doctoral *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española* (1997) realiza una recorrido detallado de estas serie de actuaciones, calificándolas de «todo un evento operístico realmente renovador» (págs. 275-282).

^{47.} *Correo de Mallorca*, 20-III-1924, pág. 2 y 2-IV-1924, pág. 2.

^{48.} *Comentarios*, 11-IX-1924, pág. 6.

^{49.} *Diario de la Marina*, 9-XII-1925, pág. 3.

^{50.} *Diario de la Marina*, 25-XI-1924, pág. 7.

^{51.} *Diario de la Marina*, 3-XII-1924, pág. 20.

^{52.} Programa de mano del Teatro de Barcelona, 6-III-1924.

Tabla 3. Personajes interpretados por los miembros de la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-Crabbé

Ópera	Ángeles Ottein	Armand Crabbé	Carlos del Pozo
<i>La Serva padrona</i>	Serpina (criada)	Uberto (señor)	Vespone y capitán Tempesta
<i>El maestro de capilla</i>	Gertrudis (criada)	Bernabé (maestro compositor)	—
<i>Las bodas de Juanita</i>	Juanita (campesina)	(Novio)	Tomás
<i>Luisita y Federiquín</i>	Luisita (vendedora de escobas)	Federiquín (camarero)	—
<i>El secreto de Susana</i>	Susana, la Condesa	Conde Gil	Sante (criado)
<i>Esto no es un cuento</i>	Colombina	Pierrot	Roger
<i>Bodas de oro</i>	Ventje	Jan	Alberto
<i>La guitarra</i>	Celia	Fabio	—
<i>Fantochines</i>	Doneta	Lindísimo	El titiritero/Doña tía

Precios de las localidades
(incluidos todos los impuestos)

LOCALIDADES	ABONO 6 funciones de noche	A DIARIO
Palcos platea..... sin entradas	192	40
» anfiteatro..... »	144	30
Butacas platea..... con »	38'40	8
Circulares 1.ª fila..... »	38'40	8
» 2.ª »..... »	21'60	4'50
Anfiteatro 1.ª fila..... »	38'40	8
» 2.ª a 7.ª fila..... »	21'40	4'50
» 8.ª a 15..... »	14'40	3
ENTRADA A PALCO Y DE PASEO...	—	1'50

A la izquierda, Fig. 11: Precios de las localidades (incluidos los impuestos) para las funciones de la Compañía Ottein-Crabbé en el Teatro de Barcelona en marzo de 1924.

recibía la Compañía Ottein-Crabbé y que los diarios españoles se apresuraban a publicar:

Toda la prensa bonaerense dedica grandes elogios a la campaña de arte, que realiza en el teatro Odeón, el elenco artístico Ottein-Crabbé. Ha constituido un verdadero acontecimiento artístico el estreno de la ópera española «Fantochines», del maestro Conrado del Campo. La crítica general resalta con entusiasmo la hermosura de la ópera española y el trabajo mágico de los ilustres artistas españoles.⁵³

Los periódicos americanos recientemente llegados a Madrid dan cuenta detallada de la tournée triunfal que está realizando por aquellas tierras la diva española Ángeles Ottein, a quienes acompañan Armand Crabbé y Carlos del Pozo, haciendo constar que uno de los mayores éxitos lo alcanzó la eminente cantante con «Fantochines», la ópera de Tomasito Borrás y el maestro Conrado del Campo.⁵⁴

5. Repertorio y personajes de óperas de cámara de la compañía Ottein-Crabbé

En los algo más de tres años en que la Compañía Ottein-Crabbé estuvo activa en España su repertorio llegó a sumar nueve óperas de cámara (ver *Tabla 2*, en la página anterior). Los diversos papeles que interpretaron Ottein, Crabbé y del Pozo se recogen en la *Tabla 3*. ■

⁵³. *Las Noticias*, 29-VII-1924, pág. 2.

⁵⁴. *ABC*, 2-IX-1924, pág. 26.

⁵⁵. *Mundo Gráfico*, 9-I-1924, pág. 18 (fondos de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España).

"FANTOCHINES" EN EL TEATRO REAL



Fig. 12: La soprano Ángeles Ottein, el barítono señor Crabbé y el bajo señor Pozo, en la ópera en un acto "Fantochines", libro de Tomás Borrás y música de Conrado del Campo, cantada con gran éxito en el Teatro Real. Dentro de los círculos, Tomás Borrás (arriba, a la izquierda), autor del libreto y Conrado del Campo (a la derecha), autor de la partitura. **Fuente:** Biblioteca Nacional de España.⁵⁵

Anexo I. Representaciones de la Compañía de Ópera de Cámara Ottein-

Gira de «La serva padrona»	Teatro de la Comedia (Madrid)	Teatro de la Comedia (Madrid)	Teatro S. Luiz (Lisboa)	Teatro Real (Madrid)	Teatro Principal (Zaragoza)
12-X-1922 Teatro Rosalía de Castro Fil. de A Coruña	17-IV-1923 <i>La serva padrona</i> <i>El maestro de capilla</i>	7-XI-1923 <i>Las bodas de Juanita</i> <i>El maestro de capilla</i>	26-XI-1923 <i>El maestro de capilla</i> <i>Bodas de oro</i>	1-I-1924 <i>Fantochines</i> <i>El maestro de capilla</i> <i>El secreto de Susana</i>	12-II-1924 <i>Las bodas de Juanita</i> <i>Luisita y Federiquín</i>
13-X-1922 Teatro Jofre Fil. El Ferrol	21-IV-1923 <i>Las bodas de Juanita</i>	9-XI-1923 <i>La serva padrona</i> <i>Bodas de oro (estreno)</i>	28-XI-1923 <i>Luisita y Federiquín</i> <i>Las bodas de Juanita</i>	3-I-1924 <i>Fantochines</i> <i>El maestro de capilla</i> <i>El secreto de Susana</i>	14-II-1924 <i>El maestro de capilla</i> <i>Bodas de oro</i>
14-X-1922 Salón Teatro Fil. Santiago de Compostela	23-IV-1923 <i>La serva padrona</i> <i>Luisita y Federiquín</i>	12-XI-1923 <i>Luisita y Federiquín</i> <i>El secreto de Susana</i>	29-XI-1923 <i>Fantochines</i>	6-I-1924 <i>Fantochines</i> <i>El maestro de capilla</i> <i>El secreto de Susana</i>	16-II-1924 <i>La serva padrona</i> <i>Fantochines</i>
16-X-1922 Teatro Odeón Fil. Vigo	24-IV-1923 <i>El Maestro de capilla</i> <i>El secreto de Susana</i>	14-XI-1923 <i>Bodas de oro</i> <i>La guitarra (estreno)</i>	1-XII-1923 <i>La guitarra</i> <i>Bodas de oro</i>		17-II-1924 <i>Bodas de oro</i> <i>El secreto de Susana</i>
19-X-1922 Teatro Jovellanos Fil. Gijón	27-IV-1923 <i>Luisita y Federiquín</i> <i>Las bodas de Juanita</i>	15-XI-1923 <i>El maestro de capilla</i> <i>El secreto de Susana</i>	4-XII-1923 <i>La serva padrona</i> <i>Luisita y Federiquín</i>		19-II-1924 <i>La guitarra</i> <i>El secreto de Susana</i>
20-X-1922 Teatro Campoamor Fil. de Oviedo		17-XI-1923 <i>Luisita y Federiquín</i> <i>Bodas de oro</i>	5-XII-1923 <i>El maestro de capilla</i> <i>El secreto de Susana</i>		
23-X-1922 Sociedad Sevillana de Conciertos <i>La serva padrona</i> <i>El secreto de Susana</i>		19-XI-1923 <i>El secreto de Susana</i> <i>Las bodas de Juanita</i>	7-XII-1923 <i>La serva padrona</i> <i>El maestro de capilla</i>		
24-X-1922 Sociedad Sevillana de Conciertos <i>La serva padrona</i> <i>El secreto de Susana</i>		21-XI-1923 <i>La serva padrona</i> <i>Fantochines (estreno)</i>	8-XII-1923 <i>Fantochines</i> <i>Las bodas de Juanita</i>		
28-X-1922 Teatro Principal Fil. de Palencia					
31-X-1922 Teatro Principal Fil. Zaragoza					
4-XI-1922 ACM Teatro de la Princesa (Madrid)					
6-XI-1922 Teatro Apolo Fil. de Valencia					
8-XI-1922 Palau de la Música (Barcelona)					
Fil. de Valladolid*					
Fil. de Málaga*					
Fil. de Avilés*					

Fil. = Filarmónica; ACM = Asociación de Cultura Musical; * = Fecha desconocida

Crabbé en España y Portugal

Teatro Principal (Valencia)	Teatre Barcelona	Teatro Principal (Palma de Mallorca)
21-II-1924 <i>Las bodas de Juanita</i> <i>El maestro de capilla</i>	6-III-1924 <i>El maestro de capilla</i> <i>El secreto de Susana</i>	22-III-1924 <i>El maestro de capilla</i> <i>Las bodas de Juanita</i>
23-II-1924 <i>La serva padrona</i> <i>Bodas de oro</i>	8-III-1924 <i>La serva padrona</i> <i>Bodas de oro</i>	23-III-1924 <i>El secreto de Susana</i> <i>Luisita y Federiquín</i>
24-II-1924 <i>El maestro de capilla</i> <i>Bodas de oro</i>	11-III-1924 <i>La serva padrona</i> <i>Las bodas de Juanita</i>	25-III-1924 <i>El maestro de capilla</i> <i>Bodas de oro</i>
26-II-1924 <i>Luisita y Federiquín</i> <i>Fantochines</i>	12-III-1924 <i>El secreto de Susana</i> <i>La guitarra</i>	27-III-1924 <i>El secreto de Susana</i> <i>La serva padrona</i>
28-II-1924 <i>La guitarra</i> <i>El secreto de Susana</i>	15-III-1924 <i>El maestro de capilla</i> <i>Fantochines</i>	29-III-1924 <i>Fantochines</i>
	16-III-1924 <i>La serva padrona</i> <i>Las bodas de Juanita</i> <i>Luisita y Federiquín</i>	30-III-1924 <i>La guitarra</i>
		1-IV-1924 <i>Luisita y Federiquín</i> <i>Bodas de oro</i>
		2-IV-1924 <i>Esto no es un cuento</i>

Referencias bibliográficas:

- ARREGUI, V.** (1923a). «Ópera de cámara», en *El Debate*. Madrid, 17-IV-1923, pág. 3.
- ARREGUI, V.** (1923b). «Ópera de cámara», en *El Debate*. Madrid, 18-IV-1923, pág. 3.
- BUENO CAMEJO, F. C.** (1997). «Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la Guerra Civil Española» [Tesis doctoral; Universidad de València, Facultad de Geografía e Historia]. Págs. 275-282.
- ECHANOVE, P. y HORTA, E.** (2015). *Producciones históricas y críticas de Fantochines (1923-1935)*. Madrid: Departamento de actividades culturales de la Fundación March. Disponible en: <<https://tinyurl.com/jyc8b6hs>> [consulta: noviembre de 2025].
- ESPINOS, V.** (1923a). «La ópera bufa», en *La Época*. Madrid, 18-IV-1923, pág. 3.
- ESPINOS, V.** (1923b). «La ópera de cámara», en *La Época*. Madrid, 30-IV-1923, pág. 4.
- ESPINOS, V.** (1923c). «Ópera de Cámara en la Comedia», en *La Época*. Madrid, 12-XI-1923, pág. 3.
- FONTELLES RAMONET, A.** (2023). «Igor Stravinsky y Barcelona: una promesa incumplida», en *Quodlibet: revista de especialización musical*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. Núm. 79, págs. 91-131.
- FORNS, J.** (1923a). «Armando Crabbé nos refiere sus interesantes planes artísticos», en *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 5-I-1923, pág. 4.
- FORNS, J.** (1923b). «La Oteín [sic] y Crabbé en la Comedia», en *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 12-IV-1923, pág. 5.
- FORNS, J.** (1923c). «Primera sesión Oteín [sic]-Crabbé», en *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 18-IV-1923, pág. 3.
- FORNS, J.** (1923d). «Despedida de la Nieto y de Crabbé», en *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 28-IV-1923, pág. 3.
- GÓMEZ, J.** (1923). «En la Comedia. Ópera de cámara. Ángeles Ottein y Armando Crabbé», en *La Tribuna*. Salamanca, 25-IV-1923, pág. 13.
- SOSA, J. O.** (2009). «Célebres representaciones de Don Pasquale en México», en *Revista Pro Opera*. Ciudad de México: Asociación Civil Pro Ópera. Núm. 5, págs. 30-31.
- SALAZAR, A.** (1922). «La serva padrona», en *El Sol*. Madrid, 5-XI-1922, pág. 2.
- SALAZAR, A.** (1923). «La “ópera de cámara” y sus diferentes aspectos. Un festival Mozart en la A. de C. M.», en *El Sol*. Madrid, 2-XI-1923, pág. 6.
- SANDOVAL PÉREZ, M.** (2009). «Noticias y opiniones sobre música, cine, teatro y artes plásticas en el periódico Excelsior durante 1924», en *Catálogos de documentos de arte. Noticias y opiniones sobre música, cine, teatro y artes plásticas en el periódico Excelsior durante 1924*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. Núm. 33, págs. 301; 307-308.

Teodoro Balaciart i Tormo: un obrer de l'intel·lecte

Teodoro Balaciart i Tormo: A laborer of the mind

Elisa Beneyto Gómez
IES Pare Vitòria i CAEHA
e.beneytogomez@edu.gva.es

Lluís Vidal Pérez
IES Pare Vitòria i CAEHA
l.vidal@edu.gva.es

Resum:

En 2025 es complia el 150é aniversari del “Pla d'Eixample i Rectificació d'Alcoi” (1875), projectat per l'enginyer alcoià Enrique Vilaplana Julià i pel vinarosenc (Castelló) establert a la ciutat, Teodoro Balaciart Tormo. Si bé Vilaplana ha estat àmpliament estudiat,¹ Balaciart ha quedat sovint com el “company fidel” a l'ombra. Aquest article rescata la seua figura —cult a avançada—, reivindica el seu paper en les actuacions urbanes que li valgueren el títol de fill adoptiu de la ciutat d'Alcoi i analitza les seues actuacions d'obres públiques a un període finisecular. Ens acostem així a un “obrer de la intel·ligència”, com ell mateix es definia, que amb obstinació, encoratjarà també a l'Alcoi industrial per orientar la consciència de classe cap al bé comú, més enllà del treball físic.

Paraules clau:

Teodoro Balaciart Tormo, Vinaròs, Alcoi, Escola Industrial, Eixample.

Abstract:

In 2025, the 150th anniversary was commemorated of the “Plan for the Expansion and Realignment of Alcoy” (1875), designed by the Alcoy-born engineer Enrique Vilaplana Julià and by Teodoro Balaciart Tormo, a native of Vinaròs (Castellón) who had settled in the city. While Vilaplana has been widely studied, Balaciart has often remained the “faithful companion” in the shadows. This article recovers his cultivated and forward-looking figure, reasserts his role in the urban interventions that earned him the title of Adopted Son of the City of Alcoy, and examines his public-works activity in the late nineteenth century. In doing so, we draw closer to a “worker of the intellect,” as he described himself, who —with persistence— also sought to encourage industrial Alcoy to orient class consciousness toward the common good, beyond physical labour.

Keywords:

Teodoro Balaciart Tormo, Vinaròs, Alcoi, Industrial School, urban expansion.

Sumari:

1. Els anys de joventut	pàg. 29
2. Els primers oficis	pàg. 29
3. La formació acadèmica	pàg. 30
4. El llegat alcoià	pàg. 30
5. Obres fora d'Alcoi	pàg. 32
6. Iniciativa empresarial i compromís ciutadà	pàg. 33
7. El vessant cultural	pàg. 35
8. Els darrers anys	pàg. 36
9. Conclusions	pàg. 36

1. Els anys de joventut

Teodoro Balaciart i Tormo (1833-1899) va ser fill d'un metge militar natural de València però establert a Benicarló (Castelló), Antonio Balaciart Constantí (?-1837), i de M. Fortunata Tormo Planelles (1797-1850) d'Albaida (València) (SDAP, *Llibre de Bateigs* 1784-1802).

El pare, d'idees liberals, haurà de marxar juntament amb la seua família a Vinaròs (Castelló) en esclatar la primera Guerra Carlina (1833-1840), ja que Benicarló estava dominada per aquesta facció. A Vinaròs exercirà la seua professió com a metge militar, amb molt bones referències, a l'Hospital Cívico-Militar. Al mes i mig d'establir-se a la nova residència nixerà el nostre biografiat, el 25 de novembre de 1833 (*Gaceta de Madrid*, 13/10/1911).

Com a una família de classe acomodada i economia estable, els seus germans² estudiaven i la mare es dedicava a gestionar la llar, però el 3 de març de 1837 el pare va morir, i la vídua amb els seus tres fills van haver de marxar a València; Teodoro tenia 3 anys en eixe moment. A la capital aprendrà les primeres



Fig. 1: Retrat, inèdit fins al moment, de Teodoro Balaciart Tormo (RAFELS, 1894: 377).



Elisa Beneyto Gómez (El Cabanyal, València, 1979; ORCID 0000-0002-3800-722X), és Doctora en Història, Llicenciada en Història de l'Art i Màster en Gestió Cultural.

Lluís Vidal Pérez (Alcoi, 1979; ORCID 0000-0003-2763-8947), és Llicenciat en Història i en Història de l'Art, i Màster en Mètodes i Tècniques avançades d'investigació històrica, artística i geogràfica. També és Catedràtic de Secundària.

Tots dos són docents de Geografia i Història, pertanyen al Centre Alcoià d'Estudis Històrics i Arqueològics (CAEHA), que presideix la pròpia Elisa Beneyto, i han tractat al seu àmbit d'estudi i d'investigació, fonamentalment, el Patrimoni industrial, artístic i funerari alcoià, així com la seua difusió didàctica, a més de diversos aspectes històrics de la Festa de Moros i Cristians.



lletres a les Escoles Pies,³ i posteriorment humanitats, però arribarà un moment, al 1845, en què la família necessitava de la seua ajuda econòmica i deixarà els estudis per poder aprendre un ofici, molt al seu pesar ja que, com veurem al llarg d'aquest article, Teodoro serà una persona amb "fam de coneixement".

Sa marealtarà a València el 1850 i, des de llavors, amb 16 anys, haurà de realitzar diversos treballs per la manca de diners al si familiar. El poc temps de lleure que li restava era autodidacta, i llegia tant obres de caire científic com literari, amb eixe esperit humanístic que el caracteritzava.

Un cop es va trobar a soles, sense els germans majors que van iniciar les seues vides adultes, decideix marxar a Madrid amb els pocs estalvis que tenia. Allà, mentre treballava per poder subsistir també va poder fer realitat les ganes d'aprendre i, llavors, cursarà dos anys de Magisteri d'Instrucció Pública a la Escuela Normal Central-Seminario de Maestros (RAFELS, 1894: 377).

Aquesta etapa de joventut representarà l'impuls fonamental que li va permetre aprofundir en la seua formació, aconseguint conciliar les seues inquietuds intel·lectuals amb diverses dedicacions laborals que van sustentar el seu progrés acadèmic.

2. Els primers oficis

Des de molt jove, Teodoro orientarà la seua carrera a l'àmbit tècnic, el que li atorgarà experiència pràctica en projectes d'infraestructures. Al seu full de serveis de la Universitat de València apareixen els diversos treballs que exercirà.

Així, tenim que estudiarà oposicions per al Cos de Telègrafs i aconseguirà la plaça en 1855, amb 22 anys (*Gaceta de Madrid*, 24/07/1855).

En 1857 va ser nomenat Auxiliar supernumerari d'Obres Públiques, primer com ajudant de quart nivell amb plaça en Zamora (*Revista de Obras Públicas*, 1861: 4), i a l'any següent va ser ascendit a ajudant de tercer nivell (*Revista de Obras Públicas*, 1862: 188), passant

1. Fins i tot en una edició anterior d'aquesta mateixa revista (DOMÉNECH, 2020: 54-65).

2. Segons ens consta, Teodoro tenia dos germans: Daniel i Eduardo, majors que ell. Daniel (1837-1904) va ser Catedràtic de Matemàtiques a l'Institut Provincial de València, també iniciador i cofundador de les Escoles d'Artesans. No va dubtar a impartir classes gratuïtes per als obrers en la seua pròpia casa fins que aquelles van ser una realitat. Eduardo gestionarà l'empresa de Conducció d'Aigua i Gas de Barcelona sota el nom de "Balaciart Hermanos", juntament amb l'explotació de la mina "Teresa" a Cartagena (Múrcia).

3. A aquesta institució es va aplicar, fins a ben entrat el segle XX, el model de xiquets que podien pagar combinat amb els que no podien fer-ho. Això li va permetre a Teodoro poder estudiar, com a orfe de pare, fins que complís els 12 anys va marxar a treballar.

per Múrcia i València, on va estar al servei del director de la Sociedad de Ferrocarriles de Almansa a Valencia y Tarragona.⁴ També aprofitarà per a estudiar els traçats dels ferrocarrils de las Cabrillas (València), Múrcia-Granada i Guadix-Almeria. Eixe lloc en el Cos d'Enginyers de Camins l'ocuparia fins a 1867, quan va demanar l'excedència al haver obtingut la plaça de Catedràtic de Física.

3. La formació acadèmica

I és que, paral·lelament a aquests oficis, no va deixar de desenvolupar la seua extensa i multidisciplinària formació acadèmica: al 1858 obté el títol de Batxiller en Arts a la Universitat Central de Madrid; en 1861, de tornada en València cursa, a la Universitat Literària, el Batxillerat en Ciències en la Facultat de Ciències Exactes, Físiques i Naturals, amb l'obtenció de premis extraordinaris en diverses matèries (AHUV, exp. 0279-002).

Aquests estudis li permetran obtindre la llicenciatura en Física a la Facultat de Ciències, secció Físiques, de la Universitat de Barcelona, l'1 d'octubre de 1869.⁵ També en aquesta ciutat decidirà matricular-se per lliure en la Facultat de Medicina, tot cursant l'assignatura d'Anàlisi Químic aplicat a les Ciències Mèdiques, perquè era una matèria necessària

4. En aquesta obra, finançada pel marquès de Campo, Balaciart serà el cap de secció per al difícil tram del pas del Coll de Balaguer, a Tarragona.

6. A data de 1880 consta que portaven vivint a Alcoi 13 anys i 9 mesos.

5. Curiosament, segons el seu full de serveis (si no és una errada), va obtindre abans la plaça de Catedràtic, en 1866, que els títols de llicenciat i de doctor.

Fig. 2: Full de serveis acadèmics de Teodoro Balaciart. Font: AHUV.

Foja de servicios

Don Teodoro Balaciart y Borms, natural de Vinaros, provincia de Castellon de edad de 45 años, Catedrático titular de la asignatura de Física y Química, que actualmente desempeña la de 1.ª en la Escuela Industrial de Alcoi y ocupa el numero 550 en el escalafon del año 1881, tiene los méritos y circunstancias que a continuación se expresan:

Lugares que ha servido	Fecha de los nombramientos, expedientes, separaciones y salidas del Profesorado	Fecha de las tomas de posesión	Tiempo de servicio en cada cargo	Resultados que ha obtenido como profesor de la Escuela
En que concepto y en virtud de que nombramientos, con expresión de las expedientes, separaciones y salidas del Profesorado				
Catedrático de Física y Química de esta Escuela, con obligación de dar la asignatura de Química aplicada a las artes, por Real orden y en virtud de oposición	25 Febrero 1861	22 Marzo 1861	14 11 8	2000

per tal d'optar al nivell de Doctor en Ciències a la secció de Física, tal i com aconseguirà el 21 de febrer de 1871, de nou en la Universitat de València. La tesi portava com a títol *El origen y progreso de las ciencias Físicas*, i el discurs sencer de defensa de la mateixa es conserva també a dita universitat (AHUV, exp. 46250).

4. El llegat alcoià

Però tornem a l'any 1866, quan opta a les oposicions que la Universitat de València convoca per proveir una plaça de Catedràtic de Física i Química, i en les que obtindrà el primer lloc. Tenia com a possibles destins Lorca o Alcoi (*La Paz de Murcia*, 19/12/1866), i decidirà vindre a aquesta, a l'Escola Industrial Elemental, però abans, farà una curta substitució en la Càtedra d'Ampliació de Física de la Universitat de València.

En 1867 passarà a viure al carrer Santa Elena d'Alcoi, núm. 12, juntament amb la seua primera esposa, María Tomás Serrano —amb qui havia casat en 1859—, i el seu fill Antonio, els dos naturals de València, més la seua serventa interna, Andrea Vendrell Zieza⁶ (AMA, exp. 2017).

En Alcoi impartirà classes de Física i també de Química aplicada a les Arts, a més de convertir-se en secretari de l'entitat durant molts anys. També faria classes de Francés interinament de 1868 a 1872. Curiosament, el seu company de projectes, Enrique Vilaplana, seria docent de les mateixes assignatures uns anys després. La precarietat de l'Escola en aquells moments segurament el va portar a demanar, a la Direcció General d'Instrucció Pública i per al curs 1870/71, el trasllat a la mateixa càtedra vacant de l'Institut del Noviciat de Madrid, però no li'l van concedir, tot i l'informe favorable del seu director:

Respecto a la aptitud científica del interesado me complace en consignar que no sólo posee la vasta y completa instrucción que un título académico indica, si no que se halla adornado de condiciones especiales para la enseñanza, habiendo producido su buen método y claridad en las explicaciones, los mejores frutos para esta Escuela durante los tres años y medio que sirve su Cátedra, pudiendo asegurar que todas estas circunstancias unidas a su celo, asiduidad y constancia le hacen sumamente apto para el ejercicio del profesorado (BLANES et al., 2000: 159-160).

Amb la llibertat educativa del Sexenni Democràtic, Balaciart podrà obrir a Alcoi un col·legi privat de secundària anomenat "San Jorge", del que també serà director i professor uns quants anys.



Fig. 3: Plànol d'Eixample i Rectificació d'Alcoi de 1875, obra de Balaciart i Vilaplana. **Font:** Arxiu Álvaro Verdú.

Pel que fa als seus treballs vinculats a la creació d'infraestructures urbanes, el fil és prou clar si el posem en ordre tot ajudant-nos de la *Gaceta de Madrid*, on s'hi especifiquen els mèrits que presenta Balaciart per tal d'aconseguir la vacant de Catedràtic supernumerari (*Gaceta de Madrid*, 29/05/1871).

El 1870 prepara el projecte per a l'ampliació i canalització d'aigües potables d'Alcoi, treball que serà premiat i del qual s'encarregarà de la direcció. No parlem d'una obra menuda o puntual, sinó d'una mirada tècnica que ja entra en l'ordenació i la modernització dels serveis bàsics de la ciutat, tot i que tardarà uns anys en poder materialitzar-se.

Com a part d'eixe projecte, al seu carrer Santa Elena i adjacents hi havia una mancança evident d'aigua, perquè no disposaven d'una font pública. Amb les obres de canalització,

els veïns aprofiten i un d'ells cedeix la paret de sa casa perquè s'hi puga construir la font. El projecte és de Teodoro Balaciart, que projecta una solució amb 14 canelles i dos abeuradors, i l'execució recau en el mestre d'obres Rafael Masiá Valor (AMA, exp. 5649/003).

En 1875, el nostre biografiat es presenta juntament amb l'enginyer Enrique Vilaplana per col·laborar en el conegut "Projecte d'Eixample i Rectificació de la ciutat d'Alcoi" (AMA, exp. 3929 i 3930). L'Ajuntament el tria en concurs el 13 de desembre de 1875, i el pla queda aprovat per Reial Ordre el 17 de maig de 1878. El context és inequívoc: atesa la insuficiència d'espai per a una població en creixement constant, calia assegurar un desenvolupament urbà ordenat i, alhora, corregir i adequar la trama existent. D'aquell disseny naixen nous carrers i avingudes, s'hi fixen alineacions obligatòries per als vi-

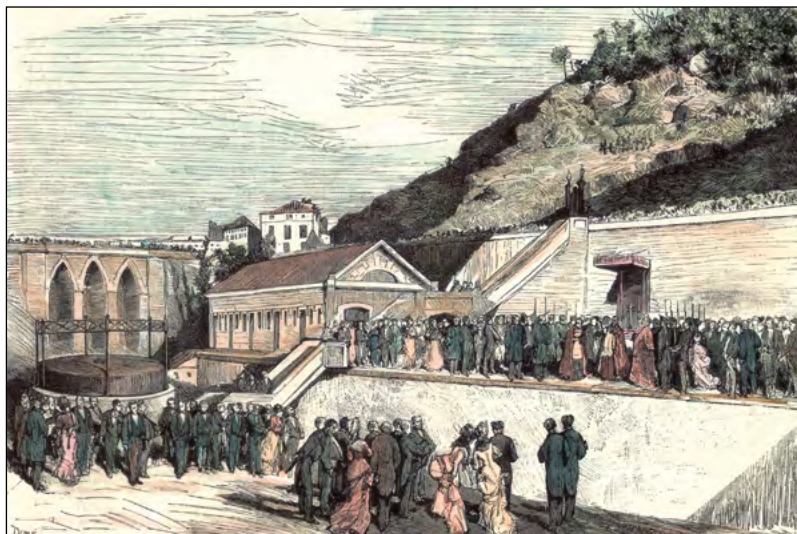


Fig. 4: Gravats amb motiu de la inauguració de la Fàbrica del Gas a Alcoi, 1877 (GARCÍA, 2002: 200).

als ja existents, i es pensa també en el clavegueram, els passejos i els parcs públics, nous ponts, jardins, temples, escoles, cementeri i escorxador extramurs, entre d'altres edificis de necessitat pública, tot i que tardarà moltes dècades en executar-se, i amb algunes modificacions.

A principis de 1877 Balaciart forma part, com a director facultatiu de les obres, del grup fundador d'una societat anònima creada amb l'objectiu de construir i gestionar una fàbrica de gas per a l'enllumenat públic d'Alcoi. La concessió municipal per a l'explotació del servei inicialment havia recaigut en l'enginyer Navarro Reverter, i ara la transfeix a l'empresa (*Gaceta de Madrid*, 04/05/1877). Dos anys després, en 1879, col·laborarà tècnicament amb l'enginyer Enrique Vilaplana en l'ajustament del flux de gas a la ciutat.

Aquest projecte es durà a terme amb èxit i suposarà un canvi profund en la vida quotidiana de la ciutat. El gas substitueix l'antic enllumenat d'oli, atorga més seguretat al vespre, permet una activitat comercial més extensa i una nova percepció dels espais públics nocturns (*El Serpis*, 12/12/1879 i 08/12/1880). En reconeixement a la seua contribució, aquell mateix any l'Ajuntament d'Alcoi nomena Balaciart "Fill Adoptiu de la Ciutat" (GARCÍA, 2002: 200-201), no pel seu paper en el Pla d'Eixample, sinó per haver projectat la instal·lació del gas, considerada una fita clau en la modernització urbana.

També en 1877, Balaciart i Vilaplana signen un informe econòmic i demogràfic com a part de la Comisión Estadística del Ferrocarril de la Provincia de Alicante (AMA, exp. 5665/01). L'objectiu era donar base i sentit a la creació de línies ferroviàries que connectaren Alcoi

amb diferents punts d'Espanya —Alacant o el nord peninsular, passant per Madrid— i fins i tot amb l'estranger (*El Serpis*, 11/05/1878). La idea era tan pragmàtica com ambiciosa: fer viable un comerç més intens, tant de matèries primeres com de manufactures, i inserir Alcoi en circuits més amplis de distribució i mercat. Aquesta infraestructura, tot i que s'inicià anys més tard, va fracassar pel difícil component orogràfic entre Alcoi i Alacant.

5. Obres fora d'Alcoi

Mentre exercia la docència a Alcoi, i posteriorment, Teodoro Balaciart no deixarà de tindre un paper destacat en diversos projectes d'enginyeria civil arreu del territori espanyol, especialment al litoral mediterrani. Abans de 1876 ja havia participat com a supervisor de les obres de conducció d'aigües potables de Torremolinos a Màlaga, demostrant la seua validesa en sistemes hidràulics (RAFELS, 1894: 380).

Posteriorment, el juny de 1878, actuà com a director tècnic de les obres del contramoll del port de Vinaròs (*Gaceta de Madrid*, 15/06/1878), en representació del contractista principal, el marquès d'Escalambre. Aquest projecte comprenia l'estabilització costanera i la formació d'un moll avançat. Les obres presentaran gran solidesa tècnica: es construïren



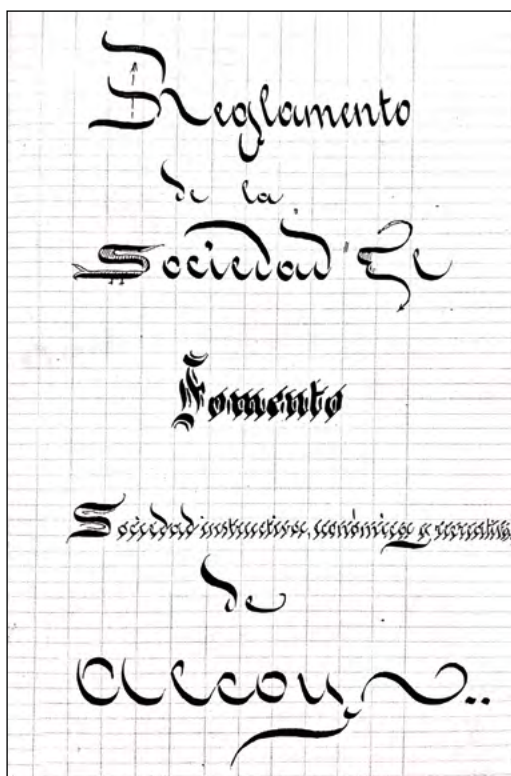
A la dreta, Fig. 5: Un dels túnels projectats per Balaciart al pas de las Cabrillas. Font: Biblioteca Valenciana, Fons José Huguet: JH4/393.

200 metres de moll i es llançaren a la mar més de 120.000 tones de pedra. L'obra es donà per finalitzada al voltant de l'any 1880.

Poc després, al març de 1881 (*La Crónica Meridional*, 27/03/1881), fou comissionat per una empresa privada per desplaçar-se a Almeria amb l'objectiu de dirigir com a contractista el projecte de construcció del dic de ponent del port de la ciutat. Aquest encàrrec s'inscriu dins dels grans esforços per millorar les infraestructures portuàries del sud peninsular.

Finalitzats aquests projectes, va realitzar l'estudi i la construcció de les carreteres de Baltanàs (Palència) i de Caudé (Terol). Després va dirigir les obres del pont de ferro sobre el riu Guadalquivir, a les immediacions de Palma del Río, dut a terme per la Societat Cail de París. El 1885 es finalitzen les obres (RAFELS, 1894: 381).

En el camp de la infraestructura ferroviària, tornem a veure la contribució rellevant de Balaciart. A l'agost de 1882 s'iniciaren les obres del ferrocarril entre Bunyol i Setaigües (PERIS, 2012), una de les seccions més complexes de la línia València-Utiel. Balaciart assumirà la contractació i direcció de la 2a secció, de Setaigües a Venta Mina, i la 3a, de Venta Mina a Bunyol, totes dues travessant la serra de las Cabrillas, una orografia hostil que obligà a l'obertura d'onze túnels —un total de



A l'esquerra, Fig. 6:
Portada del reglament de la Sociedad El Fomento.
Font: Arxiu Municipal d'Alcoi.

1.600 metres— i la construcció de dos ponts metàl·lics. Es van paraitzar les obres per manca de fons (*Las Provincias*, 03/03/1884), però es van reprendre gràcies a una injecció de capital de la Banque Parisienne. A més a més, durant els treballs es produïren grans dificultats: intenses pluges, l'epidèmia de còlera de 1885, quarantenes sanitàries i escassetat de mà d'obra; i en gener de 1886, quan anava a iniciar-se la 3a secció, Balaciart perd la seua primera esposa i ha de marxar a Barcelona per atendre el seu fill i altres compromisos laborals a l'empresa Balaciart Hermanos, que gestionava el seu germà Eduardo i de la que després en parlarem. Finalment, la línia completa s'inaugurarà el 15 de novembre de 1887.

Paral·lelament, a partir de 1883 Balaciart es vinculà al projecte del port de Benicarló com a principal accionista i director gerent de la Sociedad Mercantil de la Compañía del Puerto. L'any 1886 dirigirà les obres portuàries i el 26 de juny de 1887 llegirà la memòria tècnica anual a la junta general d'accionistes, posteriorment publicada a València (BALACIART, 1887). Aquest document oficial recull l'estat de les obres, els volums executats i les dificultats econòmiques per les quals sol·licitarà una pròrroga de la concessió original de 30 a 90 anys, per garantir la viabilitat financera del projecte, petició que finalment fou aprovada pel Govern (*Gaceta de Madrid*, 04/02/1888).

Encara tenim en 1893, quasi al final de la seua vida, que farà un alcavó o mina d'aigua de 717 metres per sota del riu Clariano (Ontinyent), construït per a desguàs d'una fàbrica de paper de la localitat (RAFELS, 1894: 383).

6. Iniciativa empresarial i compromís ciutadà

Teodoro Balaciart no limitarà la seua trajectòria a l'enginyeria i a la docència, sinó que desenvoluparà una activitat pública orientada al progrés social, la formació popular i la reforma cívica, especialment durant el darrer terç del segle XIX. Les seues actuacions evidencien una preocupació constant per connectar coneixement, iniciativa empresarial i compromís comunitari.

L'any 1866 Balaciart ja figurava com accionista de la Compañía de Ferrocarriles de Madrid a Utiel, amb 444 accions, fet que fa palés el seu primerenc interès per les infraestructures estratègiques del territori. La fallida d'aquesta empresa el mateix any no anul·là la seua voluntat de contribuir al desenvolupa-

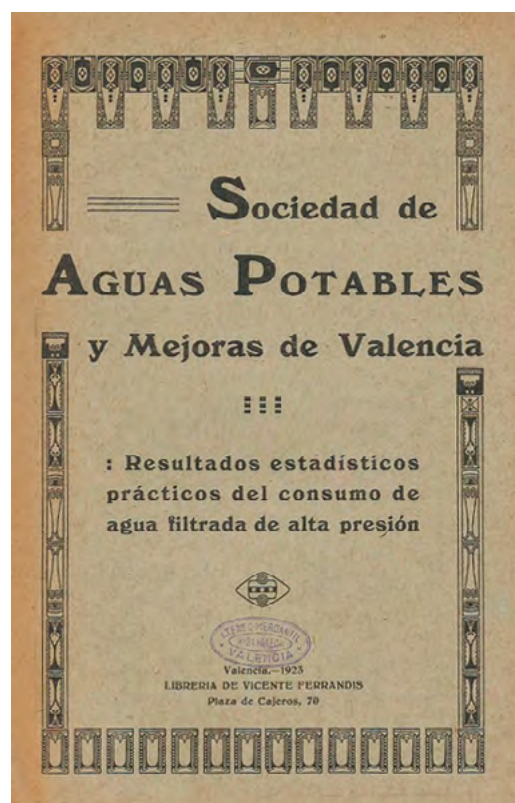
ment regional, i de fet ja hem vist com, anys després, dirigiria la continuació d'eixes obres.⁷

En 1877 ja hem mencionat que Balaciart esdevé cofundador i secretari de la Sociedad Alcoyana del Gas, entitat responsable de portar l'enllumenat urbà a Alcoi, convertint-la en la vuitena ciutat de l'Estat amb aquest sistema (GARCÍA, 2000: 207-208).

Amb esperit pedagògic va fundar en 1881 la Sociedad El Fomento (AMA, exp. 5361/022), des de la que promogué conferències dominicals per a la formació popular de les classes treballadores. Davant les acusacions de francmaçoneria publicades per un periòdic carlí en 1883, Balaciart respongué amb una carta on negava qualsevol vinculació i defensava la seua acció com a missió educativa adreçada a la joventut obrera (*La Libertad*, 03/11/1883).

Al 1882 amplià la seua tasca cívica com a vocal i soci fundador, en la Junta Local de Vinaròs, de la Sociedad Española de Salvamento de Náufragos (RODRÍGUEZ, 2017). Aportà una quota anual de 30 pessetes i participà en la construcció de dues barques salva-vides, anomenades Rubalcava i Lobo, i assignades a Vinaròs i la Ràpita respectivament (*Boletín de la Sociedad...*, 03/06/1883).

7. Represes per la Compañía de los Caminos de Hierro del Este de España.



A l'esquerra, Fig. 7:

Empresa a la que va dedicar Balaciart els seus últims anys. Font: Arxiu particular.

En març de 1883 pronuncià una de les moltes conferències que farà a la seu de la Sociedad El Trabajo d'Alcoi, titulada: "Conveniencia que tiene de instruirse la clase trabajadora" (*El Guadalete*, 31/03/1883), on defensava la formació com a eina d'emancipació i es definia com un "obrer de la intel·ligència" posant la seua vida d'exemple, on havia hagut de treballar però, ahora, es forjava en l'esperit del coneixement per poder eixir de la misèria.

A l'àmbit polític, aquell mateix any s'inaugurà el Círculo de la Izquierda Liberal d'Alcoi (*El Serpis*, 08/05/1883). Balaciart va ser el vicepresident provincial i representant local, i viatjarà a Madrid per participar en l'assemblea nacional (*El Serpis*, 10/05/1883). El 29 d'octubre de 1883, pronuncià una conferència pública en defensa de la Monarquia Democràtica com a model conciliador entre liberalisme i representació popular (*El Serpis*, 30/10/1883). Arribarà a ser president provincial, però prompte deixarà la política decebut per les divisions internes al si del partit, i continuarà amb la seua tasca social.

En 1887, Balaciart prengué partit a favor del seu amic i benefactor, el bisbe d'Almeria José María Orberá, en la premsa local. El prelat havia impulsat un projecte de col·legi per a xiquetes sense recursos a Alcoi que no pogué dur-se a terme per falta de fons, i el culpabilitzaven de desfalc. El cas és que comprarà els terrenys per poder edificar el col·legi i les obres les iniciarà amb l'ajuda de Balaciart, però per problemes econòmics hauran de paralitzar-les i la ciutat creurà més adient crear la Casa de los Desamparados en compte del col·legi. Aquest fet farà que s'enderroque tot allò construït i dissenyat, per poder adaptar-ho als nous plantejaments. Tot i això, Balaciart deixarà en dipòsit un termòmetre artístic per a futures subhastes benèfiques (*La Defensa*, 17/03/1906).

Els seus darrers, i més fructífers, interessos empresarials aniran lligats a les conduccions d'aigües de diverses ciutats, camp en el que ja tenia experiència a Màlaga i Alcoi, com hem vist. En 1877 havia adquirit la foneria Andrés Rosa S.A., que tenia la seu al passeig de Colom de Barcelona, i l'havia transformat en la raó social "Teodoro Balaciart. Empresa General de Conducción de Agua y Gas". En 1886, l'empresa començarà una nova etapa sota el nom de Balaciart Hermanos, incorporant Eduardo, qui acabarà sent el propietari únic més avant.

En 1888 s'associa a la Casa de la Canalización y Explotación de Aguas de Cartagena, encarregant-se de la direcció de les obres; i finalment, també s'associarà i es convertirà en

Quadre 1. Resum d'obres tècniques de Teodoro Balaciart

Treball	Funció	Anys
Cos de Telègrafs	Tècnic	1855-1857
Auxiliar Obres Públiques	Ajudant	1857-1867
Compañía de Ferrocarriles de Madrid a Utiel	Accionista	1866
Ampliació i Canalització d'Aigües Potables d'Alcoi	Projectista i director facultatiu	1870-1971
Conducció d'Aigües Potables de Torremolinos a Málaga	Director facultatiu	1873
Projecte d'Eixample i Rectificació de la ciutat d'Alcoi	Projectista	1875
Sociedad Alcoyana del Gas	Soci i director Facultatiu	1876
Comisión Estadística del Ferrocarril de la provincia de Alicante	Estudi tècnic	1877
Teodoro Balaciart. Empresa general de conducción de Agua y Gas de Barcelona	Gerent (des de 1886, es convertirà en Balaciart Hermanos, i més avant sols Eduardo Balaciart)	1877
Obres del contramoll del port de Vinaròs	Director facultatiu	1878-1880
Construcció del dic de ponent del port d'Almeria	Contractista	1881
Construcció de carreteres de Baltanás (Palència) i de Caudé (Terol)	Projectista i director facultatiu	c. 1881-1885
Pont de ferro sobre el Guadalquivir (Palma del Río)	Director facultatiu	c. 1881-1885
Ferrocarril "Las Cabrillas" entre Bunyol i Setaigües	Contractista i director facultatiu	1882-1887
Sociedad Mercantil de la Compañía del Puerto de Benicarló	Accionista, gerent i director facultatiu	1883-1887
Casa de la Canalización y Explotación de Aguas de Cartagena	Soci i director facultatiu	1888
Sociedad de Aguas Potables y Mejoras de Valencia	Soci i director facultatiu	1889
Construcció d'un alcavó per a fàbrica de paper en Ontinyent	Projectista i director facultatiu	1893

Font: Elaboració pròpia

director facultatiu, cap a 1889, de la Sociedad de Aguas Potables y Mejoras de Valencia, que serà la seua última ocupació (RAFELS, 1894: 383). Allí patentarà un comptador d'aigües amb clau de doble efecte sota la denominació de "Sistema Cervera", expedida el 12 d'abril de 1891, però que no tindrà molt de recorregut i finalment expirarà en 1893 (BOPI, patent 11675).

Aquesta sèrie d'intervencions mostra la coherència d'una biografia pública empenedora, però també al servei del coneixement, la justícia social i la modernització del seu entorn.

7. El vessant cultural

Fins ara hem vist com Balaciart presenta un perfil bàsicament científic i tècnic, però, sorprenentment, també va desenvolupar una faceta com a escriptor, amb novel·les de difusió històrica que es publicaven per fulletons a la premsa local, com *Luciano de Valverde*, *El arca del desván*, *Mi retrato* o *Una conquista sin sangre*. Coneixem també una *Oda a la Paz*, publicada i editada a Alcoi en 1869, però que no hem pogut localitzar (RAFELS, 1894: 384).

En 1881 arribarà a obtindre la primera menció honorífica del Ministeri de Foment, mitjançant la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, en la commemoració del segon centenari de Pedro Calderón de la Barca. La seua obra, presentada sota el lema "Pues cuando mi pena allanes sin ver si vivo ó si muero, estaré como el acero suspenso entre dos imanes", li suposarà un premi de 250 pesetes. Versava sobre el concepte de la natura i de les seues lleis a l'època de Calderón, i la veurà publicada a Alcoi, primer per parts però també unitàriament (*El Serpis*, 02/02/1882).

L'any següent, pel tercer centenari de la mort de santa Teresa, es realitzarà altre certamen literari a Alcoi i Àvila (*El Eco de la Provincia*, 09/02/1883). Teodoro Balaciart escriurà el pròleg per al llibre on es van publicar els relats i poemes dedicats a la santa, i també hi participarà amb dos sonets: *Conquista de Biar por parte de Jaime I* i *Oda a Santa Teresa*. El mateix 1882 publicarà en *Páginas Sueltas* un article sobre "La educación de la mujer".

Amb tot, Teodoro Balaciart demostrarà ser un humanista complet, capaç d'enllaçar ciència, cultura i divulgació amb vocació pública.

8. Els darrers anys

La seua vida personal va estar marcada per diverses pèrdues familiars. A Alcoi naixeran, de la seua primera dona, tres dels seus quatre fills —Josefa, José i Teodoro— que moriren prematurament. Inicialment soterrats al Cementeri Vell de la ciutat, les seues restes foren traslladades l'any 1903 a la galeria de Sant Antoni del Cementeri actual, a un nínxol que era propietat de l'enginyer José Cort Merita. Aquest gest pot ser interpretat com una mostra d'estreta amistat i respecte professional entre ambdós enginyers, tenint en compte que Balaciart ja havia faltat quatre anys enrere.

El 3 de febrer de 1886, a València, havia mort la seua primera esposa, María del Carmen Tomás Serrano, un fet que li causarà una gran commoció a l'edat de 53 anys. El funeral, celebrat a l'església dels Sants Joans, comptà amb una àmplia presència d'autoritats i representants de diversos col·lectius.

L'únic fill que arribà a l'edat adulta, Antonio Balaciart Tomás, estudiava el cinquè curs a l'Escola d'Enginyeria de Barcelona quan va morir sobtadament el 18 de gener de 1897, amb tan sols 22 anys. Aquesta nova pèrdua va colpir profundament els darrers anys de vida de Teodoro.

Havia contret de nou matrimoni amb Catalina Martínez Toboso,⁸ natural de València, una dona amb sòlida formació cultural.

Pel que fa a la seua carrera docent, a partir de 1878 Balaciart es veurà forçat a demanar successives llicències a la seua plaça de l'Escola Industrial d'Alcoi, atesos els nombrosos compromisos professionals que hem vist. L'any 1882 aconseguirà l'excedència voluntària (*El Serpis*, 03/10/1883), al·legant motius de formació a l'estranger, la qual mantindrà amb diverses pròrrogues fins que, el 30 de novembre de 1884, obtinga la baixa temporal amb reserva de plaça (BLANES *et al.*, 2000: 290-291). A partir d'aleshores s'instal·larà definitivament a València, on residirà al Pla del Remei fins a la seua mort a conseqüència d'una urèmia⁹ el 13 de desembre de 1899, a l'edat de 66 anys (RCV, certificat de defunció).

Les seues restes mortals reposen a la tomba familiar del Cementeri General de València, juntament amb les de les seues esposes i el seu fill Antonio. El

A la dreta, Fig. 8: Tomba de Teodoro Balaciart i la seua família al Cementeri general de València.
Font: Imatge pròpia.



trasllat de les restes es dugué a terme entre els anys 1900 i 1903, completant així la reunió dels membres més pròxims del nucli familiar.

8. Ella seguirà el llegat del seu marit i impulsarà noves iniciatives empresarials, com la compra parcial de la mina "Nuestra Señora de la Soledad" o la participació en la societat anònima "Aguas de Santa Bárbara", ambdues a Cartagena (Múrcia), al costat de l'alcoià Rigoberto Albors Montllor, el qual també havia sigut soci de Balaciart en diverses contractacions.

9. La urèmia al segle XIX significava una malaltia renal, una condició que, en aquell moment, no tenia cap solució mèdica real. Les causes podien ser diverses: una nefritis crònica, hipertensió, diabetis o càlculs renals.

9. Conclusions

Per finalitzar aquest article sobre una figura tan desconeguda, podem afirmar que la trajectòria vital de Teodoro Balaciart es mourà entre la ciència aplicada, el pensament pedagògic, la implicació cívica i l'humanisme actiu, amb una clara vocació de servei públic i un compromís insubornable amb el progrés social.

Va ser enginyer, físic, docent, escriptor, divulgador i empresari, però aquesta trajectòria no respon a l'afany de notorietat, sinó a una convicció profunda: que la ciència i l'educació són instruments per a la dignitat humana i per al progrés col·lectiu. Ho demostren les seues iniciatives pioneres a Alcoi, com la introducció de l'enllumenat de gas o la defensa d'un model de formació accessible i igualitari; però també les seues conferències a societats obres, les seues invencions tècniques o la seua curta militància política.

Eixa tasca a Alcoi li valgué el reconeixement institucional i popular, amb el títol de "Fill Adoptiu". A més a més, la seua implicació en projectes portuaris, ferroviaris i educatius a gran part del territori nacional demostrarà la dimensió estatal de la seua feina.

Tot i això, la seua figura havia restat parcialment oblidada. Només ara, gràcies a l'efemè-

ride del 150é aniversari del Plànol d'Eixample i Rectificació d'Alcoi, i a la troballa afortunada de la seua única fotografia coneguda i unes dades biogràfiques localitzades a un manuscrit inèdit (RAFELS, 1894: 376-385), esdevé símbol d'una memòria restaurada.

Recuperar Balaciart no és només un exercici de justícia històrica; és també una invitació a repensar el paper dels intel·lectuals i

dels tècnics en la construcció d'una societat més culta, més crítica i més humana. La ciutat d'Alcoi té en aquesta persona un referent que cal reivindicar: no sols pel que va fer, sinó per com ho va fer, amb honestat, amb constància i amb una profunda confiança en la força emancipadora del coneixement. El seu llegat roman viu, a l'espera de ser compartit, difós i tornat a estimar. ■

Referències bibliogràfiques:

- Arxiu Històric de la Universitat de València (AHUV).** (1860). Exp. 0279-002, "Oposición a los Premios Extraordinarios".
- AHUV.** (1870). Exp. 46250, "Expediente de Don Teodoro Balaciart y Tormo sobre el grado de Doctor en Ciencias, sección de las Físicas".
- AHUV.** (1871). Exp. 46250, "Discurso obtención Doctor en Ciencias, sección de las Físicas".
- AHUV.** (1882). Exp. 46250, "Hoja de servicios".
- Arxiu Municipal d'Alcoi (AMA),** Fondo Histórico, Obras públicas y urbanismo, Obras municipales, Edificios públicos. Exp. 003929, "Ensanche de la ciudad de Alcoy, 1878: parte escrita", 1870-1878.
- AMA,** Fondo Histórico, Obras públicas y urbanismo, Obras municipales, Edificios públicos. Exp. 005649/003, "Subasta para la construcción y colocación de 14 caños de vecindad y dos abrevaderos", 1871-1872.
- AMA,** Fondo Histórico, Obras públicas y urbanismo, Obras municipales, Edificios públicos. Exp. 003930, "Ensanche de la ciudad de Alcoy, 1878: planos parciales", 1875-1878.
- AMA,** Fondo Histórico, Obras públicas y urbanismo, Obras municipales, Edificios públicos. Exp. 005665/01, "Informe de la comisión estadística del ferrocarril", 1877.
- AMA,** Fondo Histórico, Obras públicas y urbanismo, Obras municipales, Edificios públicos. Exp. 005361/022, "Sociedad El Fomento: Solicitud de formación y reglamento", 1881.
- AMA,** Fondo Histórico, Población, Censos. Exp. 2017, "Padrón de vecinos", 1880.
- BALACIART, T.** (1887). *Memoria presentada en la Junta General de Accionistas de la Compañía del Puerto de Benicarló (26 de junio de 1887)*. València: Imprenta de El Mercantil.
- BLANES, G. et al.** (2000). *Orígenes de la enseñanza técnica en Alcoy*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Boletín de la Sociedad Española de Salvamento de Náufragos,** 03/06/1883.
- Boletín Oficial de la Propiedad Industrial (BOPI).** Núm. de patent: 11675, "Un contador de agua con llave de doble efecto titulado Contador Cervera", 1891.
- DOMÉNECH, J.** (2020). "El ingeniero Enrique Vilaplana Julià (1842-1916), su perfil multidisciplinar y su aportación al higienismo histórico", en *eWali. Revista investigación antropológica, histórica, cultural y/o social en el entorno Mediterráneo*. Alcoi: Associació de Sant Jordi. Núm. 2, pàgs. 54-65.
- El Eco de la Provincia,* 09/03/1883.
- El Guadalete,* 31/03/1883.
- El Serpis,* 11/05/1878; 12/12/1879; 08/12/1880; 02/02/1882; 08/05/1883; 10/05/1883; 03/10/1883; 30/10/1883.
- Gaceta de Madrid,* 24/07/1855; 29/05/1871; 04/05/1877; 15/06/1878; 04/02/1888; 13/10/1911.
- GARCÍA, D.** (2002). *La luz de gas en Alcoy. Del farol de aceite al foco eléctrico*. València: Fundación José y Ana Royo.
- La Crónica Meridional,* 27/03/1881.
- La Defensa,* 17/03/1906.
- La Libertad,* 03/11/1883.
- La Paz de Murcia,* 19/12/1866.
- Las Provincias,* 03/03/1884.
- PERIS, J.** (2012). "Valencia á Utiel (Caminos de Hierro del Este de España)", en *Ferrocarriles de España*. <<https://tinyurl.com/yckynuum>> [consulta: diciembre de 2025].
- RAFELS, P. A.** (1894). *Vinaroz. Apuntes Históricos*. Inèdit. Vol. 3, pàgs. 376-385. Disponible en: <<https://tinyurl.com/67meerrf>> [consulta: diciembre de 2025].
- Registre Civil de València (RCV),** Certificats. "Certificat de defunció de Teodoro Balaciart Tormo". Tomo 136, pàg. 135.
- Revista de Obras Públicas,* 1861; 1862.
- RODRÍGUEZ, A.** (2017): *La història del servei de salvament de nàufrags a Vinaròs (1881-1966), i referències al Servei de Salvament a Castelló de la Plana (1911-1926)*. Vinaròs: Fundació Caixa Vinaròs.
- Servici Diocesà d'Arxius Parroquials de València (SDAP),** Parròquia de l'Assumpció de la Nostra Senyora, Albaida. *Llibre de Bateigs 1784-1802*, full 158r, apunt 14.

La trajectòria biogràfica del metge alcoià Joaquín Català Payà a través del seu llegat dipositat a la Universitat de València

The biographical trajectory of the Alcoy doctor Joaquín Català Payà through his legacy deposited at the University of Valencia

Magda Pellicer Lázaro
Universitat de València/RTVE
mpellicerlazaro@gmail.com

Nel·lo Pellisser Rossell
Universitat de València
npellisser@gmail.com

Resum:

El períple vital i professional del metge alcoià Joaquín Català Payà (1894-1937) és el testimoni d'una trajectòria acadèmica i professional exitosa, però també de com la repressió, en este cas republicana, va truncar un recorregut vital que no feia molt de temps que s'havia afermat. Afortunadament, la documentació professional i, en part, personal no s'ha perdut entre els meandres del temps i la història. La donació del seu llegat en 1987 a la Universitat de València per part dels seus descendents, distribuït entre l'Arxiu Històric i l'Institut d'Història de la Medicina López Piñero, permet aproximar-se a la seua trajectòria a més de fer-se una idea de com era la pràctica mèdica en una ciutat com Alcoi durant els anys 20 i 30 del segle XX. La catalogació de la col·lecció fotogràfica personal com a treball final de màster és el punt de partida d'este article de divulgació on es descriu la trajectòria d'un professional mèdic amb una formació d'excel·lència que es va veure interrompuda abruptament per les irracionals circumstàncies de l'enfrontament de 1936-39.

Paraules clau:

Joaquín Català Payà, Alcoi, repressió 1936-39, Hospital Civil d'Oliver.

Abstract:

The life and career of Joaquín Català Payà (1894-1937), a physician from Alcoy, bears witness to a successful academic and professional trajectory, but also to how repression, in this case Republican, cut short a life path that had only recently become firmly established. Fortunately, his professional and, in part, personal records have not been lost to the ravages of time and history. The donation of his legacy in 1987 to the University of Valencia by his descendants, distributed between the Historical Archive and the López Piñero Institute of the History of Medicine, allows us to explore his career and gain insight into the practice of medicine in a city like Alcoy during the 1920s and 30s. The cataloging of the personal photographic collection as a final master's project is the starting point of this popular science article, which describes the trajectory of a medical professional with an excellent education that was abruptly interrupted by the irrational circumstances of the 1936-39 conflict.

Keywords:

Joaquín Català Payà, Alcoi, repression 1936-39, Oliver's Civil Hospital.

Sumari:

1. Introducció	pág. 39
2. Els orígens de Joaquín Català Payà	pág. 39
3. El retorn a Alcoi	pág. 41
4. L'adversitat de la guerra	pág. 44
5. El llegat de Joaquín Català Payà	pág. 47

1. Introducció

El pas del temps pot resultar ser, en ocasions, com una boira d'hivern darrere de la qual es difuminen els fets i les trajectòries biogràfiques dels qui els protagonitzen, independentment de la significació i notorietat que hagen assolit. Afortunadament, els arxius i contenidors documentals, sempre que estan inventariats, catalogats i posats a l'abast del públic, poden ajudar a la reconstrucció, tant de determinats episodis i activitats en contextos històrics concrets com de les trajectòries biogràfiques dels protagonistes, i a partir d'ací donar-los a conèixer. El cas de Joaquín Català Payà n'és un bon exemple. Assassinat a Alcoi el 1937 a mans d'una de les txeques que va actuar en aquell període, va deixar vídua i dos filles després d'una trajectòria formativa i professional reeixida quan no feia massa que s'havia assentat.

La catalogació del fons fotogràfic de Joaquín Català Payà, que forma part del llegat donat per la família a la Universitat de València, per a l'elaboració d'un Treball de Final de Màster és el punt de partida d'aquest text que té una pretensió majoritàriament divulgativa de la trajectòria biogràfica d'aquest metge alcoià. Cal dir que la principal font d'aquest treball és la recerca realitzada en la seua tesi doctoral per María José Ramos Onetti titulada *Joaquín Catalá Payá: biografía profesional de un médico alcoyano del período de entreguerras (1921-1937)*, dirigida per Juan Micó Navarro i Ma José Báguena Cervellera i defensada a la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de València el 1996, el tema de la qual havia

estat suggerit per José María López Piñero y Juan Micó Navarro. La part biogràfica de la recerca està elaborada bàsicament a partir dels testimonis de les dos filles del protagonista del treball: Fuencisla i Julia. El fet que aquesta tesi reste inèdita a dia de hui ha estat un aspecte decisiu per a elaborar el text que el lector té a les mans. Altres referències bibliogràfiques puntuals han servit per a apuntalar alguns aspectes contextuais del treball.

2. Els orígens de Joaquín Català Payà

Els antecedents de Joaquín Català Payà se situen a la ciutat d'Alcoi a partir de l'arribada dels avis paterns que s'establiren a meitat del segle XIX amb un modest comerç d'adobats de pells i cuirs destinat a la indústria del calcer de

Fig. 1: Casa familiar de la família Català a Catamarruc (Planes). La finca va estar dedicada, sobretot, al cultiu de l'oliva i a l'ametlla. **Foto:** Arxiu Històric. Universitat de València (AHUV).



Magda Pellicer Lázaro. Graduada en Informació i Documentació (2016–2022) i Màster en Patrimoni Cultural: identificació, anàlisi i gestió per la Universitat de València (2022–2023). Des de finals de 2023, exerceix funcions de documentalista al Centre Territorial de RTVE a València. Amb anterioritat, ha desenvolupat tasques de documentalista al Centre de Valoració i Orientació de Castelló de la Vicepresidència Segona i Conselleria de Serveis Socials, Igualtat i Habitatge (2023), així com a la Conselleria de Participació, Transparència, Cooperació i Qualitat Democràtica (2023) de la Generalitat Valenciana. A més, ha realitzat tasques de documentalista al Taller d'Audiovisuals de la Universitat de València (2022–2023), al Departament d'Administració Electrònica i Gestió Documental de l'Autoritat Portuària de València (2021–2022) i a l'Institut Geogràfic Nacional, amb motiu d'una beca SICUE a la Universidad Complutense de Madrid (2021). Com a documentalista també ha participat en diversos projectes de recerca acadèmica.



Nel·lo Pellisser Rossell. Llicenciat en Ciències de la Informació (UAB) i Doctor en Comunicació Audiovisual i Publicitat (UV). Durant el període 1995–2012 va compaginar l'activitat periodística en premsa, ràdio i televisió amb la docència universitària, a la qual està dedicat en exclusiva des de 2012 com a professor titular de Comunicació Audiovisual a la Universitat de València. La principal línia de recerca té a vore amb la comunicació mediàtica, i en particular amb l'anàlisi del discurs dels mitjans. És autor d'una seixantena d'articles, de diversos capítols de llibres i diferents volums. Entre altres, té publicats treballs al voltant de Martí Domínguez Barberà, Joan Fuster, Vicent Ventura, Max Aub i Eduardo Soler y Pérez, a més d'altres dedicats al discurs informatiu audiovisual, al sistema de comunicació pública autonòmica i a la comunicació política a través de les xarxes socials, entre altres aspectes. També és autor de diverses produccions audiovisuals en forma de documental.



A l'esquerra, Fig. 2: *Retrat en estudi de Joaquín Català Payà, de menut.*
Foto: Matarredona, AHUV.

Cocentaina. Joaquín Català Pérez, l'únic fill del matrimoni, va mantenir el negoci en el carrer de Mossén Torregrosa fins que amb la transformació industrial del calcer va caure la demanda. Aleshores tancà el comerç i es va dedicar a explotar la finca familiar de Catamarruc, pedania de Planes, situada al nord de la serra de l'Almudaina, dedicada, sobretot, a l'oli i a l'ametlla. Temps després, la propietat va ser ampliada amb l'adquisició de terres confrontants gràcies a la venda d'una casa en el poble i la construcció d'una altra dins de la finca. El matrimoni tingué tres fills i cinc filles. Joaquín era el segon, darrere de Maria, la major, a casa de la qual viuria quan començà a estudiar medicina a València temps després. Els altres dos varons eren Miguel i Antonio, també metges. Les altres xiques eren Concha, Carmen, Rosa i Consuelo. Elles no estudiaren. Ells, amb gran esforç de l'economia familiar, sí.

Joaquín, el nostre protagonista, va nèixer a Alcoi el 18 de maig del 1894. Va fer els primers estudis en l'escola nacional, on ja va despuntar com un alumne avantatjat. Continuà a l'Acadèmia Lluís Vives d'Alcoi, anant a examinar-se a l'Institut Lluís Vives de València. En la família no hi havia antecedents, però en la decisió de fer medicina potser va influir el metge de capçalera de casa, Vicente Miró, pare de Miró Laporta, responsable de les anàlisis.

Joaquín Català va cursar la llicenciatura de medicina en la Universitat de València entre els cursos 1911-1912 i 1917-18. També va estu-

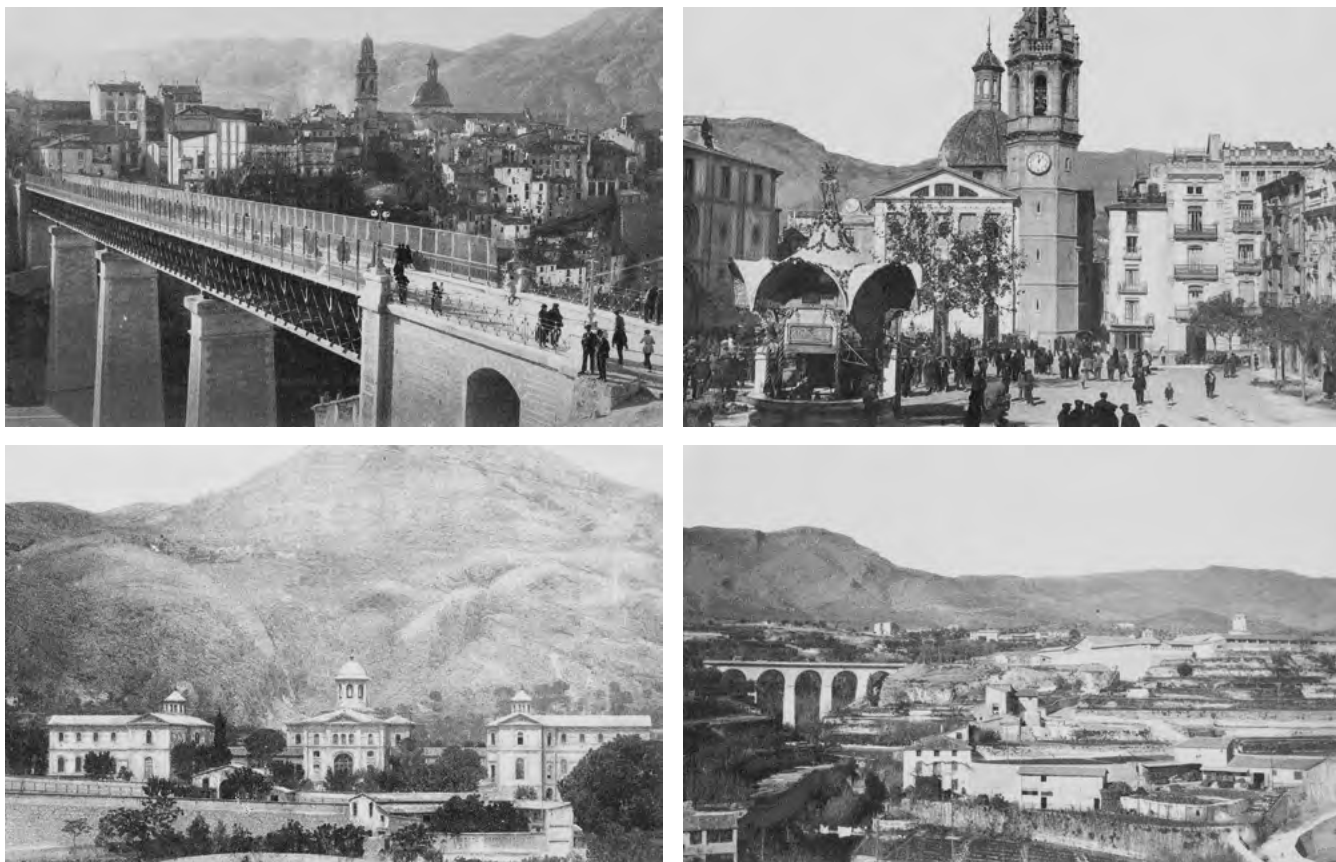
diar Francés en l'Institut d'Alacant i alemany en l'Escola de Comerç d'aquesta ciutat. Després d'acabar els estudis va optar al Grau de Llicenciat, que li va ser lliurat el juny de 1919, obtenint un dels dos premis extraordinaris del Grau de Llicenciatura en Medicina i Cirurgia corresponents al curs 1917-18. Gràcies a açò va guanyar una beca per a cursar el doctorat en l'Instituto Rubio de Madrid. Com que la beca no li ho cobria tot, hagué de treballar amb el conde de San Diego, ginecòleg de gran prestigi, qui també li va proporcionar les classes que impartia en l'Instituto Rubio.

L'Instituto Rubio, o Instituto de Terapéutica Operatoria, també conegut com Clínica de la Moncloa, havia estat creat pel metge i polític Federico Rubio y Galí, per a l'ensenyament de les tècniques operatòries. Inicialment era una secció de l'Hospital de la Princesa però en quedar-se menut es va construir un nou edifici en la finca de la Moncloa. En el centre es compaginava l'atenció gratuïta dels pacients i l'activitat docent d'especialitats com la cirurgia, ginecologia, urologia i otorrinolaringologia, entre altres especialitats.

L'estada a l'Instituto Rubio de Madrid per fer la seua tesi doctoral, aleshores una prestigiosa institució que coronava la seua formació acadèmica, marcaria la seua trajectòria professional. Però també ho feu en l'àmbit personal, ja que allí fou on també va conèixer la que seria la seua esposa, Natividad Ramos, que pertanyé al cos d'infermeres del mateix institut. Nati, com es feia anomenar, havia nascut a Segovia el 1901 i havia estudiat infermeria a Madrid durant tres anys, especialitzant-se en Rajos X.

Fig. 3: *Classe de dissecció. Joaquín Català Payà és el tercer per l'esquerra.*
Foto: AHUV.





A dalt, Fig. 4: Diferents postals d'Alcoi pertanyents al fons Joaquín Català de la Universitat de València. D'esquerra a dreta i de dalt a baix: El viaducte de Canalejas, la plaça de la Constitució, l'Hospital Civil d'Oliver i el pont de Benisaidó (o de la Petxina).

A baix, Fig. 5: Revers d'una de les postals que Joaquín Català va enviar a la que seria la seua dona, on s'aprecia la seua lletra i signatura. **Foto:** AHUV.

A Madrid Joaquín Català s'allotjava en una casa d'hostes del carrer d'Alcalà, en les immediacions de la Puerta del Sol. Molt prop d'allà seguia millorant el seu alemany en una acadèmia per a poder traduir la literatura mèdica. Obtingué el doctorat en la Universitat Central, l'única que aleshores estava autoritzada per a conferir-lo, amb una recerca titulada: *Radioterapia de los fibromiomas uterinos*. L'experiència durant tres anys en el dispensari de Ginecologia de l'Instituto Rubio atenent a pacients amb aquesta simptomatologia hauria estat el detonant del posterior treball d'investigació.

3. El retorn a Alcoi

Encara que a Madrid haguera pogut fer carrera, el ben cert és que el 1921 se'n tornà a Alcoi. En arribar, va muntar la consulta a casa dels pares, en el carrer Laporta. L'any següent ingressà en l'Hospital Civil d'Oliver, on degué tindre una bona acollida, probablement per l'especialització en malalties de la dona i en cirurgia, i, més endavant, en Rajos X, a més de l'aureola que comportava el doctorat assolit a Madrid. L'Hospital havia estat edificat entre els

anys 1868 i 1877 amb l'herència de l'empresari i filantrop Agustí Oliver i Doménech (Blanes, 1791-1866), que vivia i treballava a Alcoi i va morir fadrí. L'Hospital Civil d'Oliver era una institució que va nàixer per a donar suport sanitari gratuït, especialment als obrers i als pobres (PASCUAL, 2020).

Joaquín i Nati es casaren a Segovia el 3 de març de 1924. Primer es posaren a viure amb els pares d'ell mentre habilitaven una vivenda





Fig. 6: Joaquín Català (el primer assegut a l'esquerra), amb capellans, metges i empleats de l'Hospital Civil d'Oliver. **Foto:** AHUV.



A l'esquerra, Fig. 7: Joaquín Català amb la seua filla major. **A la dreta, Fig. 8:** Joaquín amb la seua filla, vestida de valenciana. **Fotos:** AHUV.



A dalt, Fig. 9: La família Català-Ramos: el matrimoni format per Nati i Joaquín i les seues filles, Fuencisla i Julia. **Foto:** AHUV.

llogada al carrer Anselmo Aracil, on instal·là també la clínica i on nasqueren les filles Fuencisla, nascuda el 1926, i Julia, que ho féu dos anys després. Temps després es mudaren a un pis més gran del mateix carrer. Els pares vivien en el pis de dalt amb el germà Miguel que tenia també consulta. L'altre germà, Antonio, s'havia instal·lat a Planes.

La rutina laboral de Joaquín començava a les 8 del matí, hora en què passava el vehicle Ford que el recollia amb els altres metges per a anar a l'Hospital d'Oliver. Una visita quan era xiquet acompanyat pel doctor Miró podria haver estat decisiva en la seua vocació, a més d'altres estades durant les vacances d'estiu. Sembla que atenia el quiròfan dos dies a la setmana, si no hi havia cap urgència, i la resta de dies passava consulta i visitava les sales d'operats. Cap a les onze conclòia la seua activitat a l'hospital i tornava a casa, on atenia la consulta particular. Ni tenia iguaes ni cobrava en espècies tot i que en festes com les de Nadal rebia regals en espècies com pollastres, ous, etc.

A casa de la família servien dos dones, una dedicada a la neteja i la cuina i una altra a atendre els pacients que anaven a la consulta. La dona, Nati, també l'ajudava. Inicialment s'encarregava d'una part de les analítiques i col·laborava en alguna operació, només quan era necessari. El que sempre s'encarregava era del revelat de les radiografies. Després de dinar, Joaquín Català anava a prendre cafè al Círculo Industrial amb la penya d'amics, on hi havia metges, advocats i algun industrial. Després feien un passeig pels ponts. En acabar visitava

els pacients operats. Un amic el va implicar en les Conferències de Sant Vicent de Paul el que el portà a visitar a malalts sense recursos. Després tornava a casa a planificar el treball de futures operacions. La cirurgia menor la feia a sa casa i la resta en la dels pacients, ja que disposava d'un equipament mòbil. L'equip mèdic el conformava ell amb un practican i un dels germans. Nati, mentrestant, es feia càrrec de la casa i les filles. També estava molt implicada en la parròquia de Santa Maria i pertanyia a Acció Catòlica de dones i havia donat suport al Centre de Cultura de la Dona, on a banda de la catequesi s'ensenyava a dones a llegir, escriure, cosir, brodar i cuinar, entre altres activitats, arribant a ser-ne presidenta. Els diumenges anaven a missa d'onze i després acudien al Círculo fins a l'hora de dinar.

Joaquín Català també va exercir de metge per a Hidroelèctrica Española, empresa que després de la guerra va concedir a la família una pensió de viudetat, tot i que no havia complit suficients anys de servei. També hi ha constància documental que tingué vincle professional amb Papeleras Reunidas i amb el Banco Vitalicio, relacionat en aquest cas amb els reconeixements mèdics previs als contractes de les pòlisses d'assegurances. D'altra ban-



A la dreta, Fig. 10: Els pares de Joaquín Català amb una de les netes, filla de Joaquín. **Foto:** AHUV.

da, va ser un dels socis fundadors de la Mutualidad de Levante, on exercia de cirurgià. A més, fou cirurgià de la plaça de bous d'Alcoi. Quan hi havia algun contratemps, les intervencions es feien a la plaça amb el seu equip. Després de la intervenció, el *diestro* passava a l'Hotel on es feien càrrec del postoperatori els membres de la seua quadrilla. Només en algun cas calgué fer la intervenció a l'Hospital Civil d'Oliver, on hi havia l'únic quiròfan de la ciutat.

A l'hivern, la família anava poc a la casa familiar de Catamarruc però amb el bon temps solien anar els diumenges. A l'estiu, les filles el passaven amb els iaïos que s'havien instal·lat allà en jubilar-se i tancar el negoci. Els pares anaven el cap de setmana amb el Ford que tenien. La cacera era una de les principals aficions de Joaquín que l'havia heretat de son pare i era compartida amb els germans i, més endavant, els cunyats. Caçaven tords i perdius, sobretot. Sovint el convidaven a participar en batudes de cacera amb son pare. Cada dos anys anaven a Segovia a veure els pares de Nati. Les festes les celebraven en família a Alcoi. Només cap d'any i reis els festejaven a la casa de Catamarruc, fent-ho coincidir amb la matança del porc. La primera Pasqua la celebraven a Alcoi, que es on estava la festa

amb motiu del Pregó. La Pasqua de Pentecosta tenia lloc a Catamarruc on Joaquín matava el corder pasqual.

4. L'adversitat de la guerra

Aquesta vida plàcida i sense esglais va canviar arran de l'esclat de la guerra provocada per la revolta dels militars el juliol del 1936. Joaquín, malgrat no haver-se manifestat en públic sobre política, podria haver simpatitzat amb les forces de Franco, tot confiant que la revolta acabaria amb la complexa situació per la qual travessava el país, segons el testimoni de les filles. Tampoc no tenia filiació política ni d'associacions, més enllà de l'obligatòria al Col·legi de Metges. Des que començà la guerra, les persianes de casa sempre romangueren baixades. De l'estat de les coses dona una pista el fet que l'arxiu personal d'històries clíniques s'interromp de manera abrupta el 1936, el que hauria estat provocat per les successives detencions del metge que no hauria deixat d'atendre malalts.

El primer contratemps es va produir quan el Comité Revolucionari de Defensa, que havia suplantat el poder municipal, el va cridar

Fig. 11: Joaquín i el seu germà Antonio (a l'esquerra), de cacera a Catamarruc. **Foto:** AHUV.





A dalt, Fig. 12: Joaquín Català atenent un torero convallescint després de ser intervingut. **Foto:** AHUV.

A la dreta, Fig. 13: Joaquín Català a la plaça de bous d'Alcoi, amb un amic. **Foto:** Joaquín Sanchis Serrano, més conegut per "Finezas", AHUV.



a declarar, retenint-lo unes hores. La segona vegada estigué captiu huit dies en una presó controlada per la CNT-FAI i habilitada en el col·legi i convent de les Mares Esclaves del Sagrat Cor, que es va utilitzar sense cap mena de control governamental o municipal per a retindre i interrogar aquells a qui consideraven enemics de la República. Al seu interior va funcionar una txeca. La tercera i darrera detenció es va produir a les huit de la nit del 17 de febrer de 1937, el dia en què la filla menuda feia huit anys, quan dos milicians anaren a buscar-lo.

Les filles atribuiren les detencions a enveges personals i denúncies sense justificació. Durant la seua última detenció, la dona va desplegar una intensa activitat per a aconseguir que l'alliberaren. La nit del 23 de febrer tornà d'Alacant amb una acta de llibertat signada i abans de la mitjanit s'acostaren a la presó per a lliurar-la. Després d'estar una bona estona esperant, pensant en què estaven fent els tràmits necessaris per a alliberar-lo, els digueren que tornaren a l'endemà, que l'havien traslladat. Però la realitat era una altra, ja que havia estat sacrificat violentament en la carbonera del Círculo Industrial amb altres huit homes més. Estigueren allà tres dies morts. Deprés, en un camió i dins de sacs, els portaren al Mas de Nuño, en la partida de Barxell, prop del pa-

ratge d'El Baradello, on els enterraren en cal viva. Van ser els únics. La resta del més d'un centenar de víctimes de la repressió Republicana a Alcoi, foren abandonades en les vores dels camins o les proximitats dels nuclis



Fig. 14: Foto del dia de la bendició de la creu que es va situar en el fossar de la Masía de Nuño, lloc on va estar enterrat Joaquín Català junt amb huit homes més, des de febrer del 1937 a juny del 1939, quan els trobaren i les restes van ser traslladades al cementeri. **Foto:** AHUV.

urbans, en alguns casos ben allunyats d'Alcoi, per a que foren trobades prompte.

La família va tardar alguns dies a conèixer la veritat ja que, inicialment, pensaven que podrien haver-los alliberat i haver-se amagat, fins que passat els temps sospitaren el pitjor. La veritat es va conèixer vint dies després d'acabada la guerra. El xòfer, un taxista d'Alcoi molt conegut que havia fet el trasllat dels cadàvers, va ser detingut per diverses raons i en l'interrogatori va explicar com succeïren les coses. Després va acompanyar el jutge al lloc dels fets però no localitzaren el fossar fins el dia 22 de juny. Poc després, els familiars de les víctimes, l'esposa en el cas de Joaquín, acudiren i identificaren els cossos, momificats per l'escassetesa de pluges aquells anys.

Segons Coloma Payà (1980) i Brotons Jordà (1995), recollits per Benito, Moreno i Santonja (2017), aquesta "saca", el darrer acte violent que es va produir en la ciutat en temps de guerra, s'hauria fet per a menyscar l'autoritat del governador, partidari de posar els presos a disposició de la Comissió Provincial d'Ordre Públic amb la finalitat de preservar la seua identitat. Però com que les reiterades peticions del governador eren ignorades, aquest

va enviar una secció de la Guàrdia d'Assalt per a traslladar els presos a Alacant, el que va precipitar els esdeveniments.

A partir de la desaparició de Joaquín Català, la família va quedar amb una situació complicada. Ja durant la guerra, Hidroelèctrica va tractar d'ajudar la vídua i les filles, però només ho va poder fer en espècies per què el metge no estava oficialment mort. Quan ho va estar, s'oficialitzà l'assignació d'una pensió. També l'Estat aportaria una quantitat pel treball a l'hospital. Els germans, Antonio i Miguel, es feren càrrec de les instal·lacions de la clínica i els avis ajudaren la família. Nati treballà en acabar la guerra uns mesos, i sense sou, en l'Hospital Sueco-Noruego, que havia estat muntat gràcies a l'ajut humanitari proporcionat pels comitès de solidaritat amb Espanya de Suècia i Noruega. Entre abril i setembre del 1937 va estar sota l'administració de la legació sanitària escandinava. En marxar aquests va passar a formar part de la xarxa d'hospitals militars de la República rebent primer la denominació d'Hospital de Sang número 1 i, posteriorment, Hospital Militar Base d'Alcoi. Ho feu en qualitat de supervisora i per la seua antiga pertinença a la Creu Roja.

5. El llegat de Joaquín Català Payà

El fons de Joaquín Català Payà i dels seus germans Miguel i Antonio dipositat a la Universitat de València està distribuït en dos centres: l'Arxiu Històric i l'Institut d'Història de la Medicina López Piñero. Està integrat per instrumental i mobiliari mèdic, la biblioteca, la col·lecció d'històries clíniques i documents gràfics, entre els que es troben fotografies personals i postals, a més d'alguns documents biogràfics i de caràcter econòmic.

L'instrumental i el mobiliari mèdic inclouen, entre altres elements, un aparell de diatèrmia, una taula d'exploració ginecològica, banquetes metàl·liques per a pacients, espèculs, estetoscopis, xeringues, fòrceps, agulles de sutura, pinces, sondes, termocauteri, raspador uterí, gúbia, safates destinades a la desinfecció del material, esfigmomanòmetre i ampolles per a anestèsia.

Entre els materials conservats destaquen una taula supletòria per a instrumental de ferro amb dos prestatges de vidre; una vitrina de ferro i vidre amb tres prestatges, d'estil modernista; una taula de reconeixement ginecològic de metall i vidre, amb peces laterals articulades i desmuntables; un tamboret giratori per a exploracions mèdiques, amb estructura de tres potes metàl·liques i seient circular; una paperera metàl·lica amb tapa accionada mitjançant ressort o pedal, i una banqueta de ferro i vidre sense respatler. A això s'afeg el mobiliari del despatx professional, integrat per una llibreria de fusta de roure amb tres baldes i una altra doble amb sis; una taula de despatx de fusta de

roure, amb calaix central i quatre laterals, coberta en la part superior amb pell de color verd fosc i realitzada en estil *art nouveau*; un joc d'escriptori en cuir de color marró fosc; una butaca de fusta de roure entapissat en vellut sintètic, i un test alt de fusta de roure, també d'estil *art nouveau*.

Es completa amb altres objectes, com un ocell dissecat, un instrument de laboratori no identificat, una llàntia de sobretaula tipus flexo de metall platejat, un maletí mèdic i diversos quadres amb fotografies.

Per altra banda, el fons bibliogràfic està format per un total de 321 llibres, majoritàriament en llengua castellana, tot i que hi ha alguns títols en francès, relacionats amb medicina general, terapèutica, cirurgia, tocoginecologia, altres especialitats mèdiques i temes diversos. D'aquests se'n poden trobar una vintena, bàsicament tractats i manuals, a la biblioteca de la Universitat de València. El fons gràfic conté 33 documents, entre els quals hi han 14 fotografies de la seua vida personal, tant familiars com de l'activitat laboral, i 19 postals, la major part d'Alcoi.

Per últim, hi ha la col·lecció d'històries clíniques que reuneix més de 4.000 expedients de pacients enquadrats en set volums. Es tracta d'una col·lecció completa sense discontinuïtats dels anys 20 i 30 del segle passat, que està considerada la part més important del llegat. El darrer volum es tanca amb la història 4.114 datada el 8 de juny de 1936. Les històries es refereixen a episodis de malaltia i no a pacients, ja que hi ha expedients d'una mateixa malalta amb informació creuada. ■

Referències i bibliografia:

- BALLESTER, G. i BENEITO, À.** (2009). "L'hospital «Sueco-Noruego» d'Alcoi durant la Guerra Civil Espanyola: un exemple de solidaritat", en *Eines d'Innovació Educativa*. Alcoi: IES Andreu Sempere, IES Pare Vitòria, CC.OO. Comarques Centrals, CC.OO. Federació d'Ensenyament, L'Ullal Edicions. Núm. 12. Disponible en <https://www.caeha.es/wp-content/uploads/2022/03/Llibre_Valencia.pdf> [consulta: gener de 2026].
- BENEITO, À.; MORENO, F., i SANTONJA, J. LI.** (2017): *Tiempo de sombras. La represión en Alcoi. Desde la Guerra Civil a los años 70*. Alcoi: Quinta Impresión.
- BROTOS JORDÀ, M.** (1995). *Retazos de una época de inquietudes*. Alcoi: autoeditat.
- COLOMA PAYÀ, R.** (1980). *Episodios alcoyanos de la guerra de España (1936-1939)*. Alicante: [s.n.].
- FERNÁNDEZ VILAPLANA, D. L. i BARBER MIRÓ, À.** (2021): *No Oblidem. República, Guerra i repressió a l'Alcoià i el Comtat*. Cocentaina: Cultural Institut Obrer. Disponible en <<https://drive.google.com/file/d/1-GAk-djFnBpU6PTMxFcYxet5evUVCAAdm/view>> [consulta: gener de 2026].
- PASCUAL PASTOR, F.** (2020): "El Hospital Civil de Oliver de Alcoi. El Legado de D. Agustín Oliver", en *eWali. Revista de investigación antropológica, histórica, cultural y/o social en el entorno mediterráneo*. Alcoi: Associació de Sant Jordi, Universidad Miguel Hernández. Núm. 2, pàgs. 44-53. Disponible en <<https://revistas.innovacionumh.es/index.php/eWali/article/view/1352/1433>> [consulta: gener de 2026].
- RAMOS ONETTI, M. J.** (1996). *Joaquín Catalá Payà: biografía profesional de un médico alcoyano del período de entreguerras (1921-1937)* [Tesi de doctorat no publicada]. Valencia: Universitat de València, Facultat de Geografia e Historia.
- SÁNCHEZ DURÁ, D. [coord.].** (2010). "L'ensenyament de la Història o l'ús de la(es) Memòria(es)", en *Eines d'Innovació Educativa*. L'Ullal edicions, CC.OO. Núm. 13. Disponible en <<https://www.caeha.es/wp-content/uploads/2022/05/Vestigis-de-la-Guerra-Civil-a-Alcoi.pdf>> [consulta: gener de 2026].

El foc que recorre el Mediterrani: del paganisme a la cultura popular de les nostres costes

The fire that runs through the Mediterranean: from paganism to the popular culture of our coasts

Maria del Mar Aragó-Miñana
Universitat Politècnica de València
maarmia@har.upv.es

Resum:

Aquest article explora el foc com un element central en la configuració simbòlica, ecològica i cultural del Mediterrani. Lluny de ser només un fenomen natural, el foc apareix com un llenguatge ancestral que articula la relació entre l'ésser humà, la natura i el sagrat. A través d'un recorregut que va des del foc arcaic i teúrgic fins a la seua presència en el folklore i la religiositat popular contemporània, s'analitza com la flama ha estructurat rituals, festes i formes de vida adaptades a un territori marcat pel clima i la recurrència del foc. El text posa de manifest una continuïtat cultural profunda, compartida per les societats mediterrànies, que converteix el foc en símbol de purificació, renovació i identitat col·lectiva.

Paraules clau:

Foc ritual, Mediterrani, folklore, paisatge, religiositat popular, identitat cultural.

Abstract:

This article examines fire as a central element in the symbolic, ecological and cultural construction of the Mediterranean world. Beyond its natural dimension, fire is approached as an ancestral language that structures the relationship between human communities, landscape, and the sacred. Through an exploration ranging from archaic ritual practices to their transformation into folklore and popular religiosity, the text highlights how fire has shaped both territory and collective identity. The study reveals a deep cultural continuity across Mediterranean societies, where fire functions as a symbol of purification, renewal, and communal cohesion.

Keywords:

Ritual fire, Mediterranean, folklore, landscape, popular religiosity, cultural identity.

Sumari:

- | | |
|---|---------|
| 1. El foc com a llindar | pág. 50 |
| 2. El foc com a agent del paisatge | pág. 52 |
| 3. El foc com a fil de cohesió cultural | pág. 53 |

El foc acompanya el Mediterrani des de molt abans que li posàrem nom. Abans de les fronteres, abans dels déus escrits, abans fins i tot de les paraules. Ha estat present a les nits de vigília, a les primeres comunitats assentades vora la mar, als cims de les muntanyes i a les planes on la terra y el sol s'entenen. Hi ha elements que travessen la història humana amb una constància tan arrelada que deixen de ser fenòmens naturals per a convertir-se en part de l'imaginari col·lectiu. El foc és llum, però també es ombrà, escalfa i crema, fertilitza i destrueix, purifica i arrasa dins d'un cicle en constant transformació. I pot ser per això, perquè concentra en un sol gest la contradicció, ha esdevingut un dels elements més presents en les cultures del Mediterrani.

A les nostres costes, el foc no és un element estrany. Forma part del paisatge i de la memòria col·lectiva. El veiem a les fogueres de Sant Joan, a la cremà de les Falles, en els correfocs, a la flama ritual que marca el calendari festiu i agrícola. Son gestos compartits que convoquen la comunitat al seu voltant, que creen centre i sentit. Però també el reconeixem als incendis que, cada estiu, tornen a recórrer les muntanyes, recordant-nos que la vida mediterrània és això: creació i destrucció. Des del nord d'Àfrica fins a l'Orient mediterrani, passant per Grècia, Itàlia, el sud de França i les nostres costes, el foc ha sigut històricament



Fig. 1: Nit de Sant Joan. Al voltant de les fogueres de Sant Joan hi ha una gran quantitat de creences. La més universal és la que atorga als focs que s'encenen eixa nit virtuts de caràcter curatiu, purificador i fertilitzador. **Foto:** Jordi Gumí i Cardona, "Tradicions, mites i creences dels catalans", Edicions 62.



Maria del Mar Aragó-Miñana (ORCID: 0009-0003-6885-3608). Graduada en Belles Arts per la Universitat Politècnica de València, on també va cursar el Màster Oficial en Producció Artística, va orientar la seua formació cap al vídeo experimental i documental, i posteriorment cap a la instal·lació audiovisual i el cine expandit. Es va especialitzar en Direcció d'Art a l'Escola Universitària de Disseny i Enginyeria de Barcelona mitjançant el postgrau en Direcció d'Art. És doctora *cum laude* i Premi Extraordinari de Doctorat per la Universitat Politècnica de València.

Actualment és professora del Grau en Comunicació Audiovisual de la UPV, amb una línia d'investigació centrada en la relació entre imatge, poder i coneixement, i en la producció social i estètica de la realitat. Compagina la docència i la investigació amb el treball en l'àmbit privat com a creadora de continguts, realitzadora i directora d'art en editorials, publicitat i entorns digitals.

una força ambivalent: arma i refugi, amenaça i protecció, destrucció i fecunditat. El Mediterrani és un territori sec, exposat, viu, modelat pel sol i pel vent. El foc, ací, no és només una metàfora, és una presència física, quotidiana i determinant, que ha condicionat la nostra manera d'habitar, de cultivar, de celebrar i de creure.

Des de temps arcaics, el foc ha estat associat a allò sagrat. En les cosmovisions antigues, encendre una flama no era un gest banal, sinó un acte carregat de significat: implicava millorar la supervivència, la alimentació, invocar la llum enmig de la foscor, establir un centre, crear comunitat al voltant d'un cercle de calor i claror. El foc reunia, protegia i connectava el món humà amb forces que es percebien com a superiors o invisibles. Creuar no era només destruir; era també separar allò impur, renovar els cicles, preparar el terreny per el que havia de vindre. En aquest sentit, el foc actuava com a element teúrgic, una eina simbòlica per intervenir en l'ordre del món, per comunicar-se amb allò sagrat i per transformar tant la matèrica com l'esperit. Aquesta idea de pas, purificació i renaixement ha travessat segles i cultures, adaptant-se a nous relats, però conservant una mateixa essència simbòlica.

Al Mediterrani, aquesta relació amb el foc s'ha intensificat per raons que van més enllà del mite. El clima, la vegetació, la forma del territori han fet del foc un element estructural de l'ecosistema. Les nostres muntanyes han après a viure amb ell, hi ha plantes que rebrotaran després de cremar, preparades per a fer-ho, altres que directament son resistents. Aquesta convivència forçada, i alhora natural, ha deixat una empremta profunda en la manera com les societats mediterrànies interpreten el foc, no només com una amenaça, sinó com una força amb la qual cal dialogar.

Amb l'arribada de les grans religions monoteistes, especialment el cristianisme, molts d'aquests rituals antics no van desaparèixer, sinó que es van reconvertir. El foc pagà no va ser eliminat, sinó resinificat. Es va integrar en noves festivitats, es va revestir de nous relats i nous noms, però va conservar la forma i, sovint, el fons simbòlic. Així, les fogueres solsticials passaren a celebrar sants, però continuaren marcant el pas del temps, la necessitat de purificar, de tancar un cicle i començar-ne un de nou. Aquesta continuïtat revela que el foc no pertany a una religió concreta, sinó a una manera mediterrània d'entendre la relació entre l'esser humà, la natura i allò sagrat. El foc va deixar de ser oficialment sagrat, però no va

deixar mai de ser central en la cultura popular i en els gestos col·lectius que donen sentit a la comunitat.

Aquest article proposa un recorregut pel foc com a fil conductor del Mediterrani: des del seu paper arcaic i místic, com a element teúrgic i purificador; passant per la seua presència inevitable en el paisatge i l'ecologia mediterrània; fins a la seua adaptació i pervivència en el folklore i la religió popular de les nostres costes. No es tracta només d'explicar rituals o festes, sinó d'entendre per què el foc ha sigut i continua sent, un llenguatge compartit al Mediterrani. Perquè, al capdavant, el foc que crema a les places i a les platges no és tan diferent del que cremava fa milers d'anys a les primeres comunitats humanes, connectant passat i present, natura i cultura, mite i realitat.

1. El foc com a lllindar

El foc, abans que res, és vida. I vida que es consumeix, que transforma i que, paradoxalment, engendra la renovació. Quan els primers humans descobriren la possibilitat de controlar una flama, no sols dominaren una eina, accediren a una força que els separava definitivament de la foscor i els situava en un nou estadi de relació amb el món. Des de la prehistòria, el domini del foc marca un punt d'inflexió en el desenvolupament de la consciència humana, perquè permet controlar la nit, ordenar l'espai i establir una frontera simbòlica entre la natura salvatge i la cultura emergent. L'experiència de la llum i la calor, la capacitat de cuinar aliments, de protegir-se de depredadors, de transformar l'espai nocturn en un cercle segur, no són només avanços pràctics, sinó l'inici d'una consciència primitiva que posa a l'ésser humà en relació amb l'univers i amb allò sagrat. El foc esdevé així la primera metàfora de la vida mateixa, capaç de representar alhora destrucció i regeneració.

En les primeres comunitats mediterrànies, on les coves, les platges i els marges dels rius eren llocs de refugi i trobada, encendre una flama tenia un significat que transcendia el pur interès pràctic. S'encenia foc per espantar la foscor i els mals esperits, per fer present la divinitat, per crear un centre al voltant del qual la comunitat podia organitzar-se i comunicar-se. La flama delimitava un espai simbòlic: un dins i fora, un ordre i un caos. Aquest acte, aparentment senzill, era un ritual arcaic



Fig. 2: "Prometeu porta foc a la humanitat" (c. 1817) de Heinrich Füger (Heilbronn, Württemberg, 1751-Viena, 1818). Oli sobre tela. Viena, Liechtenstein Museum.

Segons mitologia grega, el foc era un bé molt preuat pels déus: només ells tenien el privilegi d'aprofitar-lo i gaudir de les seues propietats, brindant-se calor a l'Olimp. Fins que el tità Prometeu va decidir robar-lo i entregar-lo als humans, donant peu al sorgiment de la civilització gràcies al domini tecnològic i el coneixement.

carregat d'intencions que avui definiríem com a teúrgiques. Mitjançant el foc, els humans buscaven establir contacte amb forces que percebien com a superiors, amb l'ordre còsmic i amb allò que escapava al seu control directe. Cada espurna era un xicotet miracle, la matèria es transformava en calor i claror i el cicle de la vida (creació i destrucció) es feia visible davant dels ulls. A mesura que les societats mediterrànies evolucionaren, el foc va adquirir una dimensió simbòlica cada vegada més elaborada. Va deixar de ser només un element útil per a esdevenir un mediador entre allò tangible i intangible, entre el cos i l'esperit, entre el món humà i l'àmbit sagrat. Les flames cremaven i purificaven, tot allò que tocaven deixava de ser simplement matèria per convertir-se en símbol de transformació, d'alliberament i pas.

Les cultures antigues associaren el foc amb la salut, la fertilitat de la terra i amb la protecció de la comunitat. Cremar implicava separar, netejar, expulsar allò corrupte i preparar l'espai (físic i espiritual) per a una nova etapa. El foc no sols consumia ofrenes de menjar o fusta, sinó que també es creia que amb el foc s'alliberaven forces invisibles, es dissipaven els mals i es conjuraven les pors col·lectives. En molts rituals mediterranis, la flama actua com a un agent de separació, separa allò impur, allò antic o perillós i permet que la comunitat entre en contacte amb una força vital renovada preparada per a un nou cicle vital. Els mites grecs, romans, fenicis i nord-africans, presents en la nostra història col·lectiva, testimonien aquesta relació profunda entre foc i sagrat. El relat de Prometeu, que roba el foc als déus per donar-lo a la humanitat, no parla només d'un acte de transgressió, sinó de la incorporació d'un poder primordial que transforma definitivament la condició humana. És la metàfora del pas de l'ésser humà cap a la cultura. A Anatòlia, la costa mediterrània turca, les flames eternes de la Yanartaş (Quimera) brollant de la roca sense extingir-se, mostren la persistència del foc com a força viva, màgica i carregada de misteri. De manera semblant, al nord d'Àfrica, en les tradicions berbers, el foc apareix vinculat a la protecció domèstica, a la fertilitat, a la presència espiritual i la comunicació amb el món invisible. Per tant, el foc no consumeix només matèria sinó que també simbolitza la presència del misteri i del poder sobrenatural. Aquestes llegendes i pràctiques reflecteixen una idea compartida, el foc no era un fenomen ordinari, sinó una presència important, venerada i temuda alhora.

Al mateix temps, la relació amb el foc tenia també un caràcter esotèric i iniciàtic. Diverses pràctiques rituals de purificació, com les cremacions funeràries, les fogueres solsticials o els cercles de foc nocturns, funcionaven com a portals simbòlics. Cremar significava travessar un llindar, deixar enrere un cicle per accedir a un altre. En la mentalitat antiga, el foc no sols consumia el cos o l'ofrena, sinó que facilitava el pas de l'ànima alliberant-la del món material. Les restes arqueològiques de necròpolis mediterrànies, com les fenícies, amb evidències de restes vegetals carbonitzades i fogueres rituals, confirmen aquesta concepció del foc com a instrument de transcendència. Rituals que recorden que la destrucció no és la fi, sinó la condició necessària per a la regeneració. El foc transformava el cos, el paisatge i el temps, preparant l'individu i la comunitat

per a una nova etapa. Destruir no significava acabar, sinó transmutar, separar el que ja no servia per permetre l'aparició d'un ordre renovat.

Aquest poder de purificació no es limita a la mort o a la nit. També es manifesta en els cicles agrícoles i estacionals. Encendre focs per assegurar la fertilitat de la terra, per protegir el bestiar o per conjurar sequeres i plagues mostra fins a quin punt el foc era integrat com a agent actiu en l'equilibri entre natura i cultura. En la cosmovisió mediterrània antiga, el foc tenia una dimensió demiúrgica, era creatiu i destructiu alhora, vinculat al sol i a l'origen de la vida. Aquest simbolisme cosmogònic explica la recurrència de mites de robatori del foc i la seua posterior reinterpretació en tradicions religioses més recents. El foc, així, esdevé un element de mediació, mostra que la humanitat aprèn a dialogar amb les forces invisibles.

Si observem l'arqueologia i la iconografia del Mediterrani antic, trobem nombroses evidències d'aquesta concepció del foc: altars cerimonials en jaciments neolítics i de l'edat de bronze, fogueres rituals en coves i espais oberts, restes carbonitzades amb una clara intencionalitat simbòlica. Tot això reflecteix una idea compartida: el foc no era només un recurs o un accident, sinó també un llenguatge ritual a través del qual les comunitats expressaven la seua comprensió del món, el paper de l'ésser humà dins d'ell i la necessitat de trobar un centre enmig del caos natural.

És impossible entendre el foc mediterrani sense reconèixer la seua força emocional i col·lectiva. La flama reuneix, encén la imaginació i marca el ritme de la vida i dels cicles

Fig. 3: Situat en un estrany paisatge lunar de gran interès geològic —en el sud-est algerià, prop de les fronteres amb Líbia, Níger i Mali—, el lloc de Tassili n'Ajjer alberga un dels conjunts més importants del món d'art rupestre prehistòric. Uns 15.000 dibuixos i gravats permeten seguir les petjades dels canvis climàtics, les migracions de la fauna i l'evolució de la vida humana en els confins del Sàhara, des de l'any 6000 a. C. fins als primers segles la nostra era.

Tassili n'Ajjer va ser inscrit en la llista de llocs considerats Patrimoni Mundial de la UNESCO en 1982. **Font:** UNESCO/CPE.



de l'any. Les seues virtuts simbòliques (purificació, transformació, mediació entre l'humà i el sagrat) han estat transmeses de generació en generació, i constitueixen la base sobre la qual s'han construït els rituals i les festes que encara hui celebrem. El foc és, més que un element físic, un fil invisible que connecta els pobles del Mediterrani amb els seus avantpassats i amb una manera d'entendre la vida com a cicle.

2. El foc com a agent del paisatge

El Mediterrani és un territori que respira amb el foc. No sempre de manera simbòlica, sinó també real, tangible. Les muntanyes seques, els pins i els matollars densos, el vent que recorre les crestes, tot configura un escenari propici per a la flama. El clima mediterrani, amb estius llargs, calorosos i eixuts i hiverns suaus, ha fet del foc un fenomen recurrent i estructural, no una excepció. A molts racons de la costa mediterrània, els focs naturals han estat part del paisatge de fa milers d'anys. Els incendis naturals estivals no són només accidents, formen part del funcionament ecològic de molts ecosistemes. Les nostres muntanyes han après a conviure amb el foc i la vegetació mediterrània és el millor testimoni d'aquesta coadaptació. Els pins d'Alepo, amb les seues pinyes resistents i les llavors que només s'alliberen després de l'escalfor intensa o les alzines i les coscolles capaces de rebrotar després de les flames, mostren que el foc és una força present i un mecanisme ecològic inscrit en l'evolució mateixa del territori que transforma el paisatge i prepara el terreny.

Aquesta relació entre vegetació i foc ha marcat també la manera com els pobles han entès el territori. Agricultors, pastors i habitants de les nostres costes han après a llegir el foc com qui llegeix el cel o el vent. Saben quan una zona ha estat cremada, quan la terra necessita descans o quan és el moment de netejar-la per a la sembra. L'ús tradicional del foc com a eina de gestió (per regenerar sòls, controlar la vegetació o obrir espais de cultiu) forma part d'un coneixement empíric acumulat durant segles. Els camins que travessen els boscos, els marges dels bancals i els trams oberts de vegetació no sols tenen una funció agrícola o de seguretat, són paisatges gestionats en diàleg amb el foc, fruit d'un coneixement acumulat i sedimentat, un diàleg que es manifesta en la

manera de plantar, de pasturar i de protegir els pobles de la proximitat del risc.

Però el foc mediterrani no és només un agent de l'ecologia física. També ha condicionat la cultura i les formes de vida. Les festes que celebren les flames i la crema en els pobles de la costa, com la nit de San Joan, reflecteixen aquesta convivència ancestral. El foc que crema a les platges es, alhora, un recordatori del caràcter efímer i imprevisible del paisatge. La festa no nega el perill del foc, sinó que el reconeix i el canalitza. La memòria col·lectiva conserva el respecte per una força que pot desbordar-se i els rituals festius hereten aquesta consciència ecològica antiga. Encendre fogueres és una manera de coexistir amb el foc, de posar-lo al centre, de domesticar-lo sense oblidar la seua capacitat destructiva.

Aquest cicle natural i cultural del foc es veu reforçat per la geografia mediterrània. Les serres que separen les valls, les costes rocoses i les planes al·luvials defineixen un paisatge fragmentat i exposat, on la sequera estival concentra l'energia del sol en matolls i arbustos. La combinació de relleus abruptes, vents locals i acumulació de combustible vegetal crea un escenari propici per a la propagació del foc, mentre que la proximitat del mar introdueix variacions d'humitat que generen microclimes i condicionen els temps i les formes de combustió. Així, el foc esdevé un factor estructurador del territori, un factor geogràfic capaç de delimitar ecosistemes i marcar el ritme estacional del Mediterrani. Aquesta convivència constant ha configurat també una manera específica de ser i d'estar al món. El caràcter mediterrani s'ha forjat en aquest diàleg permanent: adaptable i resiliència, pro-

Fig. 4: La Focara de Novoli (Lecce, Italia). Esta celebració, vinculada a la festivitat de Sant Antoni (17 de gener), reflexa la importància que tenia el foc per a la comunitat llauradora. En esta data, en moltes poblacions de la península de Salento, s'honra de manera especial al protector dels animals i del camp, encenent fogueres amb sarments recentment podats. Al capvespre de la festa, prompte es convertix en un lloc per a abundants barbacoes locals.

La Focara de Novoli és, probablement, la foguera més espectacular de tot el Mediterrani, amb una base de 20 metres de diàmetre i una altura de 25, composta per almenys 80.000 feixos de sarments. Esta festa està reconeguda per la UNESCO com Bé Immaterial del Patrimoni de la Humanitat.

Font: Novoli Focara
@www.focaranovoli.it





Fig. 5: La Patum de Berga és una celebració popular que es remunta a la fi del segle XIV —està documentada des de 1525— i que se celebra a Berga, Barcelona, durant el Corpus Christi. Declarada Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat per la UNESCO en 2005, esta festa combina elements religiosos i populars. Figures místiques i simbòliques, com a dimonis i bèsties, dansen al ritme de la música, els tambors i el foc, creant un espectacle únic.

El nom "Patum" prové del so característic dels timbals ("tabals") que marquen el ritme de les diferents comparses que participen. **Font:** David Ramos, Getty Images.

fundament vitalista, conscient del valor del present i de la seua naturalesa efímera. Viure en un territori on tot pot transformar-se sobtadament ha generat una cultura acostumada al canvi, a la necessitat de cooperació per recompondre's, amb la consciència de que res és del tot estable. El foc, com a amenaça latent i com a força regeneradora, ha ensenyat a les comunitats mediterrànies a no concebre la destrucció com a final absolut, sinó com a part inevitable del procés vital.

Així mateix, la manera com la vegetació ha evolucionat mostra que el foc no és només destrucció, sinó adaptació. Els matollars mediterranis com el bruc, la farigola i el romaní són resistents a les flames i moltes espècies arbòries tenen la capacitat de rebrotar amb força després d'un incendi. Aquestes adaptacions no són accidentals, sinó el resultat d'una llarga convivència evolutiva entre espècies vegetals i foc, una relació que ha configurat ecosistemes resilents i dinàmics. Les muntanyes cremades tonen a renàixer, sovint amb més densitat i vitalitat, com si la destrucció fora només una pausa necessària dins d'un cicle invisible.

En aquest context, el foc ha esdevingut també un element identitari. Els pobles costers celebren amb les flames el pas del temps sent ecos directes del coneixement ancestral del foc com a agent transformador. Moltes d'aquestes festes se superposen a moments astronòmicament significatius, com el solstici d'estiu, quan el foc simbolitza la màxima potència solar i la necessitat de començar de nou. Això evidencia que paisatge i cultura no són entitats separades, sinó que el foc actua com a nexa entre natura, comunitat i memòria compartida.

Per tant, al Mediterrani, el foc no és una abstracció ni un símbol aïllat, és una força que modela ecosistemes i determina formes de vida. La costa, amb els seus boscos, muntanyes i platges, és un exemple clar de com un territori ha après a conviure amb el foc, a integrar-lo en la gestió del paisatge i a transformar-lo en llenguatge festiu i identitari. Entendre el foc com a agent ecològic és també comprendre per què ha estat tan fàcilment incorporat a la cultura ritual i simbòlica, un pas que ens condueix, de manera natural, cap a la seua pervivència en el folklore i la religió popular mediterrània.

3. El foc com a fil de cohesió cultural

Quan ens apropem a aquest moment de la nostra exploració, descobrim que el foc no sols va ser un element arcaic i natural, sinó que ha estat, de manera contínua i viva, el punt de trobada entre allò pagà i allò popular, entre el ritual d'abans i la festa d'ara. A la mediterrània, aquesta transició no va ser un tall sobtat ni una substitució radical, sinó una conversió lenta i creativa. Un procés de sincretisme cultural en què les formes paganes del foc es van integrar, amalgamar i transfigurar dins de les litúrgies cristianes i les pràctiques de la religiositat popular, fins a configurar els folklorismes que encara hui celebrem a la costa europea, africana i oriental del mar Nostrum.

Ja des de l'antiguitat, rituals de foc relacionats amb els cicles de l'any i els canvis estacionals mostraven un caràcter purificador i regenerador, marcant no sols el pas del temps sinó també el pas simbòlic de les comunitats a nous estadis vitals. En moltes tradicions mediterrànies, la flama era vista com l'agent capaç de renovar la vida, expulsar els mals acumulats i restablir l'ordre comunitari. Una lògica ritual que el cristianisme no va eliminar, sinó que va reordenar dins el seu propi calendari. Una de les expressions més conegudes d'aquesta pervivència ritual es la Nit de Sant Joan, celebrada el 23 de juny, en clara correspondència amb el solstici d'estiu. Encendre fogueres en aquesta data té arrels paganes profundes, vinculades amb el culte solar, la fertilitat de la terra i la protecció col·lectiva. Entre els segles IV i VII, amb l'expansió del cristianisme, l'Església va superposar el naixement de San Joan Baptista (24 de juny) reinterpretant dins del santoral cristià moltes festes solsticials. Així, es trans-



A l'esquerra, Fig. 6:

El uróboros (del grec οὐροβόρος, "serp que es menja la seua cua") és un símbol antic que representa una serp o drac devorant la seua pròpia cua, formant un cercle. Representa la naturalesa cíclica del temps, l'etern retorn, la unitat del cosmos i la regeneració continua (mort i renaixement). És una icona clau en l'alquímia, el gnosticisme i la mitologia antiga.

Font: Manuscrit "De proprietatibus rerum", ms. 1029, fol. 120v, ca. 1350. Biblioteca Sainte-Geneviève, París.

formava el sentit del ritual sense eliminar-ne els gestos fonamentals. Les fogueres, les herbes, l'aigua i els salts ritualitzats continuen funcionant com a pràctiques híbrides on conviuen la simbologia cristiana i una cosmovisió arcaica centrada en la renovació cíclica.

Un exemple especialment eloqüent d'aquesta continuïtat són els festivals del foc del solstici d'estiu als Pirineus, celebrats en localitats de Catalunya, Aragó, Andorra i França, reconeguts per la UNESCO com a Patrimoni Cultural Immaterial de la Humanitat. En aquestes festes, comunitats senceres baixen falles o torxes enceses des de la muntanya fins a la plaça del poble. La serp de foc que descendeix del cim escenifica tant la renovació del cicle solar com la cohesió social de la comunitat i conserva una estructura ritual que apunta a pràctiques precristianes, posteriorment legitimades i beneïdes dins del marc religiós. A la Mediterrània oriental, a Grècia, el ritual de l'Anastenaria constitueix un altre cas de supervivència transformadora. Durant les celebracions dedicades a sant Constantí i santa Helena, els participants dansen fins a assolir un estat d'èxtasi i caminen descalços sobre brases enceses. Aquest pas pel foc, reinterpretat com a acte de fe cristiana, manté l'essència d'antics cultes extàtics on la flama actuava com a frontera entre el món humà i el sagrat, demostrant la capacitat del foc per adaptar-se a nous marcs doctrinals sense perdre la seua potència simbòlica. També a Itàlia, especialment a la Romanya i a les zones properes a la costa adriàtica, la Fogheraccia de Sant Josep, celebrada la vigília del 19 de març, marca el pas de l'hivern a la primavera. Tot i la seua integració al santoral cristià, la foguera conserva l'estructura dels antics rituals agra-

ris de transició estacional, en què el foc preparava la terra i la comunitat per a un nou cicle productiu.

A Catalunya, la Fia Faia de Bagà i Sant Julià de Cerdanyola exemplifiquen com rituals de foc associats al solstici d'hivern, van ser reinterpretats dins de la narrativa cristiana. Celebrada la nit de Nadal, aquesta tradició consisteix a encendre torxes a la muntanya i portar-les fins al poble. El foc baixa de la muntanya al poble i el cant tradicional superposa el relat solar antic amb el naixement de Crist, mostrant una integració simbòlica més que una substitució. També, en l'àmbit català i valencià, els correfocs (hereus del Ball de diables medieval) constitueixen un altre exemple de pervivència del foc com a element comunitari i ritualitzat. Documentats des de l'edat mitjana com a representacions del combat entre el bé i el mal en processons religioses, aquests rituals han evolucionat fins a convertir-se en celebracions festives on el foc deixa de ser temut i es assumit col·lectivament com a element d'identitat i catarsi comunitària, especialment a partir de la seua reformulació contemporània al segle XX. També, a València i a Alacant, les Falles i les Fogueres constitueixen una de les expressions més exuberants d'aquesta herència compartida. Encara que les seues formes actuals es consoliden entre finals del segle XIX i inicis del XX, la lògica de cremar monuments efímers respon a una idea molt més antiga: destruir allò vell per permetre la renovació social, moral i temporal. El foc esdevé ací llenguatge artístic, crítica social i ritual col·lectiu alhora. Altres pràctiques locals, com la crema de la palla de l'arròs en alguns pobles, responen a la mateixa estructura simbòlica de pas i renovació. Són rituals menors en escala però profunds en significat, on el foc actua com a mecanisme de tancament i d'obertura d'un cicle agrícola i de fertilització de la terra. Al la costa occidental mediterrània el foc esdevé festa pública, espectacle ritualitzat, identitat urbana i, sovint, crítica social, sense perdre per això la seua arrel ancestral. Fins i tot en territoris políticament perifèrics però culturalment mediterranis, com Gibraltar o les bases britàniques d'Acrotiri i Dhekelia, el foc perviu en calendaris festius híbrids, demostrant que aquesta cultura de la flama sobreviu als canvis d'estat i de religió.

Com hem comentat abans, cap al nord d'Àfrica, en comunitats d'arrel berber o d'herència púnica, perviuen també fogueres ritualitzades associades a dates clau del calendari tradicional. Tot i la seua adaptació posterior a

contextos islàmics o sincrètics, aquestes pràctiques mantenen el foc com a instrument de purificació i cohesió comunitària. I també, a la costa turca del Mediterrani, el cas de Yanartaş (Quimera, les flames eternes que brollen de la muntanya) recorda que el foc no sempre necessita ser ritualitzat per esdevenir sagrat. Aquest fenomen natural, venerat des de l'antiguitat, mostra com el paisatge mateix pot generar imaginaris religiosos i mítics, integrant el foc com a senyal de presència divina i orientació simbòlica.

Com hem anat veient al llarg d'aquest recorregut, la persistència del foc ritual no es limita a espais concrets, sinó que travessa tot el Mediterrani amb formes diverses però amb una mateixa lògica simbòlica. Als Balcans i a l'Adriàtic (a Albània, Bòsnia i Hercegovina, Croàcia, Montenegro o Eslovènia) perviuen encara fogueres comunitàries de primavera i de canvi de cicle, sovint vinculades a Sant Jordi (Đurđevdan), a rituals de protecció del bestiar o a focs encesos als límits del poble o en pujols propers. Són celebracions discretes, poc espectaculars, però carregades de sentit: el foc neteja simbòlicament, marca la transició de l'hivern a la vida nova i reforça la cohesió del grup, com a cosins silenciosos de la Nit de Sant Joan occidental. Al Mediterrani oriental (Grècia, Xipre, Turquia, Síria, Líban o Palestina) el foc adopta formes més vinculades al ritual religiós i domèstic: ciris i llànties en moments clau de l'any. En aquests territoris, moltes pràctiques de foc precristianes i preislàmiques van ser absorbides pel cristianisme oriental i per l'islam popular, convertint la fla-

ma en llum protectora, en guia simbòlica i en marcador del temps. Al nord d'Àfrica (Marroc, Algèria, Tunísia, Líbia o Egipte) el foc continua present en rituals agrícoles amazics, en celebracions de canvi d'any com el Yennayer, en fogueres per espantar mals esperits o en cuines ritualitzades que preserven la idea de protecció i continuïtat. En el cas egipci, aquesta presència és especialment profunda: del foc solar faraònic a l'ús de llànties i ciris en contextos coptes i islàmics, la flama manté una línia simbòlica ininterrompuda. Tot plegat reforça una idea central: al Mediterrani, el foc no és un costum aïllat ni un vestigi folklòric, sinó un llenguatge compartit que, amb intensitats diverses, continua articulant la relació entre comunitat, paisatge i temps.

Des dels Balcans fins al Magrib, des de l'Adriàtic fins al Pròxim Orient, les formes canvien però el gest persisteix: encendre foc per marcar un pas, protegir la vida i recordar que tot renaixement comença amb un canvi. En aquest recorregut pel Mediterrani, el foc apareix com una presència constant que travessa el paisatge, la història i la cultura sense pertànyer mai del tot a cap d'ells. Crema als boscos i a les platges, baixa de muntanyes i s'alça a les places, es transforma en ritual, en celebració i en memòria compartida. No és només allò que destrueix, ni només allò que purifica, és el gest de tornar a començar. En cada foguera s'encén una herència antiga, en cada cremà s'acomiada un temps i se n'intueix un altre. I així, mentre la flama s'alça i s'apaga, el Mediterrani continua explicant-se a si mateix a través del foc. ■

Bibliografia:

- BRAUDEL, F.** (1999). *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II* (Vol. I). Barcelona: Crítica.
- CARRO MARTÍN, S. [coord.] et al.** (2010). *Mediterráneos: An interdisciplinary approach to the cultures of the Mediterranean Sea*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- CHECA, F. i MOLINA, P.** (2000). *La función simbólica de los ritos: Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*. Barcelona: Icaria Editorial.
- EDMONDS III, R. G.; LÓPEZ-RUIZ, C. i TORALLAS-TOVAR, S.** (2024). *Magic and religion in the ancient Mediterranean world: Studies in honor of Christopher A. Faraone*. Londres: Routledge.
- ELIADE, M.** (2000). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- FRAZER, J. G.** (1986). *Mitos sobre el origen del fuego*. Barcelona: Alta Fulla.
- GEERTZ, C.** (1996). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. i GONZÁLEZ DE MOLINA, M. [eds.]**. (2012). *La tierra, mitos, ritos y realidades*. Granada: Anthropos.
- ROJO GUERRA, M. Á. i KUNST, M.** (2002). *Sobre el significado del fuego en los rituales funerarios del Neolítico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- TURNER, V. W.** (1977). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Barcelona: Paidós.

Moros i cristians en la tradició figurativa i performativa siciliana¹

Moors and Christians in the Sicilian figurative and performance tradition

Gabriella D'Agostino
Universitat de Palerm
gabriella.dagostino@unipa.it

Resum:

Este estudi analitza, mitjançant un enfocament històric-antropològic i comparatiu, l'oposició simbòlica entre moros i cristians en la cultura siciliana, entesa esta com una dicotomia històrica, ideològica i ritual que estructura múltiples expressions figuratives i performatives. La polaritat moro/cristiana, hereva del conflicte Orient-Occident, s'ha consolidat al llarg de segles mitjançant processos de mitificació i es manifesta en pràctiques populars vinculades a la memòria de les incursions corsàries, l'èpica cavalleresca i l'afirmació de l'orde cristià. L'objectiu és examinar com esta oposició es representa, reinterpreta i transmet en diferents contextos festius, teatrals i artístics de Sicília.

Els resultats mostren que l'oposició moro/cristiana funciona com un dispositiu simbòlic flexible, articulat mitjançant parells polars com bé/mal, civilització/barbàrie i interior/exterior. En festes i rituals sicilians, la victòria cristiana es representa sovint com a resultat d'una intervenció divina, mentres que en el teatre de titelles, els personatges moros oscil·len entre figures demonitzades i models nobles susceptibles de redempció mitjançant el baptisme. La iconografia, d'altra banda, distinx als uns i els altres principalment per indumentària, armament i posició escènica, més que pel seu origen ètnic. Estes representacions han servit, en múltiples ocasions, per a reforçar identitats col·lectives i normes morals compartides.

Paraules clau:

Moros i cristians, Sicília, alteritat, tradicions populars, rituals festius, teatre de titelles, opera dei pupi, memòria històrica, iconografia popular.

Abstract:

This study analyses, through a historical-anthropological and comparative approach, the symbolic opposition between Moors and Christians in Sicilian culture, understood as a historical, ideological and ritual dichotomy that structures multiple figurative and performative expressions. The Moor/Christian polarity, inherited from the East-West conflict, has been consolidated over the centuries through processes of mythification and is manifested in popular practices linked to the memory of corsair incursions, chivalric epic and the affirmation of the Christian order. The aim is to examine how this opposition is represented, reinterpreted and transmitted in different festive, theatrical and artistic contexts in Sicily.

The findings show that the Moor/Christian opposition functions as a flexible symbolic dispositif, articulated through polar pairs such as good/evil, civilisation/barbarism and inside/outside. In Sicilian festivals and rituals, Christian victory is often represented as the result of divine intervention, while in puppet theatre Moorish characters oscillate between demonised figures and noble models susceptible to redemption through baptism. Iconography, on the other hand, distinguishes between the two primarily through dress, weaponry and scenic positioning rather than through ethnic origin. These representations have, on several occasions, served to reinforce collective identities and shared moral norms.

Keywords:

Moors and Christians, Sicily, otherness, popular traditions, festive rituals, puppet theatre, opera dei pupi, historical memory, popular iconography.

1. Publicat per primera vegada en valencià. Text original: D'Agostino, G. (2021). "Moors and Christians in the Sicilian figurative and performance tradition", en Ferdinando Felice Mirizzi [dir.] *Archivio di Etnografia*. Matera (Italia): Edizioni di Pagina. Any XVI, núm. 2.

“Durant 2.500 anys, el nucli de tots els grans poemes èpics de la nostra tradició, com ara la *Iliada*, l'*Eneida*, així com la *Cançó de Rotllan*, *Orlando furios* i *La Jerusalem alliberada*, ha sigut sens dubte el conflicte Orient-Occident”. Així ho afirma una breu nota de Giovanni Mariotti publicada al diari italià *Corriere della Sera* el 24 de gener de 1998 (pàg. 27).

Amb el pas del temps, este contrast, en part motivat per raons històriques, ha adquirit una significació gnoseològica. S'ha convertit en un dispositiu regulador del món, carregat de continguts llegendaris i obert a un simbolisme ambigu, la màxima expressió del qual es troba en els mites. D'una banda, l'*ex oriente lux*, és a dir, l'Orient com a font de llum: una interpretació històrica fonamentada en el mite als inicis del cristianisme, que s'estén fins als moments panindoeuropeus de la segona meitat del segle XIX; de l'altra, Occident com una dimensió sinistra de l'ignot, vinculada a l'antic món subterrani. Es tracta d'una dimensió que els herois han d'explorar tot refent el camí de retorn al seu propi món, com a vencedors del caos pagà i observadors de l'ordre cristià, d'acord amb els ideals dels croats.

A grans trets, l'oposició moro/cristià s'ha d'entendre com una distinció bipartida ambigua que impregna nombrosos aspectes de la cultura europea. A Sicília, constitueix la matèria temàtica de les representacions teatrals populars conegudes com a *opera dei pupi* (“teatre de titelles”). En el dialecte sicilià, un terme que abasta el camp semàntic de *mori* o *mauri* (“moros”) és *saracinu* (“sarraí”) o *turcu* (“turc/turc”). En el *Nuovo Dizionario siciliano-italiano* d'Antonino Traina (1868), l'entrada *moru* indica literalment: “Un home negre d'Etiòpia: moro”. No hi ha cap entrada per a *saracinu* (“sarraí”), i la corresponent a *turcu* diu: “Habitant de Turquia: turc. Pertanyent a la secta mahometana: turc. Persona no batejada. I, fig.: atroç, sacríleg. Negre: moro”. L'autor aporta també algunes dites d'ús corrent: *Cosi turchi* [coses turques (lit.)], “coses estranyes, increïbles”; *Cu' pigghia un turcu è so'* [si agafes un turc serà teu (lit.)]; *Sintirisi pigghiatu di li turchi* [sentir-se pres pels turcs (lit.)], “quedar meravellat, desorientat”; *Essiri comu lu turcu a la predica* [ser com el turc al sermó (lit.)], “no escoltar, no entendre”. El diccionari sicilià-italià de Vincenzo Mortillaro (1876)



Gabriella D'Agostino, antropòloga, és professora titular de Disciplines Demoetnoantropològiques en la Universitat de Palerm. Ha sigut vicepresidenta de la Societat Italiana d'Antropologia Cultural des de 2019 fins a 2025 i és directora responsable de la revista *Archivio Antropologico Mediterraneo*. Membre del Centre Universitari “Migrare. Mobilità, differenze, dialogo, diritti” de la Universitat de Palerm, coordina l'àrea temàtica “Spazi sociali e territori” (Espais socials i territoris). És delegada del rector de la Universitat de Palerm per a les relacions amb les comunitats estrangeres (2021-2027). Autora de monografies i articles científics, recentment ha editat, juntament amb Vincenzo Matera, *Histories of Anthropology. Interactions Between Centers and Peripheries in the Making of Anthropological Discourses* (Palgrave Macmillan, 2025).

inclou igualment una entrada concisa per a *turcu*, que diu breument: “Pertanyent a la secta mahometana. Fig.: atroç, inhumà. En sentit pejoratiu, el terme fa referència a una persona el to de pell fosca i els cabells arrissats de la qual recorden els dels moros”.

El que ens mostren els diccionaris en el pas del nivell de la denotació al de la connotació indica amb claredat quines han de ser les línies que ha de seguir la investigació sobre la relació entre Moros i Cristians a Sicília. En primer lloc, esta relació secular, que afecta nombrosos països mediterranis, s'ha desenvolupat a partir de les convencions expressives esmentades més amunt i ha estat clarament marcada per les incursions corsàries, qualificades com a activitats de bandolerisme tot i estar jurídicament diferenciades. Un augment notable de la pirateria al segle XVI fou provocat per l'ascens del poder de Turquia, i els pirates continuaren representant una amenaça fins al segle XIX, operant des del nord d'Àfrica.² Les expressions i les dites, juntament amb altres relats, poden associar-se a dualitats més generals en què la relació ambigua entre Occident i “l'altre” s'examina sobre el rerefons d'oposicions polars: civilitzat vs. salvatge; bé vs. mal; cultura vs. natura. Segons els diccionaris, en les tradicions culturals sicilianes el ritual del baptisme marca un moment significatiu de transició de *turcu* o *armalu* (animal) a *cristianu* (cristià, entès com a ésser humà) i acaba reconeixent qualsevol individu com a membre d'una comunitat socialment estructurada (D'ONOFRIO, 1997: 27).

A Sicília, la memòria de les incursions pirates es troba igualment documentada a través de nombroses pintures ex-vot conservades en esglésies i santuaris, oferides pels mariners en acció de gràcies per haver-se salvat d'atacs pirates. A la zona d'Agrigent, un exemple d'això és un conjunt de taules votives de fusta conservades a la catedral de Sant Gerland, o bé procedents antigament de l'església de Sant'Agostino de Sciacca (vegeu les fotografies a D'AGOSTINO, 1991: 36-39, 284-289). De manera convencional, la major part de les il·lustracions representen una o més embarcacions “infidels” que mostren el símbol de la mitja lluna roja sobre fons blanc mentre assalten els vaixells cristians, que onegen banderes blanques amb una creu roja. En alguns

². A banda de Braudel (1976), em referisc a Tenenti (1960) i Bono (1993), i, pel que fa a Sicília, Trasselli (1952), Adragna (1980) i Bonomo (1997).

casos, la composició apareix deliberadament desequilibrada i es fonamenta en una clara desproporció entre la nau pirata i la xicoteta embarcació cristiana. En altres ocasions, els pirates són representats amb turbants i armats amb alfanges. Els mariners de Trapani foren les víctimes més habituals, com ho demostren els nombrosos *ex-votos* conservats al santuari de Nostra Senyora de l'Anunciació de Trapani. D'acord amb les tradicions orals, esta Mare de Déu, coneguda com la Mare de Déu de Trapani, té atribuït un paper fonamental en la protecció davant tots els perills associats a les "incursions turques".³

La victòria del cristianisme sobre els "infidels" és celebrada igualment a través de la representació d'enfrontaments armats en algunes festes tradicionals. Estes escenificacions poden adscriure's al gènere teatral de la dansa pantomímica d'armes, documentada des del segle XV i coneguda a Europa amb el nom de *moresca*. A Scicli (Ragusa, sud-est de Sicília), la festa en honor de la Mare de Déu de la Milícia se celebra l'últim diumenge de maig⁴ i rememora el xoc entre els cristians, comandats per Roger el Gran Comte, i els sarraïns, encapçalats per Belcane, ocorregut l'any 1091. La llegenda conta que una nit de març els habitants de Scicli foren despertats sobtadament per l'anunci d'un desembarcament sarraí a les costes pròximes de Donnalucata. Els soldats es reuniren en grups compactes i corregueren cap a la riba, on descobriren que una multitud de galeres hostils i de sarraïns ja havia arribat a terra. El relat, tal com el recull Pitrè (1900: 332 i ss.), posa l'accent en la desproporció de forces i crida l'atenció sobre la necessitat d'una intervenció sobrehumana perquè l'enfrontament es resolga a favor dels cristians. En altres paraules, la narració evidencia de seguida que la defensa de la cristiandat només pot

assolir-se mitjançant un miracle.⁵ Per este motiu, els homes es prostren amb el rostre a terra i adrecen pregàries a la Verge, que apareix sobtadament en el cel sobre un núvol blanc. Esta emergeix muntada en un cavall blanc, amb l'espasa desembainada, com a guia dels normands que han acudit miraculosament a l'assalt dels infidels al costat del Comte Roger.

La batalla és breu i sagnant —continua Pitrè—. Els sarraïns, desfermats per la inesperada multiplicació dels soldats, cauen en la confusió. Trenquen les files i finalment es retiren. Corren cap a la mar, moren, s'ofeguen, i deixen el camp lliure. Allí, l'estendard de la Verge encara resa: Ecce ad sum, civitas mea dilecta, protegam te dextera mea (PITRÈ, 1900: 334).

En record de la victòria prodigiosa, Roger restaurà un "antic temple" i el consagrà a la Verge; en este lloc, l'esdeveniment extraordinari és commemorat solemnement cada any a Scicli mitjançant la representació d'una escenificació.

A més, Pitrè ofereix una descripció d'esta celebració festiva d'acord amb el costum del segle XIX, quan tenia lloc el dissabte anterior a la Setmana Santa. La representació es duia a terme just a les afores de la vila, a la plana de l'Oliveto. Pel que fa als personatges, sembla que els habitants del lloc assumien els papers dels cristians, mentre que els actors procedents de les poblacions veïnes eren escollits per a interpretar els musulmans. Deixant de banda la versemblança, el contrast entre el bé i el mal com a identitat versus alteritat s'explica en termes relacionals, en funció del punt de vista que es presenta. A gran escala, esta polaritat incideix en l'enfrontament ideològic entre cristians i infidels, en el qual els primers representen la Cristiandat en el seu conjunt en oposició a l'Islam; a una escala més redu-

3. La llegenda del simulacre (que remet a l'esquema narratiu comú d'altres llegendes fundacionals) conta que la Mare de Déu de Trapani dugué a terme dues intercessions miraculoses per tal de salvar la ciutat dels "infidels". Giuseppe Pitrè ho relata així: "Una incursió turca amenaça la ciutat; tot el poble es troba en gran consternació. Quina altra possibilitat tenen d'escapar-se'n sinó col·locar les imatges venerades sobre les muralles? Maria rebutja l'assalt i la ciutat queda fora de perill". "El turc esglaiat —continua Pitrè— trama un engany: ofereix un gran ciri com a senyal de fe fingida (*cu firi fintizza*), que el poble encén davant la Mare de Déu; però el ciri és ple de pols i de bales que, en cremar, el farien esclatar i provocarien l'explosió de l'església. Maria apaga la flama i el ciri s'obri tot sol. Les bales cauen a terra i, en record del miracle, són col·locades a l'entrada principal" (PITRÈ, 1900: 465-466). Una cançó popular dedicada a la Mare de Déu de Trapani, relacionada amb les llegendes esmentades, evoca igualment les seues intercessions miraculoses per a alliberar sicilians que havien estat capturats i esclavitzats, així com per a convertir els seus amos al cristianisme (PITRÈ, 1870-1871: II, n. 945, 242 ss.).

4. Pel que fa a esta i a les altres festes presentades en este assaig, el nostre objectiu és posar de relleu alguns aspectes específics coherents amb el tema general, de manera que la seua etnografia no constitueix l'objecte de l'aportació. Totes les festes se celebraren regularment fins a l'any 2019 i foren suspeses durant la pandèmia, a excepció de les celebracions religioses als temples i d'alguns actes menors que es retransmeteren en streaming i a través de xarxes socials específicament dedicades a les festes.

5. El motiu de la intervenció sobrehumana en la batalla entre Moros i Cristians apareix també en els relats de la Reconquesta espanyola, representada com "una 'croada' duta a terme en nom de la 'vera fe' i amb l'ajuda dels sants cristians" (ALBERT-LLORCA, 1998: 334).



Fig. 1: Taller d'Agrigent, "Atac pirata amb Jesús ressuscitat", Sciacca, Església de Sant Agustí. "Ex-voto", oli sobre taula, finals del segle XVIII.

ida, afecta la posada en escena i la *mise-en-scène*. Així, la ficció es construeix mitjançant les dicotomies dins/fora, intern/extern, Scicli/pobles veïns, descomponent allò que és percebut com a uniforme en un altre nivell.

Els cristians són guiats per Roger, i els sarraïns per Belcane, conegut com el "rei turc". A l'inici de la representació, un missatger de Roger es presenta davant del musulmà per a demanar-li per què ha desembarcat a Sicília i exhortar-lo a retirar-se. El musulmà respon que Sicília li pertany i que els normands tenen l'obligació de pagar-li tribut. En este moment, Roger i Belcane s'acosten, s'allunyen de les seues tropes i entaulen una discussió acalorada que desemboca en una declaració de guerra. Quan tornen als respectius exèrcits, la batalla ja ha començat. La descripció següent és obra d'un folklorista de finals del segle passat:

Els atacs dels sarraïns es basen sobretot en la rapidesa a l'hora de carregar i descarregar, mentre que els cristians coordinen sempre les seues accions: al començament ningú no canvia de posició; després, els assalts recíprocs s'inicien i acaben constituint un obstacle considerable per als cristians, que es troben en posicions desfavorables i en inferioritat numèrica; per això no és estrany que alguns d'ells es vegien envoltats per cinc o sis enemics que els desapareixen de manera

desenfrenada en contra. [...] Finalment, quan els sarraïns es barregen amb els cristians de tal manera que estos no poden esquivar els enemics per a recompondre les seues files, o quan s'estan quedant sense municions, la Verge acudeix en la seua ajuda (MORANA, 1880: 277).

És interessant observar que l'acció estava concebuda de manera que l'espectador poguera entendre que, fins i tot en els seus atacs, els infidels seguien un codi "diferent", com una prova més de la seua "alteritat". I mentre que estos últims prioritzaven sempre *l'esprit de corps*, els primers arribaven a manifestar la seua maldat fins i tot en els atacs individuals. Gràcies a la intercessió de la Verge, els infidels acabaven finalment derrotats i fugien "crident històricament i proferint terribles insults". En darrera instància, els àngels descendien al camp suspesos de bigues de fusta i feien tres reverències davant la Mare de Déu. Pel que fa a esta escena, la descripció esmentada més amunt assenyalava també que, antigament, els àngels eren representats per tres xiquets, que posteriorment foren substituïts per tres figures de fusta, mentre que tres xiquets reals, situats sobre un petit altar i vestits d'àngels, començaven a cantar càntics en honor de la Verge salvadora.



Fig. 2: "Assalt barbaresc", Trapani, Santuari de la Santa Anunciació. "Ex-voto", oli sobre taula, principis del segle XIX.

Actualment, la representació té lloc sobre un gran escenari instal·lat a la plaça principal de la vila. L'escenografia mostra un imponent castell amb torres, residència de Roger, al costat d'algunes cases modestes de gent del poble. Hui dia, els actors actuen en italià, mentre que en el passat tota la representació es feia en sicilià. A l'espai situat davant del castell, uns pescadors i el vigilant de guàrdia escampen rumors sobre un desembarcament sarraí. Un ermità afirma haver tingut una visió en què els infidels han arribat a terra i han raptat una jove. Un missatger apareix per a confirmar l'incident i, des del capdamunt del castell, els guàrdies anuncien que les tropes avancen cap a Scicli des de les costes de Donnalucata. De fet, una nau irromp pels carrers principals, plena de sarraïns de pell fosca i llargues patilles, que porten barrets en forma de turbant, pantalons amples de tipus harem, així com escuts i alfanges. El vaixell s'atura als peus del castell i alguns soldats en baixen burlant-se dels guàrdies i del normand. Exigeixen tribut i, com a demostració de la noblesa d'esperit de Belcane, retornen la jove raptada a canvi.⁶ S'origina aleshores una disputa entre els caps de les dues forces rivals. Belcane reivindica la possessió de l'illa amb una actitud desafiadora i insolent, i Roger li nega solemnement qualsevol dret. En un moment donat, els homes de les dues formacions oposades avancen i aca-

ben desencadenant una batalla ferotge. Quan els "turcs" semblen imposar-se als cristians, la Verge apareix anunciada pels sons d'una banda de música. Arriba quasi completament envoltada pel fum dels petards que esclaten, mentre s'acosta muntada en un cavall amb l'espasa desenvainada (es tracta d'una gran estàtua que representa la Verge sobre un cavall blanc encabritat, a punt de xafar dos moros atemorits que jeuen a terra amb els ulls suplicants). L'enemic és així posat en fugida i un àngel entona un himne d'acció de gràcies.⁷

Una dansa d'espases, anomenada *Tataratà*, és coreografiada a Casteltermini (Agrigent) el quart diumenge de maig, durant la Festa della Santa Croce (Festa de la Santa Creu). Un nombre parell de balladors, que oscil·la entre dotze i vint, vestits amb indumentària "mora", pantalons blancs, camises llargues, garlandes i embenats al cap, creen una sèrie d'escenes de combat executades per parelles al ritme ritualitzat del tambor. Els balladors intercanvien cops d'espasa, sostenint l'arma amb les dues mans, i boten rítmicament tot esquivant-se en cercles concèntrics. Segons Paolo Toschi (1973: 575-576), esta dansa, executada com a moresca —un gènere que l'estudiós, com altres, considera una reconstrucció històrica de danses armades arcaïques vinculades a rites de fertilitat— no és percebuda únicament com una dramatització bèl·lica, sinó

6. L'exhibició ostentosa del cabdill moro és també un motiu recurrent en les moresques espanyoles (cf. ALBERT-LLOSCA, 1998).

7. La celebració acaba amb una processó del simulacre, que recorre els carrers de la vila, i amb un gran castell de focs artificials. Durant la festa, les pastisseries locals elaboren un dolç de pasta de fulles farcida de ricotta, amb forma de turbant, anomenat *testa di turcu*, que es tradueix literalment com a "cap de turc".

com un exemple de convivència pacífica entre moros i cristians en època normanda. A més, les espases semblen una evolució del morter o *spatula* utilitzada per a moldre les llavors de lli cultivades en esta zona. Antigament, només la *spatulatura* (els batedors), organitzats en corporació, tenien dret a executar la dansa, ja que es considerava que simulava el batre de les llavors (BONANZINGA, 1992: 61). Si, d'una banda, la indumentària indiferenciada no estableix un contrast entre dos grups "ètnics" diferents, de l'altra, segons la interpretació popular actual, la dansa simbolitza el triomf de la fe cristiana sobre l'Islam, com un tribut dels "infidels" a la Santa Creu (cf. BONANZINGA, 1996: 21).

L'alliberament dels sarraïns és suggerit igualment a través de la Campaniata di Sant'Agata o *Catabbu*, que anuncia la pregària de la novena dedicada a Santa Àgata a Monforte San Giorgio (Messina), del 15 de gener al 7 de febrer. Ací, l'oposició es manté mitjançant el so de les campanes, concebudes com a "símbol ressonant del cristianisme", en contrast amb el tabal, que constitueix l'"emblema" de l'Islam. El campaner, assegut damunt d'una biga, fa sonar les campanes estirant les cordes unides al percussor.

El passeig del camell, que evoca Roger cavalcant sobre este animal, juntament amb l'arribada de les tropes, la batalla i la tarantella final d'acció de gràcies, són recreades de manera realista mitjançant timbres, mòduls rítmics i variacions dinàmiques. El campanar esdevé l'espai on ritmes i timbres s'entrellacen per a reformular la història (mítica) a través de sons (rituals) (BONANZINGA, 1992: 99-100).

Algunes referències a la relació entre els Moros i Cristians es troben també durant la Festa de Nostra Senyora de l'Assumpció a Messina, el 15 d'agost, quan la *vara*, un gran carro votiu en forma de piràmide que representa el moment de l'assumpció, és portada en processó. Un parell de dies abans de la processó, dues figures gegantines i un enorme camell farcit recorren els carrers de la ciutat. Estes dues figures han de ser analitzades amb deteniment a l'efecte del tema que s'hi aborda. El Gegant i la Geganta, coneguts localment com *Lu Gilanti* i *A Gilantissa*, són dues enormes estàtues eqüestres de fusta i cartó-pedra que representen dos guerrers. El Gegant té l'aspecte d'un home moro de barba negra, amb arracades, una corona de llorer al cap i una armadura sobre una llarga túnica blanca. Sosté un escut amb la mà esquerra i una maça amb l'altra. La Geganta és descrita com una

"gran dona de rostre lunar i benvolent", que porta una corona de flors i fulles sobre els cabells recollits amb una cinta de colors. Porta un vestit amb cos brodat i duu un ram de flors i una llança. Es creu que ambdós personatges mantenen una estreta relació amb la llegenda fundacional de la ciutat, fins al punt que estudiosos i historiadors locals els han identificat de manera diversa com Mata i Grifone, Cam i Rea, Saturn i Cíbele, o Zancle i Rea.⁸ Tradicionalment, es diu que el gegant moro Grifone arribà a l'illa des d'Àfrica amb la intenció de conquerir la ciutat, però que, en canvi, s'enamorà de Mata, una jove de Camaro, un petit nucli de les muntanyes Peloritanes. El "cruel antropòfag" acabà sent "domesticat" per l'amor, i tots dos es casaren i fundaren la ciutat de Messina.

Segons Curt Sachs (1966: 142), les danses d'armes no són únicament una estilització coreogràfica del combat, sinó també el resultat de la combinació de dues forces que generen un increment del creixement: una força defensiva negativa i una força fàl·lica positiva. En esta línia, Bonanzinga proposà aplicar una interpretació diferent a la tradició de Mata i Grifone com a:

[...] inversió del motiu de la moresca [...]. Més que el 'contrast', ací són les 'noces' les que revelen el substrat arcaic que en les moresques trobà la seua reconfiguració històrica: expressions dramàtiques de rituals propiciatoris de fertilitat, amb connotacions tant eròtiques com competitives (BONANZINGA, 1999: 89).

Més enllà de les reconfiguracions històriques, el conflicte continua sent percebut en alguns dels trets clau de la festa. Totes les celebracions en honor de la Mare de Déu de l'Assumpció foren represes l'any 1926. Sabem per Gaetano La Corte Cailler, que dugué a terme la seua recerca amb motiu d'esta ocasió especial, que a l'inici del segle XIX existia una gran bassa ovalada de cinquanta-cinc metres al pla de Sant Joan —on hui dia s'estén en gran part la Vila Mazzini—, que s'utilitzava habitualment per a rentar la seda a mà. El clergat solia finançar la construcció d'una gran embarcació, anomenada la Galera, dins d'esta bassa per a celebrar la festa. Sobre la nau s'hi col·locaven estàtues de soldats vestits amb indumentària d'estil moro com a record d'algunes empreses militars contra els sarraïns (La Corte Cailler a TODESCO, MOLONIA, 1991: 115). En canvi, el camell que desfila juntament amb els Gegants els dies previs al 15 d'agost constitueix un recordatori de l'oposició entre opressors i oprimits en termes ideològics (i no només físics). Una pell de dro-

8. Per a diverses interpretacions, vegeu: Pitre (1900a: 150), La Corte Cailler (1926), així com Pitre (1899: 533-554) i (1900b: 65-99) pel que fa a les descripcions de la festa fetes per viatgers italians i estrangers a partir de la segona meitat del segle XVIII.

medari recobreix una estructura lleugera de fusta que dona forma al camell. Tot el conjunt és animat per dos homes amagats a l'interior, que fan avançar l'animal pels carrers de la ciutat i que, antigament, també tenien l'encàrrec de recollir donatius alimentaris.

Segons una determinada tradició, el Camell evoca l'animal sobre el qual Roger el Normand va fer la seua entrada solemne a Messina després que el cristianisme haguera estat finalment restaurat; tal com relata l'historiador Bonfiglio a *Messina città nobilissima* (1606), l'animal era un símbol de la victòria del comte Roger. Després d'haver derrotat els moros, este entrà triomfalment a Messina celebrant-ho amb els seus soldats, acompanyat de camells carregats de restes. Tanmateix, La Corte Cailler considera que:

La informació aportada per altres fonts és més fiable i s'ajusta millor al cas del camell;⁹ els orígens del qual, segons sembla, es remunten als temps 'en què la dominació sarraïna oprimia el nostre poble antic i els opressors eren recaptadors d'impostos a llocs de camell. És d'ací d'on s'inspira el nostre costum local, si pensem en els qui condueixen el fals animal. De fet, tendeixen a imitar els sarraïns vestint amb indumentària semblant mentre executen les seues danses tradicionals. S'apropien d'allò que havia estat negat –com si alludiren a la cobdicia dels sarraïns– enmig de l'alegria, els crits i l'entusiasme de la gent del poble' (La Corte Cailler a TODESCO, MOLONIA, 1991: 133).

En essència, la implicació simbòlica de la imatge del camell ens hauria de remetre al mecanisme de recaptació d'impostos durant el domini àrab de Sicília. Pitre recorda una dita popular messinesa: *fari u Camiddhu* ("fer el camell"), emprada per a referir-se a l'apropiació indiscriminada de béns i objectes.

Un observatori privilegiat per a aprofundir en la ideologia i comprendre la relació entre Moros i Cristians és l'*opera dei pupi*, el teatre de titelles tradicional del sud d'Itàlia, el repertori del qual deriva directament de la literatura èpica i cavalleresca, i en particular del cicle carolingi. En un primer moment, fins al segle XVIII, anava adreçat a un públic culte, però al segle XIX evoluciona a una forma d'entreteniment popular. Entre els exemples més coneguts de literatura cavalleresca a Sicília destaquen la *Storia dei Paladini di Francia* de Giusto Lodico, de 1858, les obres de Pietro Manzanares, de 1886, i les de Giuseppe Leggio, de 1895.¹⁰

L'oposició cristià/moro en el relat èpic cavalleresc equival a la dualitat bé/mal, associada igualment a veritat/falsedat, lleialtat/traïció, pietat/crueltat, bellesa/lletjor. A més, les tradicions poden, de vegades, permetre que

l'enemic participe de la connotació positiva del primer terme, mentre que en la literatura popular les accions són jutjades en funció dels personatges que les duen a terme. En altres paraules, la moralitat coincideix amb els cristians; per tant, accions semblants són sotmeses a un procés d'avaluació diferent segons si provenen de cristians o de sarraïns (cf. PASQUALINO, 1977: 108-131).

Des del punt de vista dels temes, de l'estil figuratiu, així com dels codis de la *mise-en-scène* i de les característiques tipològiques i mecàniques del teatre de titelles, es poden distingir tres grans tradicions: la tradició "palermiana", pròpia de la Sicília occidental; la tradició "catanesa", corresponent a la part oriental de l'illa; i la tradició "napolitana", que identifica les regions de la Campània, l'Apúlia i la Calàbria. En general, amb l'ajuda de la seua família, l'oprante —és a dir, el propietari del teatre que manipulava les titelles— organitzava el repertori presentant un cicle anual de representacions que s'escenificaven diàriament. Les funcions estaven adreçades exclusivament a les classes populars, mentre que la presència de persones de classe mitjana provocava sorpresa entre el públic i suscitava nombrosos comentaris crítics. Segons l'anomenada gent "civil", el teatre de titelles era, sens dubte, un espectacle plebeu (PITRÈ, 1887-1888: I, 124).

Antonino Buttitta afirma que el teatre de titelles pot definir-se com un teatre en què s'ha identificat deliberadament un públic destinatari, però també com un teatre que els mateixos espectadors han contribuït decisivament a crear.¹¹ En essència, es tractava d'un grup tancat que compartia un univers propi de valors i una representació personal de la vida i del món, confirmats de manera paradigmàtica en la ideologia del teatre de titelles. Les representacions proporcionaven models de comportament en què els personatges eren, de fet, arquetips humans, concebuts com a paradigmes de les relacions humanes i socials utilitzats per a classificar les persones en la vida real. Tal com assenyalava Pasqualino:

Un traïdor infame, en qui no s'ha de confiar, és anomenat un Gano di Maganza. Algú ric i mesquí, que és fàcilment enganyat pels malvats, és un Carlemany. Un home poderós, lleial, fidel i seriós, però poc astut, amb escassa o nul·la fortuna amb les dones, és qualificat de Rotllan; mentre que, en canvi, un home rebel, fort, juganer i perspicax, alhora molt faldiller i capaç d'eixir-se'n de qualsevol situació, rep el sobrenom de Renaud. Finalment, Astolfo és un malnom habitual per a designar un fanfarró generós i alegre (PASQUALINO, 1977: 40).

9. L'autor pren esta citació de l'obra de D. Ventimiglia *Le feste secolari di Nostra Donna della Lettera in Messina*, Messina, 1843.

10. Giusto Lodico, *Storia dei Paladini di Francia cominciando da Milone conte di Anglante fino alla morte di Rinaldo*, Palermo: G. B. Gaudiano (1858-1860), 4 vols.; Pietro Manzanares, *Storia dei Paladini di Francia da Pipino re alla battaglia di Roncisvalle facendo seguito la morte di Carlo Magno*, Palermo: Pedone Lauriel (1886-1887), 2 vols.; Giuseppe Leggio, *Storia dei Paladini di Francia cominciando dal re Pipino alla morte di Rinaldo lavoro di Giuseppe Lodico con l'aggiunta di altri famosi autori*, Palermo: G. Leggio (1895-1896).

11. Pel que fa a les raons socials i històriques d'estes transformacions, i més generalment al conjunt del tema, vegeu Buttitta (1977) i Pasqualino (1977 i 1992).

La matèria temàtica del teatre de titelles constitueix un component essencial per a modelitzar el món real, dins del qual Rotllan i Renaud són considerats dues de les figures més destacades, capaces de dividir el públic en grups de partidaris i detractors:

Esta separació –com suggereix Buttitta– reflecteix clarament dues visions del món distintes i oposades: d'una banda, la que encarna Renaud, en què el poder de l'autoritat tradicional actua com a símbol d'injustícia i de desordre; de l'altra, la que representa Rotllan, que identifica les estructures de poder com un element determinant per a l'equilibri de l'univers social. D'estes dues ideologies diferenciades, el món de l'opra oferiria representacions mítiques, en les quals el mite apareix com la resposta a les necessitats expressades (BUTTITTA, 1977: 13).

Pel que fa al tema que ens ocupa, a diferència de la tradició palermitana, el teatre de titelles a Catània s'enriqueix amb cicles d'obres com *Erminio della stella d'oro*, *Uzeta il Catanese*, *Guido di Santa Croce* o *Farismane e Siface*.¹² Este repertori diferenciati dona lloc a algunes consideracions addicionals. Les obres cataneses representen dos classes diferents de personatges moros. Dos exemples del primer tipus són Rodomonte i Diamante d'Espanya, procedents dels cicles de la *Storia dei paladini di Francia* i d'*Erminio della stella d'oro*. El personatge de Rodomonte d'Ariosto (cants XIV-XVIII) apareix també en un episodi nou i inèdit: després d'entrar a París, mata qualsevol que se li posa al davant fins que un àngel de Déu se li apareix amb l'aparença de Renaud¹³ i aconsegueix aturar el seu avanç. Diamante apareix en les aventures de Tigreleone, fill d'Erminio, dins del cicle d'*Erminio della stella d'oro*. En el desé aniversari de Tigreleone, a més dels principals representants cristians, també és convidat Diamante —el poderós rei moro d'Espanya— a celebrar una gran festa en el seu honor. En esta ocasió, Dia-



Fig. 3: Titelles sarraïnes, Palerm, Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino.

mante s'enamora de Sciura, la bella filla del rei Lione i neboda del rei de França. Quan la jove rebutja el seu amor, Diamante ataca la ciutat de Lione com a venjança i, després de matar el pare d'ella davant dels seus ulls, la rapta i se l'emporta a Madrid, on és mantinguda captiva. Allí és sotmesa a tortures brutals fins que se li ofereix beure d'una copa feta amb el crani del fill del rei de França, és a dir, del seu cosí. Mentrestant, tots els prínceps cristians aliats contra el moro han assetjat Madrid, tot i que Diamante aconsegueix matar els cavallers més valents. Però Tigreleone arriba per a capgirar el curs de la batalla¹⁴ i salva Sciura in extremis, just quan està a punt de ser decapitada. Els titellaires de Catània anomenaven l'escena de la tortura el martiri de Sciura¹⁵ i solien representar-la de manera tan realista que el públic no es lliurava de veure sang ni el fum que s'alçava del ferro incandescent (cf. NAPOLI, 2002).

¹² Tot i estar inspirats en la literatura èpica i cavalleresca, estos cicles introdueixen històries i episodis fins aleshores desconeguts, a través d'una imageria més viva i plenament tematitzada. Entre les referències bibliogràfiques completes utilitzades cal esmentar: Salvatore Patané (1896), *Erminio della Stella d'oro e Gemma della Fiamma. Guerre ed avventure mediovali [sic]*, Palerm: G. Leggio Editore; Giuseppe Malfa (s. d., inicis del segle XX), *Uzeta il Catanese e Magilola di Catane ovvero Ferrandino Sant'Aquila*, Palerm: G. Leggio Editore; *Guido di Santa Croce*, obra de Costantino Catanzaro publicada a Palerm en quatre volums per l'editorial G. Leggio: *Guido di Santa Croce e le reali avventure di Leondoro e Fiammetta con i sorprendenti fatti del Principe Fulminato* (1904); *Storia di Guido di Santa Croce con i parti di Trovato e Spagnoletto* (s. d., però 1904-1905); *Valentino e Germina, sèguito al Guido di Santa Croce* (1905); *Orientale delle Stelle ovvero i quattro Cavalieri della Morte, sèguito al Guido di Santa Croce e Valentino e Germina* (1906). Per a una anàlisi literària detallada que incloga el teatre de titelles catanès, cf. l'obra documentada d'Alessandro Napoli (NAPOLI, 2002).

¹³ D'acord amb la tradició catanesa, Renaud és, de fet, l'únic cavaller a qui Diamante tem.

¹⁴ L'episodi té lloc poc després de la festa d'aniversari i, segons relaten els titellaires, Tigreleone és en realitat un xiquet que porta una armadura infantil.

¹⁵ Basat en el "martiri" de santa Àgata, patrona de Catània.

D'eixa manera, Rodomonte i Diamante són tots dos personatges clarament negatius i són representats amb la pell molt fosca, trets negroides, llargues patilles, dents esmolades i una arracada. A més, l'armadura d'escates de Rodomonte accentua la sensació d'alteritat en comparació amb el guerrer oposat, que porta en tot cas una armadura metàl·lica. Diamante d'Espanya s'assembla molt a Rodomonte, però, a més, porta turbant, armadura i pantalons d'estil harem. Igualment, altres personatges reproduïen el paradigma moro com a símbol negatiu del mal, com ara Ulieno de Sarza (pare de Rodomonte), Polos (un sarraí mort per Uzeta el Catanés) o Scerinoff, rei d'Algèria (del cicle d'*Erminio della stella d'oro*, mort per Luigi Sofia sota les muralles de Taormina).

El fet que el color de la pell no constituïssa per si mateix un tret distintiu de negativitat —tot i continuar evocant l'alteritat— es veu confirmat per un altre grup de personatges que, tot i ser representats com a moros, permeten l'entrada en joc d'altres parelles d'oposició. Este conjunt de personatges moros correspon al segon tipus de la tradició catanesa i és considerat una mena d'encarnació del mite del bon salvatge. Dos exemples d'este tipus són Ideo Selvaggio i Lupo, que viuen errants pels boscos fins que un rei (respectivament Soranzo de Rússia, en el cicle d'*Erminio*, i Arcibaldo de Tartària, en el cicle d'*Uzeta*) els troba i els posa al seu servici. Estos personatges actuen com a autèntics herois sarraïns dotats d'una força extraordinària, guerrers valents en combat contra els herois cristians, i han sabut guanyar-se el respecte i l'admiració del públic. Sempre protagonitzen la mort més valerosa en batalla, però és el seu esperit noble, com a figures primeres d'una naturalesa incorrupta, allò que constitueix la clau de la seua redempció. De fet, són batejats en el moment de la mort i purificats del pecat d'haver combatut entre els "infidels".

Els nobles corsaris Bacail i Perì, dos personatges del cicle de *Guido di Santa Croce*, són també cristians negres. En un episodi del cicle, ambientat a Tunis, el "repugnant i lleig argalif" Semar intenta deshonrar la seua serventa Irma i ordena al seu esclau Bacail que conduïssa la jove al jardí. Tanmateix, Bacail s'enamora d'Irma, que correspon als seus sentiments, i tots dos aconsegueixen fugir junts. Però són capturats, i Irma es lleva la vida per tal de no traïr l'ésser estimat. L'esclau és empresonat, però aconsegueix matar el

carceller i, després de posar-se la seua roba, pot escapar-se. Venja la mort d'Irma matant Semar i finalment abandona Tunis. Arriba a convertir-se en el cap d'una banda de pirates i, una nit, Irma se li apareix en somnis exhortant-lo a fer-se cristià, tot dient-li que esdevindrà un "campió de la Creu, auxiliar i defensor dels herois batejats" (NAPOLI, 2002). Però segueix un destí semblant. És esclau de Roger V d'Espanya i salva el seu sobirà de dos gegants estrangulant-los. Reapareix més tard, vell i malalt, dedicat a honorar Guy de Santa Croce durant una batalla davall les muralles de Viena en la història de *Valentino e Germina*. Resulta ferit mortalment, però sant Guy se li apareix per a acollir-lo al Cel. Un altre "bon cristià negre" és Ali, personatge de *Farismane e Siface* que combina característiques de Bacail i de Perì. Com a cap d'una banda de pirates, és arrestat pel rei Celidio II de Cesàrea, experimenta la conversió a la "vera fe" i és nomenat capità general del seu exèrcit pel monarca. Al llarg de tota l'obra, està destinat a ser el defensor de tots els herois amb què es troba (cf. NAPOLI, 2002).

Els cartells (*cartelli*) també contenen referències al repertori del teatre de titelles.¹⁶ L'oprant solia encarregar-los a un pintor qualificat i els exposava a l'exterior del teatre perquè el públic poguera informar-se dels episodis programats per a la representació nocturna. D'acord amb les dues tradicions teatrals sicilianes, els cartells publicitaris presentaven també dos estils diferenciats. A Palerm, tots eren pintats amb tremp sobre tela i dividits en huit compartiments (de vegades deu o dotze), cadascun dels quals representava un episodi diferent del cicle.¹⁷ En canvi, els cartells catanesos eren pintats sobre paper marró i se centraven en un únic episodi del cicle.¹⁸ Per este motiu, els teatres de Catània disposaven d'un nombre molt més elevat de *cartelli* (cf. VIBAEK, 1985: 229-248; D'AGOSTINO, 1996: 66-76). En este sentit, els cartells tenien com a objectiu principal narrar episodis complexos mitjançant segments narratius, mentre que la pintura es basava en un codi expressiu específic i en una gramàtica i una sintaxi pròpies. El pintor havia de ser capaç d'oferir una representació visual perfecta de l'esdeveniment que volia plasmar amb només uns pocs traços de pinzell. En general, en comparació amb els elements extrets del model palermità per a identificar sarraïns i cristians, a Catània també són perceptibles diferents tipus de pèl facial (d'acord amb les titelles locals). En efecte, mentre que les tite-

16. Vull expressar el meu agraïment a Giuseppe Aiello, de l'Aleshores Departament de Patrimoni Cultural de la Universitat de Palerm, amb qui vaig discutir estes qüestions en nombroses ocasions i que va morir prematurament. Desitge deixar constància de l'alta estima i l'afecte que li professe. Igualment, he mantingut converses privilegiades amb l'expert i investigador de l'opra Alessandro Napoli, cosí dels germans Napoli, la il·lustre família de *pupari* de Catània, amb els quals comparteix una gran passió pel teatre de titelles.

17. Les dimensions mitjanes oscil·len entre 1,30 m i 1,70 m d'amplària, i al voltant de 2 m d'alçària.

18. Ací, les dimensions mitjanes oscil·len entre 1,80 m i 2 m d'amplària, i entre 1,40 m i 1,50 m d'alçària.



Fig. 4: "Morte di Rodomonte", "cartello" catanese de l'"opera dei pupi" pintat per Francesco Vasta. Palermo, Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino.

lles palermitanes tenen el bigot pintat amb les puntes cap avall (*calati*), els dels teatres catanesos conserven una forma més tradicional. Així mateix, les pintures que representen moros en els *cartelli* es basen principalment en l'estil de la indumentària. Els sarraïns porten pantalons d'estil harem sota l'armadura i turbants o cascos arredonits amb el símbol de la mitja lluna damunt, i de vegades van armats amb alfanges. Els guerrers d'alt rang i els nobles del seguici del Sultà són reconeguts pels mateixos emblemes que apareixen als escuts de les titelles. El color de la pell constitueix un altre tret distintiu comú. A Palerm, les titelles que representen soldats sarraïns de tropa són individus de pell negra, com també ho són els soldats rasos identificats com a mercenaris turcs (tot i que, històricament, eren reclutats a les zones etiòps i nubianes). En canvi, els individus de pell clara conformen la major part dels guerrers de rang elevat, amb la notable excepció del rei Salatiello. És especialment remarcable que en un *cartello* de finals del segle XIX titulat *Rizzieri all'assedio di Roma* (conservat al Museo Internazionale de-

lle Marionette Antonio Pasqualino, Palerm), les escenes d'una batalla sota les muralles del castell mostren turcs amb trets físics negroides, amb arracades als lòbuls de les orelles i armats amb alfanges. Es tracta de mercenaris sarraïns que, com a aliats dels enemics de l'Església, són considerats enemics dobles. Per això, en comparació amb els cristians, els trets han de ser clarament diferenciables: així, un soldat sarraí de l'exèrcit regular sol ser representat amb la pell més clara que la dels turcs, però una mica més fosca que la dels cristians.

A causa de la seua estreta vinculació amb la narració i la posada en escena, la pintura dels *cartelli* ofereix un ampli repertori figuratiu en el qual tots els adversaris sarraïns, turcs, gegantins o salvatges apareixen armats amb objectes considerats inadequats o no conformes a l'equipament militar regular, com ara una espasa dentada, un bastó o una maça.¹⁹ Tanmateix, sembla que hi ha algunes excepcions a esta norma: Dudone della Mazza, fill d'Uggeri el Danés (*mazza* pot traduir-se com a "maça" o "garrot"), Viviano del Basto-

¹⁹ Cal destacar que Grifone, el gegant moro de la festa de Nostra Senyora de l'Assumpció de Messina, porta el mateix tipus d'"arma".

ne (“el bastó”) i Carles Martell (entés com a “martell”), és a dir, tots aquells personatges amb connotacions positives dins de la ideologia de l’*opra*. De fet, la implicació espúria de l’armament d’estos personatges queda anul·lada i es transforma en un atribut personal i en un nom propi, com a tret distintiu de la seua identitat.²⁰

El teatre de titelles ha inspirat també la pintura dels carros. Mentre que les solucions constitutives i estilístiques de l’art dels *cartelli* estan estretament vinculades a l’obra escènica i a les titelles, la tradició de la pintura dels carros presenta una major autonomia tant respecte de la narració com de la seua posada en escena. Per este motiu, no era estrany sentir els titellaires retraure als pintors de carros que desconeixien el repertori dels poemes èpics cavallerescos. Pel que fa a la pintura dels carros, esta es va introduir cap a la fi de la dècada de 1820 i, fins als anys cinquanta del segle XIX, el repertori figuratiu incloïa principalment imatges de sants i cistelles de fruita i flors. Entre les dècades de 1860 i 1870, esta forma d’art popular desenvolupà un llenguatge propi i ben definit, en el qual els temes de caràcter cavalleresc esdevingueren l’eix principal (cf. BUTTITTA, 1961: 185-200).²¹ El carro, recobert d’escenes pintades, es transformà progressivament en el tret distintiu d’una classe social que aspirava a destacar-se com a grup d’elit dins de la comunitat pagesa.²² En altres paraules, passà de ser un simple mitjà de transport a convertir-se en un símbol d’estatus, una prova materialitzada de privilegi.

Cada costat del carro es divideix en dos plafons (*scacchi*), sobre els quals l’artista pintava esdeveniments fortament inspirats en les xilografies que acompanyaven les obres de la literatura cavalleresca esmentada anteriorment a Sicília.²³ El pintor no només es limitava a seguir aquelles il·lustracions, sinó que també combinava diversos episodis en una mateixa composició. Algunes de les pintures procedien igualment d’altres fonts iconogràfiques i eren esbossades en un full de paper com a models preliminars (*vilina*), que s’utilitzaven durant el procés de creació. A partir d’eixe moment, la *vilina* passava a formar part de l’arxiu iconogràfic del taller com una guia pràctica transmissible (vegeu D’AGOSTINO, 1991: 365-388 i *passim*).

Si s’observen els episodis pintats als costats del carro, moros i cristians són identificables sobretot per la indumentària i pels emblemes, més que no pel color de la pell. Esta elecció

ha estat explicada pels darrers pintors de carros encara en actiu, que n’ofereixen raons de caràcter tècnic. El color negre, en general, no figura a les paletes. En canvi, s’utilitza per a traçar els contorns i per a escriure les inscripcions amb informació rellevant: el nom del taller artesà, els títols dels episodis, així com el nom de les persones que han treballat en el carro, com ara l’escultor o el pintor. Els pintors coincideixen a assenyalar que qualsevol altre ús del negre produiria un “efecte forat” (*pirtusu*), és a dir, faria que la il·lustració resultara plana i sense contorns definits. De fet, fins i tot evitaven pintar cavalls negres (i encara ho fan), inclòs el cavall de Renaud, que segons la tradició era negre però que en les escenes pintades apareix amb un pelatge castany.

Això no obstant, en les il·lustracions, cristians i sarraïns són fàcilment distingibles; el sarraí pot entendre’s com una funció de l’empresa de l’heroi, i este heroi és sempre un cristià. Les escenes simbòliques i ornamentals se centren principalment en accions amb connotacions èpiques i mítiques. Cal assenyalar que el repertori figuratiu de la pintura de carros ha seguit diverses tendències i estils que reflecteixen els gustos personals tant del pintor com del client. El paper actiu dels dos en l’elecció dels temes, juntament amb l’objectiu perseguit d’encarregar una pintura per al propi carro com a símbol d’estatus, ha influït en el repertori, i els artistes han dut a terme un procés de revisió d’acord amb la tradició. La difusió de publicacions populars i de premsa (novel·les històriques, *Storia d’Italia* publicada per Nerbini a Florència, revistes com *La Domenica del Corriere* i altres) també hi ha tingut un impacte. Progressivament, estes publicacions han introduït nous temes diferents dels cavallerescos, o fins i tot han substituït el repertori existent.²⁴ A més, com a mitjà de transport, el carro no era alié al desgast, de manera que els exemplars conservats en col·leccions públiques i privades daten majoritàriament del segle XX. Tot i que donen testimoni de l’evolució temàtica, no constitueixen mostres àmpliament representatives de la pintura cavalleresca del segle XIX (cf. D’AGOSTINO, 1991: *passim*). Algunes escenes s’inspiren en el repertori de l’òpera de titelles o prenen elements de la història romana i italiana, especialment a partir de publicacions il·lustrades populars del segle XX. En els darrers anys, la pintura de carros ha tornat a acostar-se al món de les titelles i a la cultura popular, recuperant de nou les llegendes cavalleresques. Els pocs

20. Sobre els malnoms en les tradicions culturals i el procés mitjançant el qual la singularitat queda suposadament fixada en una “immobilitat perpètua” a través de la “identificació del tret individual principal [...]”, cf. Cirese (1976: 21 i ss.).

21. Les raons del creixement progressiu de la pintura de carros, que va impulsar molts pintors qualificats a establir els seus tallers en diverses zones, estan relacionades amb la implantació d’una xarxa viària per al transport de mercaderies amb vehicles de rodes, amb l’objectiu de superar el transport marítim i els trajectes amb mules. Altres factors inclouen també un impuls econòmic derivat de la política reformista borbònica, que va permetre el naixement i la recuperació de diverses activitats artesanals (cf. BUTTITTA, 1979: 11-37).

22. Pel que fa als carreters i als fabricants de carros, cf. Guggino (1978).

23. Vegeu la nota 8.

24. Per a una reconstrucció sociohistòrica del repertori, cf. Buttitta (1961: 151-200) i Buttitta (1985: 251-270).

tallers que encara fabriquen carros, o que han représ esta activitat, opten per representar els episodis més memorables; d'esta manera, només esbossen les línies generals per a la reconstrucció del repertori cavalleresc del segle XIX a partir dels records de les persones d'edat avançada.

Finalment, i tornant al teatre, hi ha una regla estricta segons la qual els moros han de situar-se a l'esquerra de l'escenari i els cristi-

25. Vegeu Hertz, 1909.

ans a la dreta (des del punt de vista del titellaire). Els *pupari* consideren que esta disposició respon a un procediment convencional i fins i tot l'assumeixen com un fet "natural". Sense ser plenament conscients del significat ideològic que s'amaga darrere d'esta convenció, continuen reproduint l'oposició entre Orient i Occident com una altra manera de perpetuar la polaritat entre dreta i esquerra, bé i mal. 25 ■

Referències bibliogràfiques:

- ADRAGNA, V.** (1980). "Le incursioni barbaresche nelle coste della Sicilia nord-occidentale (secoli XVI- XVIII)", en *Trapani. Rassegna della Provincia*. Any XXIV, núm. 229.
- ALBERT-LLOCA, M.** (1998). "Le Maure dans les fêtes valenciennes de Moros y Cristianos", en VV.AA., *Moresca. Image et mémoire du Maure (Exhibition Catalogue, Corte, 1998, July 10th - October 31st)*. Ajaccio: Collectivité Territoriale de Corse, Musée de la Corse. Pàgs. 333-343.
- BONANZINGA, S.** (1992). "Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicale in Sicilia", en *Archivio delle tradizioni popolari siciliane*. Palerm: Folkstudio. Núm. 31-32, pàg. 133.
- BONANZINGA, S.** (1996). "I suoni delle feste. Musiche e canti, ritmi e richiami, acclamazioni e frastuoni di feste in Sicilia" (CD amb llibret). Palerm: Folkstudio.
- BONANZINGA, S.** (1999). "Tipologia e analisi dei fatti etnocoreutici", en *Archivio Antropologico Mediterraneo*. Palerm: Sellerio. Any II, núm. 1/2, pàgs. 77-105.
- BONO, S.** (1993). *Corsari nel Mediterraneo. Cristiani e Musulmani fra guerra, schiavitù e commercio*. Milà: Mondadori.
- BONOMO, G.** (1997). *Schiavi siciliani e pirati barbareschi*. Palerm: Flaccovio.
- BRAUDEL, F.** (1976). *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II* (ed. italiana). Torí: Einaudi. Vol. 2.
- BUTTITTA, A.** (1961). *Cultura figurativa popolare in Sicilia*. Palerm: Flaccovio.
- BUTTITTA, A.** (1977). [Prefazione]. En A. Pasqualino, *L'opera dei pupi*. Palerm: Sellerio. Pàgs. 11-13.
- BUTTITTA, A.** (1979). [Introduzione]. En G. Capità, *Il carretto siciliano*, Palerm: Sellerio. Pàgs. 11-38.
- BUTTITTA, A.** (1985). "Le ruote del mito", en *I colori del sole. Arti popolari in Sicilia*. Palerm: Flaccovio. Pàgs. 249-270.
- CIRESE, A. M.** (1976). *Intelletuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torí: Einaudi.
- D'AGOSTINO G.** (1991). *Arte popolare in Sicilia. Le tecniche, i temi, i simboli*. Palerm: Flaccovio.
- D'AGOSTINO G.** (1996). "Le storie colorate", en *Nuove Effemeridi*. Any IX, núm. 33, pàgs. 66-76.
- D'ONOFRIO, S.** (1997). *Le parole delle cose. Simboli e riti sociali in Sicilia*. Galatina: Congedo.
- GUGGINO, E.** (1978). "I carrettieri", en *Archivio delle Tradizioni popolari siciliane*. Palerm: Folkstudio. Núm. 3.
- HERTZ, R.** (1909). "La prééminence de la main droite: étude sur la polarité religieuse", en *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*. Presses Universitaires de France. Núm. 68 (juliol a desembre), pàgs. 553-580.
- LA CORTE CAILLER, G.** (1926). *Il Ferragosto in Messina a traverso i tempi. Storia, folklore*. Messina: Tipografia D'Angelo e Figlio (reimprés en TODESCO i MOLONIA, 1991).
- MORANA, E.** (1880). "La festa delle Milizie in Scicli", en *Nuove effemeridi siciliane*. Serie III, vol. X, pàgs. 277-278.
- NAPOLI, A.** (2002). *Il racconto e i colori. Cartelli e storie dell'Opera dei Pupi catanese*. Palerm: Sellerio.
- PASQUALINO, A.** (1977). *L'opera dei pupi*. Palerm: Sellerio.
- PASQUALINO, A.** (1992). *Le vie del cavaliere. Epica medievale e memoria popolare*. Milà: Bompiani.
- PITRÈ, G.** (1870-1871). *Canti popolari siciliani*. Palerm: Pedone Lauriel. 2 vol.
- PITRÈ, G.** (1887-1888). *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*. Palermo: Pedone Lauriel. 4 vol.
- PITRÈ, G.** (1899). "Le feste dell'Assunta in Messina descritte dai viaggiatori italiani e stranieri", en *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*. Vol. XVIII, pàgs. 533-554 (reimprés en TODESCO i MOLONIA, 1991).
- PITRÈ, G.** (1900a). *Feste patronali in Sicilia*. Torí-Palerm: Clausen.
- PITRÈ, G.** (1900b). "Le feste dell'Assunta in Messina descritte dai viaggiatori italiani e stranieri", en *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*. Vol. XIX, pàgs. 65-99 (reimprés en TODESCO i MOLONIA, 1991).
- TENENTI, A.** (1960). "I corsari nel Mediterraneo all'inizio del Cinquecento", en *Rivista storica italiana*. Núm. 72, fasc. II, pàgs. 234-287.
- TODESCO, S. i MOLONIA, G. [ed.]** (1991). *Teatro Mobile. Feste di Mezz'agosto a Messina*. Messina: Edizioni G.B.M.
- TOSCHI, P.** (1973). *Le origini del teatro italiano* (1955). Torí: Boringhieri.
- TRASSELLI, C.** (1952). *Sicilia, Levante e Tunisi nei secoli XIV e XV*. Trapani: Società Editrice Drepanum.
- VIBAEK, J.** (1985). "Le scene e le figure", en A. Buttitta [ed.] *I colori del sole. Arti popolari in Sicilia*. Palermo: Flaccovio. Pàgs. 227-248.

Tots els números d'**eWali**, en la web de l'ASJ

Consulte qualsevol número de **eWali**, la revista d'investigació antropològica, històrica, cultural i/o social en l'entorn Mediterrani, en la web de l'Associació de Sant Jordi d'Alcoi i en la plataforma de revistes acadèmiques de la Universitat Miguel Hernández.



<https://www.asjordi.org/publicaciones/108/ewali.html>



PATRONATGE
SANT JORDI
ALCOI 2026



750 Aniversari

PATRIMONI, DEVOCIÓ, CULTURA I FESTA



Associació de Sant Jordi

eWalí, revista de investigación antropológica, histórica, cultural y social en el entorno Mediterráneo. Año 2026.



Associació de Sant Jordi



UNIVERSITAS
Miguel Hernández



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

CAMPUS D'ALCOI



Ajuntament d'Alcoi



ACTITUD
MEDITERRÀNIA