

ISABEL FERRER SENABRE

**LES PISTES DE BALL**  
**DURANT EL PRIMER FRANQUISME:**  
**ESPAIS DE LLEURE A L'HORTA-ALBUFERA**

Tesi Doctoral

Menció de Doctorat Europeu

Programa de Doctorat en Història de l'Art i Musicologia

Departament d'Art i de Musicologia

Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona

2013

Directors: Dr. Jaume Ayats i Abeyà i Dr. Francesc Cortès i Mir



*A ma iaia i a ma güela.*



# Contingut

<b>Agraïments</b>	9
<b>Abreviacions</b>	13
<b>Resums</b>	15
Resum	17
Sommario	18
<b>Introducció</b>	19
<b>1. L'Horta de València: un mite per a la contemporaneïtat</b>	39
1.1. L'al·legoria de la discòrdia	43
«La metàfora de la societat valenciana»: de la Renaixença ençà	45
El llaurador: estereotip per a un mite	53
... I la llauradora?	63
Unes descripcions excepcionals: l'Horta a la Guerra Civil	68
1.2. El territori: entre el camp i la ciutat	75
Viure (de) la terra	76
Una antítesi qüestionable	80
1.3. La identitat de la memòria, o la memòria de la identitat	88
Memòries	91
Oralitat i folklorisme	93
Memòria generacional	99

<b>2. Ball i política: de la «València roja» al Sindicato Vertical</b>	103
2.1. Cap a la «València roja»	108
Un harmòniom per a ballar? Els inicis de la Guerra Civil	110
El casino i la pista de ball: El Patí (1929)	114
El ball durant la guerra	128
2.2. El Sindicato Vertical: ball i organitzacions franquistes	134
Coros y Danzas? El paper de la Sección Femenina	137
«Si no és Ramirez, no hi ha Música»: el ball a les societats musicals	151
<b>3. «La moral»: ball, Església i franquisme</b>	167
3.1. No és lícit ballar: entre Pius IX i el cardenal Segura	172
Ball i «modernisme social»: la «literatura edificant»	174
Les consignes eclesiàstiques, des de l'Arxidiòcesi de València	183
3.2. Sí que és lícit ballar: la Piscina d'Hervàs (1944) i la Pista del Mandao (1947)	197
La història d'un funàmbul	199
La història d'un segador	215
La reacció eclesiàstica	222
<b>4. Cantar el gènere: homes i dones a la postguerra</b>	235
4.1. Cant i espai: una acustemologia de gènere	243
La legitimació de la paraula: els rapsodes	246
Cantar la visibilitat masculina: les rondes	251
El cant femení: la visibilitat sonora	263
4.2. La mutació de la pràctica cantada	273
Els canvis de l'arquetip masculí: de la taverna a l'estadi	274
Pràctiques musicals i femineïtat durant el franquisme	285

<b>5. Espais per al ball i transformació social</b>	303
5.1. Ballar per a casar-se: el cicle vital i el calendari festiu	309
Rams, ous i <i>panquemaos</i> : els balls de Pasqua	310
L'economia familiar: els balls als casaments	318
La casa agrícola i les carrilades: una excusa per a ballar	326
5.2. Un nou model de lleure: del teatre a la pista	332
Cinema, esport i ball: la nova indústria	332
El funcionament dels negocis	346
5.3. Urbanisme, espai i vivència: el passeig	358
El Passeig de Catarroja: el carrer-espectacle	363
Silla: gestionar l'espai, el temps i el gènere	375
Picassent i l'«acera de l'amor»: el control sobre l'espai	383
5.4. Cossos en dansa	393
La proxèmica del passeig	395
Anar a ballar a la pista	400
<b>Conclusions</b>	423
Conclusions	425
Conclusioni	437
<b>Materials</b>	449
Llista de figures	451
Contingut del disc compacte	456
<b>Fonts</b>	457
Col·laboradores i col·laboradors	459
Arxius i biblioteques	462
Fons personals	463
Publicacions periòdiques	464
Referències bibliogràfiques citades	465
Referències musicals i audiovisuals	506





# Agraïments

Aquesta tesi no hauria estat possible sense la saviesa, l'atenció, la disponibilitat i la il·lusió de les persones entrevistades. La meua immensa gratitud a cadascun de vosaltres per obrir-me la porta de les vostres cases i dels vostres records. Permeteu-me fer unes xicotetes mencions a aquelles dones que m'han acompanyat des d'un bon principi i han atès amb tot el carinyo del món les meues successives visites: Leocàdia Romaguera Albert, Pura Pradas Soler, Angelita Belenguer Albert i Maria Marí Romaguera. Moltíssimes gràcies també a les famílies dels propietaris de les pistes de ball de la comarca, i efusivament i de tot cor, a Isabel Dalmau Aguado. Voldria tindre un record especial per a aquelles persones que han hagut de marxar en el transcurs d'aquests anys: Elies Albert Serra, Juan Bonillo González, Luís Campos Sanbartolomé, Conxeta Chanzà Medina i Salvador Pastor Tronchoni. I, és clar, el meu profund agraïment a ma iaia Maria i a ma güela Amparo, a qui va dedicat aquest volum, perquè amb vosaltres va començar aquesta aventura abans que jo mateix en fóra conscient.

Tota la meua gratitud als directors de tesi, els Doctors Jaume Ayats i Abeyà i Francesc Cortès i Mir, que ja fa uns quants anys que m'oferiren l'oportunitat de començar en el món de la recerca i han seguit formant-me durant tot aquest temps. Jaume, per l'entusiasme i el detall constants, i per descobrir-me que la recerca imaginada és possible; Francesc, per la dedicació i el suport. I per la vostra paciència, el vostre estímul intel·lectual, els vostres consells, el vostre seny i el vostre temps, moltíssimes gràcies.

El suport acadèmic, professional i personal que he rebut s'ha de fer extensiu a les companyes i els companys del grup recerca, font d'aprenentatge continu del qual també n'és deutor aquest treball. Han estat ressort indispensable molt especialment: Anna Costal i Fornells —impossible resumir ací tota la teua implicació: gràcies que no caben enlloc—,

Joaquim Rabaseda i Matas, Gianni Ginesi, Joan Gay Puigbert i Marisa Ruiz Magaldi. I Oriol Oller, còmplice de les nostres inquietuds.

La investigació tampoc haguera arribat a bon port sense la cooperació dels documentalistes i dels especialistes dels arxius municipals de Picassent, Silla, Catarroja i l'Institut Valencià de la Música: Pura Navarro Campos, Ana Bono Guaita, Eloïna Hernández Doria, Pascual Guillem Gradolí, Marcos Marí Lozano, Jordi Reig Bravo i Rosa Castells. Vull agrair-li intensament la col·laboració a Josep Antich i Brocal com a informant, persona de contacte i donant desinteressat de tot tipus de material: la recerca a Silla haguera estat infinitament més difícil i molt menys completa sense la teua participació. També a Inés López Moral, responsable de l'Arxiu Metropolità de la Diòcesi de València, per confiar en el meu treball.

Són moltíssimes les persones que en algun moment m'han ajudat a solucionar i completar la logística del treball, en un llistat que resultaria inabastable i on segurament no aconseguiria reflectir tots els gestos amables i sovint anònims que m'han facilitat les tasques d'investigació. Vaja per davant la meua gratitud a tots. Amb èmfasi, a Salvador Raga Ramon i Francisco Català Vila, que em donaren algunes de les seues publicacions. A Joan Josep Sanchis Gimeno, Miguel Morellà Asins, Vicent Rocafull Penedès, María Eugenia Ayala Belenguer, Marcel·lí Cuenca Navarro, Miguel Ángel Català Codoñer i Abelard Saragossà Alba, perquè em facilitaren els contactes necessaris per a realitzar les entrevistes a Alcàsser, Catarroja, Massanassa i Silla. A Antoni Simó Rosaleny, Jaume Sobrevela López, Salvador Silla Lerma, Pepe Silla Escudero, Manolo Fernández i María Vicenta Sebastià Peris, que m'ajudaren a completar algunes de les informacions. A la Societat Artístico-Musical Picassent, que sempre té obertes les portes. A Miguela Segarra Alfonso, Jaume Sobrevela Forteza, Yolanda Aguado Aguado i Sara Guasteví Olives perquè localitzaren, cediren o editaren algunes de les fotografies que apareixen al treball. A Joan Pellisa Pujades, Sílvia Pons Gómez i Laia Sánchez Vidal, que llegiren atentament alguns dels fragments de la tesi. I, especialment, a Òscar Senabre Gómez, cosí i amic, que s'ha encarregat que els plànols i mapes que imaginava ara els pugueu vore sobre el paper.

La investigació ha comptat amb l'ajut econòmic que em va proporcionar la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Picassent a raó de la xxx edició dels Premis Cristòfor Aguado i Medina (2008) i de la beca de Formación de Personal Investigador del Ministeri de Ciència i Innovació del Govern de l'Estat espanyol entre el 2009 i el 2013 (BES-2009-012353), que també em va permetre realitzar una estada de recerca a Roma. Vull donar-li les gràcies al Professor Giancarlo Monina que acceptara l'aventura d'acollir-me al Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo de la Università degli Studi Roma Tre,

així com la gentilesa de remetre'm tota la documentació que he precisat. I a Ricard Martínez i Muntada, del CEFID-UAB, que en dates intempestives féu les gestions necessàries per a que l'estada fóra una realitat. A la Universitat Autònoma de Barcelona també he comptat amb la confiança dels companys, alumnat i personal d'administració del Departament d'Art i de Musicologia, i de l'assessorament del Servei de Llengües. Una mica més enrere en el temps, la gent de Catalunya Música m'oferí tot el suport que vaig necessitar per a compaginar el treball i el Màster que precedé a la tesi.

Reserve l'últim espai d'aquests agraïments per a les persones sense les quals, i la seua dedicació i companyia, no hauria arribat fins a ací. A ma mare i a mon pare, Ina i Josep Vicent, pel vostre recolzament i confiança infinits i incondicionals; al meu germà Dídac, pel teu assessorament tècnic, informàtic i tota mena d'altres auxilis vitals que es poden demanar a un germà. A ma tia Encarna, els meus tios Rafel i Joanba, i els meus cosinets Àxel i Joan, perquè, a més de tot, sempre em féu riure. I a les amigues i amics —aquells que fa anys que m'acompanyeu i els que heu anat apareguent pel camí—, atents a cada preocupació, incertesa i dubte mentre anava amunt i avall, de Barcelona al poble, del poble a Barcelona. Gràcies.



# Abreviacions

AC	Acción Católica
ADPV	Arxiu de la Diputació Provincial de València
AGA	Archivo General de la Administración
AHCB	Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona
AHMV	Arxiu Històric Municipal de València
AIDP	Arxiu d'Imatges Digitals de Picassent
ALP	Almanaque de Las Provincias
AMC	Arxiu Municipal de Catarroja
AMP	Arxiu Municipal de Picassent
AMS	Arxiu Municipal de Silla
APSCP	Arxiu de la Parròquia de Sant Cristòfor Màrtir de Picassent
ARV	Arxiu del Regne de València
ASAMP	Arxiu de la Societat Artístic-Musical Picassent
BNE	Biblioteca Nacional de España
BOA	Boletín Oficial del Arzobispazo
BOAV	Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia
BOE	Boletín Oficial del Estado
BOPV	Boletín Oficial de la Provincia de Valencia
BSNE	Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo
BV	Biblioteca Valenciana
CNT	Confederació Nacional del Treball
Cx.	Caixa
CyD	Coros y Danzas

DRV	Dreta Regional Valenciana
Enreg.	Enregistrament
Entr.	Entrevistes
EyD	Educación y Descanso
FAI	Federació Anarquista Ibèrica
FET y de las JONS	Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista
Fig.	Figura/Figures
FJ	Frente de Juventudes
HOAC	Hermandad Obrera de Acción Católica
INE	Instituto Nacional de Estadística
LA	Llibre d'Actes
LAP	Llibre d'Actes del Plenari Municipal
Mss.	Manuscrits
NO-DO	Noticario Documental Cinematográfico Español
OND	Opera Nazionale Dopolavoro
OSE	Organización Sindical Española
PRRS	Partit Republicà Radical Socialista
PURA	Partit d'Unió Republicana Autonomista
SF	Sección Femenina
Sgnt.	Signatura
SNE	Sindicato Nacional del Espectáculo
UGT	Unió General de Treballadors
VEP	Vicesecretaría de Educación Popular
v.	Vegeu
§	Capítol
⊙	Crida al disc compacte

**RESUMS**





# Resums

## Resum

Aquest treball analitza les pràctiques socials entorn les pistes de ball d'una comarca valenciana central, l'Horta-Albufera, durant les dècades dels anys quaranta i cinquanta del segle xx. Parteix de la reflexió sobre la construcció identitària hortolana i l'evidència de discursos sovint discordants que han condicionat l'estudi en profunditat de les pistes de ball de nuclis urbans de fora de les grans ciutats. Mitjançant les fonts orals i els documents escrits d'àmbit local, la recerca combina la perspectiva sincrònica i diacrònica per a explorar les diferents articulacions que transformaren progressivament el lleure al territori, fent especial èmfasi en les interaccions col·lectives i en la contingència dels processos.

Les pistes de ball de l'època —construïdes a la comarca en 1929, 1944 i 1947—, afermaren un lleure ballat regular i freqüent que en dècades anteriors havia estat absorbit majoritàriament per balls organitzats als diferents cercles de caire polític-recreatiu. Amb l'adveniment del franquisme, i en concordança amb el missatge de l'ens religiós, la dictadura va necessitar de gestionar la presència d'establiments comercials pel ball, que no es va liberalitzar completament fins el 1946. Malgrat la retòrica acre del règim vers els ballables moderns, el ball setmanal a les pistes es va consolidar i fins i tot va créixer, convisquent encara amb les celebracions i ritualitzacions ballades pròpies del calendari vital i festiu de la zona. La codificació de comportaments, les pràctiques reguladores dels rols de gènere —també en altres esdeveniments sonors, com ara el cant expressat en la quotidianitat—, el funcionament i el desenvolupament de les indústries de l'espectacle i els seus actors, l'urbanisme relacionat amb el lleure, i el seguit d'operacions del jovent durant el passeig i dintre dels mateixos balls a les pistes, es reorganitzaren especialment a partir de mitjan anys cinquanta. Un procés de canvi, a l'Horta-Albufera, que no s'entendria sense les trajectòries d'actuació de les persones que ballaren en aquells espais.

## Sommario

Questo studio analizza le pratiche sociali intorno le piste da ballo d'una contrada valenziana centrale, l'Horta-Albufera, nel corso delle decadi degli anni quaranta e cinquanta del xx secolo. Si parte da una riflessione sulla costruzione identitaria nella Horta e dell'evidenza dei discorsi discordanti che spesso hanno condizionato lo studio in profondità delle balere dei nuclei urbani da fuori delle grande città. Attraverso le fonti orali e documenti scritti d'ambito locale, la ricerca combina la prospettiva sincronica con la diacronica per esplorare le diverse articolazione che trasformarono progressivamente il tempo libero del territorio, facendo speciale enfasi nelle interazioni collettive e nella contingenza dei processi.

Le balere dell'epoca —construite nella contrada nel 1929, 1944 e 1947—, affermano un tempo libero ballato con regolarità e frequenza che nei decenni anteriori era stato assorbito per i balli organizzati nei diversi circoli di natura politico-ricreativa. Con l'avvento del franchismo, e in concordanza con il messaggio dell'instituzioni cattoliche, la dittadura necessitò gestire la presenza dei locali da ballo, la cui gestione no si liberalizzò completamente fino al 1946. Nonostante la retorica agra del regime verso le canzoni moderne, il ballo settimanale nelle piste si consolidò ed incrementò, convivendo ancora con le celebrazioni e i rituali dei ball propri del calendario vitale e festivo della zona. La codificazione dei comportamenti, le pratiche regolatrici dei ruoli di genere —anche in altre situazioni sonore, come il canto nella quotidianità—, il funzionamento e lo sviluppo delli industria dello spettacolo e i suoi attori, l'urbanismo relazionato con il tempo libero, e l'insieme di atti dei giovani durante il passeggio e dentro le balere, si riorganizarono specialmente a partire della metà degli anni cinquanta. Un processo di trasformazione, nella Horta-Albufera, che no si può capire senza le traiettorie di azione delle persone che ballarono in quegli spazi.

## **INTRODUCCIÓ**



# Introducció

*Si m'achuden a pensar  
els que pasen d'els cinquanta  
lo que ha canviat la vida  
de lo d'entonses hast'ara [...].*

*Les diversions y els recreos  
eren del tot... fet de casa.*

*Els dumenches a la Misa;  
después a rodar la plaça,  
algún pasechet per l'hòrta  
i a esquilar o a ferrar l'aca.*

*De vesprà tots al casino  
a comentar la semana. [...]*

*I les xiques... de braseo  
a la font, a l'estasió o l'hòrta [...]*

*Cuant s'anava  
a ensendres les llums, de nit,  
a casa; si no... es pecaba. [...]*

*Pero ¡Ay! Chovens de huí;  
ya voreu com el mon cambia. [...]*

*¿Pare y Mare? Aixó es molt póc!  
[...] Qu'en castellano les hablan:  
«Ven y arrujarás la calle» [...]*

*O «báilale una miquita  
a la abuelita 'la raspa'».*

*Y... dónemos dinés per als sines  
(qu'en fan tota la semana).*

*Que demá anem d'excursió  
a esta o aquella playa;  
que som seguidors del fútbol  
per a vore si el nostre guanya.  
Y saben tots els estrenos  
de Molina o Valderrama. [...]*

*En tal puesto hi ha una  
orquestina  
de «Els negros del alma blanca»;  
¡toquen uns mambos, uns buguis,  
uns boleros y unas sambas!  
Y que la chica vocalista  
diu que está la mar de guapa.*

*Tot son festes, veraneos,  
excursión, pistes, velades  
de boxeo y lucha libre,  
patinaje y lo que hiacha  
y a penes si queda temps  
per a poder dinar en taula.*

Vicente Machancoses Aguado: «¡l cóm han canviat els temps!»

*Llibre de Festes de Picassent, 1956.*

El treball que teniu a les mans aborda l'estudi de les tres pistes de ball existents en una comarca valenciana, a l'Horta-Albufera, durant el primer franquisme. La inquietud per esbrinar quin fou el paper que jugaren aquests establiments de lleure a la dècada dels quaranta i dels cinquanta va originar-se arran de la percepció —que ara reconec cànvida— d'una certa discordança entre les informacions que feien referència als balls de l'època. En primer lloc, l'oralitat parlava de l'existència de nombrosos balls en espais de tipus comercial, austers però suficients per a les condicions socioeconòmiques de l'època, als quals calia afegir aquells que se celebraven a les eres, a les seus dels pocs ens associatius que permeté la dictadura franquista, a les cases i als magatzems; sempre, això sí, sotmesos a uns determinats codis socials ritualitzats que no pareixien totalment atribuïbles als severos postulats del règim en matèria moral. En segon lloc, la bibliografia especialitzada sobre el franquisme narrava un control extrem i unes vehements campanyes sobre el ball, portades a terme pel nacionalcatolicisme amb virulència discursiva i mesures punitives. Per últim, la bibliografia local dedicada a recordar antics costums laborals i festius descrivia, sovint amb un punt de nostàlgia i sense gaire concreció cronològica, la pèrdua o modificació d'una forma de vida i dels seus corresponents esdeveniments musicals autòctons —entre els quals figuraven alguns dels balls—, apuntant als mitjans de comunicació d'abast massiu, o a organitzacions com la Sección Femenina, la responsabilitat de l'estilització, la modificació o l'eradicació d'unes pràctiques populars que encara subsistien a la meitat del segle XX.

Per *pista de ball*, l'objecte sobre el qual gira aquesta investigació, a l'època s'entenia aquell establiment amb finalitats comercials, de propietat i gerència privada que oferia com a producte principal —encara que no exclusiu— la pràctica del ballar amb una periodicitat setmanal, previ pagament d'entrada, i amb una aflluència de públic majoritàriament jove. Les pistes, doncs, formaven part d'una indústria de l'espectacle que havia anat guanyant terreny des de principis de segle i que, especialment a partir dels anys vint, van descloure arreu de les principals capitals de l'Estat espanyol, convidant a desempallegar-se dels patrons culturals decimonònics i reemplaçant progressivament la primacia de la festa ballada lligada al calendari festiu.<sup>1</sup> Ara bé, més enllà d'aquestes

---

<sup>1</sup> Durant aquest treball, utilitzaré els terme de «calendari festiu» per a referir-me al seguit de dates del calendari vinculades a les estacions, l'agricultura o a la religió on tenien lloc pràctiques rituals —en la definició de «ritual» que ofereix Delgado (1995): «aquél en que acontecen actos o secuencias de actos simbólicos, altamente pautados, repetitivos en concordancia con ciertas circunstancias, en relación con las cuales tiene carácter obligatorio, y de cuya ejecución se derivan consecuencias que, total o parcialmente, son también de orden simbólico». De la mateixa manera, encara que autors com el mateix Delgado, en successius treballs,

afirmacions genèriques, el coneixement acadèmic que acumulem sobre l'adveniment de les pistes de ball a la península és molt exigü en entorns urbans, i ha passat totalment desapercbut en espais no urbans. La motivació que ha mogut l'escriptura de les pàgines d'aquesta tesi doctoral, però, no ha estat la d'escriure una evolució històrica de l'assentament de les pistes de ball en un territori determinat, construïda sobre uns moments d'originalitat històrica i les linealitats que la van possibilitar i que se'n derivaren, sinó que ha tingut com a objectiu examinar a mode de trama sincrònica i diacrònica les diferents articulacions socials que tingueren lloc entorn un artefacte —les pistes— de manera que contemple les regularitats conjunturals que s'hi esdeveniren, així com les seues extraordinarietats. Precisament, la hipòtesi que es problematitza ací treballa amb la idea que els anys quaranta i cinquanta participaren d'una transformació de les formes de lleure de la comarca, en una transició menys inesperada i més continuada de la que ens han deixat vore les contingències polítiques i els seus discursos, així com les diferents construccions acadèmiques que hi han fet referència o, encara, les reflexions generacionals d'aquelles persones que endevinaren modificacions en l'esbarjo juvenil, tal i com manifestava un tant llastimosament l'autor dels versos amb què s'inicia aquesta Introducció.

Malgrat que hi ha suficients indicis per a afirmar axiomàticament que les pistes de ball foren l'espai de socialització —mediatitzat per la música— per excel·lència d'aquell temps, potser pugna sobtar el seu caràcter axial en un estudi d'aquestes característiques. I, veritablement, no seria una estranyesa del tot accidental ni il·lògica. No fa encara gaires anys que des de la musicologia reivindicuem que el fet musical és quelcom més que unes peces musicals que resten a l'espera de ser analitzades formalment a partir de la seua

---

s'han esmerçat en constatar que les societats contemporànies continuem *sent* rituals —i no *fent* rituals—, tenint en compte que l'ús constant del concepte de «ritual» ha acabat per desvirtuar-lo (Ariño 1998: 8), preferiré el terme de «ritualització» —més proper a les tesis de Goffman (2009 [1959])—, per a referir-me a les rutines socials sedimentades destinades a facilitar les interaccions, tant si comporten com no clares operacions simbòliques. Així mateix, entendré com a sinònims «lleure» i «esbarjo», per contraposició a «festa», aquesta última seguint els trets definitoris sintetitzats per Martí (2002: 277): «acte col·lectiu que, caracteritzat per les constants de sociabilitat, participació, ritualitat i l'anul·lació temporal i simbòlica de l'ordre, posseeix trets d'excepcionalitat, pressuposa el gaudi i se celebra en honor d'algú, alguna cosa o esdeveniment». Evitaré, en la mesura d'allò possible, la paraula «oci». Primer perquè crec que ha estat carregada d'una certa connotació pejorativa que es remunta a l'època de la Il·lustració —l'oci com a manca d'activitat o improductivitat— i, en segon lloc, perquè no poques vegades ha estat emprada com a sinònim de «societat de masses», atorgant-li així mateix un significat negatiu arran de l'opinió que va merèixer per a l'Escola de Frankfurt. Pel que fa a les diferents formes d'organització temporal, un resum pràctic molt lligat a la concepció organicista d'*univers simbòlic* que aporten Berger i Luckmann (1988 [1966]: 138) —encara que potser actualment es prefereix la visió més dinàmica sobre la representació de la realitat que ofereix el postestructuralisme—, es pot trobar a Cardús (1995); i una síntesi sobre les teories sociològiques que han abordat la relació entre temps i espai podeu llegir-la a Ariño (1995). Per a una anàlisi més completa sobre la gestió del temps al mediterrani, hom pot consultar alguna de les més de dues-centes referències bibliogràfiques aglutinades per Carbonell (2006). Pel que fa al calendari i les festes valencianes, continua sent imprescindible la lectura d'Ariño (1993).

transcripció gràfica. Aquesta forma d'atansar l'estudi musicològic del fenomen sonor bevia de la idea Romàntica, fonamentalment desenvolupada durant el segle XIX, de concebre algunes composicions musicals com a obres d'art estèticament autònomes, en funció d'una qualitat avaluada amb uns criteris gens aleatoris o, fins i tot, absoluts. Una idea que, a més, en el seu moment, va destriar, per diferenciació, aquesta música «obra d'art» de les «altres músiques» —anomenant-les «tradicionals» o «populars»— que no s'ajustaven a aquesta categoria canònica intel·lectualitzada del fet sonor. El «descobriment» social —i també musicològic— de l'existència d'aquest discerniment entre diferents categories musicals tingué dues conseqüències a ressenyar: una valoració apriorística diferenciada de cadascuna i, superant poc a poc el ressò positivista, la necessitat de cercar uns principis analítics distints per tal d'estudiar-les més enllà de la recolecció de sons sobre una partitura o enregistrament. Així, un cop la musicologia assimilà que l'anàlisi formal no explicava *per se* tot el fenomen musical, començarem a posar de relleu, per exemple, el caràcter simbòlic d'alguns dels esdeveniments musicals o a fixar-nos en els mitjans de producció i distribució de la música considerada «popular».<sup>2</sup>

Afortunadament, en l'actualitat el debat en el si de la disciplina musicològica camina cap a la prescripció d'encarar el fet musical tant com un objecte sonor a esmicolar analíticament, com també un medi d'interacció col·lectiva, de construcció d'estructures cognoscitives, gestualitats i identitats individuals i comunitàries, aprofundint en els mitjans d'ús i difusió dins del seu context sociohistòric, en les transformacions en el temps de la peça musical o en els discursos i significats que ha generat, per citar-ne només algunes de les possibilitats. Aquests enriquiment i pluralitat té molt en compte també el lloc on succeeix l'esdeveniment sonor que, en ocasions, implica tot un seguit de ritualitzacions que tenim profundament interioritzades —un cas representatiu serien les rutines que succeeixen a la sala de concert. El protagonisme de l'espai musical com a agent important a valorar en una recerca musicològica, de la mateixa manera que qualsevol altre criteri analític, dependrà d'una mesura prèvia de les conjuntures lligades al fet musical que vulguem esbrinar. És en aquest últim estadi on se situa el treball que teniu a les mans al voltant de les pistes de ball, seguint línies d'investigacions concentrades en els espais de

---

<sup>2</sup> Sóc ben conscient de la brevetat i simplificació amb què he tractat de resumir, de forma accessible per al lector no proper a la (etno)musicològica, l'esdevenir dels paradigmes teòrics que han guiat la història de la disciplina acadèmica des del segle XIX. Encara que, com a bona part de les disciplines socials, els musicòlegs seguim repensant els conceptes, terminologies i punts de vista emprats ara i adés, a la península ibèrica es poden trobar fàcilment les interpretacions de Cámara (2003), Martí (2000), Martínez (1997), Middleton (1990) o Pelinski (2000), per destacar alguns dels casos més abordables i complets.



lleure.<sup>3</sup> La centralitat del lloc d'interacció en una recerca s'afegeix a la beneficiosa heterogeneïtat temàtica que enriqueix la disciplina musicològica en temps recents, complementant els treballs basats en un autor o grups d'autors o en gèneres musicals, com eren fins ara bona part dels plantejaments d'estudi a la península ibèrica.

Dit tot això, tanmateix, cal no perdre de vista que alguns dels plantejaments esteticomusicals emergits al vuit-cents —als quals em referia unes línies més amunt—, continuen funcionant amb eficiència hui en dia. La seua potència i permanència deriven, en part, de la seua pertinença a les d'operacions ideològiques que caracteritzaren la formació de les societats modernes en allò que anomenàrem —i anomenem— Occident. Stuart Hall (2000 [1996]) ens resumia, sent molt conscient del caràcter sintètic del seu raonament, l'esdevenir històric mitjançant el qual es confeccionà aquesta noció del «món occidental». D'una banda, Occident només tenia sentit si es construïa per oposició a un no-Occident percebut com un gruix de societats «exòtiques» per contraposició a Europa. D'altra banda, la formació de l'Occident precisava per a funcionar d'una valoració positiva intrínseca del mateix món occidental —sustentada per la creença d'ésser una societat més «desenvolupada»—, i es va treballar la instauració de l'existència d'uns «altres» interns dintre del món occidental, bé per qüestió d'ètnia, o bé perquè el seu grau d'industrialització capitalista, urbanització, secularització i, en definitiva, modernització, no s'adequava del tot al paradigma preponderant, malgrat que el reforçava. Amb aquesta idea de fons, historiogràficament, durant un bon grapat d'anys va romandre latent l'existència de dos grans períodes històrics vertebrats segons la influència de l'occidentalització quasi sinònima a «progrés». Nettl (1978: 146) els descrivia com un primer període «premodern» imaginat de forma unitària i estàtica, que es perdia temps enrere sense solució, i un segon recent que tindria lloc en un moment central de meitats de la centúria del nou-cents, protagonitzat per canvis de caire destructiu amb l'anterior, que es movia a una major velocitat, quasi punyent.

Una de les etiquetes arquetípiques erigides a redós d'aquests altres «interns» occidentals —que afecta directament els subjectes d'estudi, humans i materials, d'aquesta tesi— és la idea de «mediterrani». Recentment, Raffaele Cattedra (2011), a través del constructe de «vila mediterrània», repassava críticament la pluralitat de significats que ha acumulat: el seu enaltiment taxonòmic necessari per a la legitimació científica que justificara investigar-la, el bastiment d'una genealogia comuna de caire cosmopolita que

---

<sup>3</sup> Els treballs oferts per Sánchez (2008) o Sevilla (1998) en serien una bona mostra.

recordava i ressaltava el paper de l'Europa meridional per a la construcció de la universalitat occidental —penseu en la recurrència narrativa del passat grec i romà—, la relació ambivalent de la mediterrània europea amb l'islamisme, i els successius canvis en els judicis de valor al voltant d'unes suposades «informalitat» i «espontaneïtat» dels costums socials mediterranis, cercades sovint en la ja mencionada «premodernitat» indefinida, i que s'oposaria a la racionalitat de la modernitat. Si bé és cert que actualment preval una valoració favorable vers aquest «tret diferencial» meridional, Cattedra advertia la inconsistència, reduccionisme i un cert romanticisme que implicaria continuar treballant amb aquesta idea de «vila mediterrània». No obstant això, malgrat la diversitat sociocultural del conjunt de les terres europees del sud, l'etiqueta de «cultura mediterrània» continua acollint el caràcter reivindicatiu que va moure a alguns dels estudis que la descobriren. Així ho feia notar Ian Chambers (2008) —potser una mica utòpicament—, recordant el caràcter quasi repressiu amb què es dibuixen els mapes territorials i demanant una historiografia radicalitzada que reconega una «modernidad múltiple i diferenciada» (Chambers 2008: 6).<sup>4</sup> Per això mateix, amb aquest treball m'agradaria mostrar que els habitants de l'Horta-Albufera no foren ni tan aliens ni tampoc immòbils o passius com de vegades els imaginem davant la uniformització cultural que alguns especialistes han assenyalat com idiosincràtica a la modernitat. En conseqüència, durant el text empraré la categoria de «mediterrani» repetidament, recollint la voluntat de pluralitat que faça palès que «el sonido viaja sin la neurosis de buscar una identidad homogénea» (Chambers 2008: 5). Perquè concebre qualsevol espai com un entorn sonor clos, impermeable vers l'enfora, amb uns moments musicals netament identificables i acotables, el redueix a un lloc «inventat» —en el sentit que explica Augé (2008 [1992]: 50)—, un lloc que engendrem de forma fantasiosa quasi simultàniament els investigadors i els investigats per a poder explicar-lo. S'ha d'evitar, doncs, un imaginari quimèric massa abocat a la concepció d'una zona amb els seus objectes musicals ben definits i invariables —museïtzats, si es vol dir així—, i unes situacions idealitzades en equilibri social.

---

<sup>4</sup> Aprofite la primera cita en una llengua diferent a la del corpus del text per a descriure els criteris de transcripció i traducció de les fonts escrites que se seguiran en tot el treball. Les cites de les fonts primàries es realitzaran amb transcripció diplomàtica. Així mateix, mantindré totes les cites en la llengua de la font que he consultat i, en el cas que no siguin en valencià o en castellà, adjuntaré la traducció —realitzada per mi mateix— en una nota al peu. He optat per no traduir les cites en castellà, d'una banda, per proximitat lingüística i coneixença generalitzada i, d'altra, perquè traduir bona part dels discursos emanats pel franquisme —molt presents al llarg del text— podria considerar-se quasi un atemptat historiogràfic.

Justament, durant aquest escrit problematitzaré sovint els discursos de caire ideològic o acadèmic per la inconsistència que he apreciat —seguint les reflexions de molts precedesors— en constructes dicotòmics ben assentats —modern/tradicional o urbà/rural—, no tant des d'un punt de vista d'abstracció teòrica global sinó a l'hora d'aplicar-los al context estudiat, ja que no he trobat empara suficient en cap dels empaquetatges d'idees fets servir habitualment a tal efecte. Fa un anys, l'antropòleg i etnomusicòleg Francisco Cruces posava de relleu l'equívoc que reposa sobre l'etiqueta de «música urbana» —un calaix de sastre que engloba tota aquella producció musical que esdevenia i esdevé en les ciutats— ja que feia «colapsar la lògica tradicional del campo que definia la disciplina en funció de un producto musical determinado» (Cruces 2004). Més enllà de les qüestions terminològiques, l'opinió de Cruces sobre la idea de «música urbana» i la necessària reivindicació com a camp d'estudi a explorar per la recerca musicològica peninsular, em conduí a repensar les formes amb què ens acostem a les músiques en entorns no urbans o en zones perifèriques més o menys apartades de les grans ciutats. Com a centre demogràfic, simbòlic i geogràfic, l'urbs ha recollit totes les possibles contingències musicals i hi hem pogut observar l'arribada de nous gèneres musicals, les formes d'elaboració i difusió comunicatives, l'articulació d'identitats col·lectives a través de la música, els fenòmens d'establiment de «llocs de memòria» —prenent el terme encunyat per Nora (1989)— o de patrimonialització. Per contra —i malgrat la recurrència en l'ús de la idea d'«hibridació», arran de la repercussió de la formulació de Garcia Canclini (2001) per a fondre la univocitat amb que s'aplicava a les cultures els paquets dicotòmics apuntats a l'inici d'aquest paràgraf—, tinc la impressió que en entorns no urbans els investigadors encara tenen preferència per l'examen d'un objecte o pràctica musical relacionats amb allò que hem convingut en considerar «tradicional», ja siga per a tractar de reconstruir la seua història, descobrir l'esdevenir de la seua conservació o desaparició, o atendre també els processos de patrimonialització.

Pel que fa a les músiques de temps pretèrits, segurament aquests interessos de recerca actuals estiguen determinats per senzills condicionants o restriccions metodològics. Primerament, en algunes zones de la península ibèrica poques restes escrites locals ens ha llegat la desfeta documental de l'any 1936; en segon lloc, els recol·lectors que van visitar les terres de la «ruralitat», com a bons fills de la seua època, es van esmerçar en recopilar tot allò —i només allò— que s'acomodava a la idea de «folklore»; i, finalment, és del tot oportú que tinguem en compte que sense la urgència que han aplicat els estudiosos de hui en dia ens serien desconegudes les traces de les músiques de tradició oral que encara podem arreplegar actualment a les viles i als pobles. D'altra

banda, les ciutats, com a grans aglomeracions urbanes, han produït força més documentació escrita i el seu continu flux de gent ha fomentat un intercanvi cultural intens que les ha erigides com un marc idoni per a conèixer les transformacions musicals. El treball que llegiu es proposa capgirar aquesta dinàmica amb l'objectiu general de comprendre les formes de lleure d'una comunitat més o menys no urbana —més endavant acotaré en la mesura d'allò possible aquesta inconcreció— mitjançant els espais musicals de moda d'aquell moment històric —les pistes de ball. De manera més específica, l'estudi procura esbrinar els usos dels llocs destinats a la pràctica festiva en principi no simbòlica, observar la seua correlació amb les circumstàncies polítiques, econòmiques i socials de l'època, evidenciar-ne la interrelació amb les diferents construccions comunitàries i, en última instància, afegir-se al fructuós debat sobre les projeccions contemporànies vers les pràctiques musicals dels nostres avantpassats.

Per aquests motius, aquesta tesi doctoral s'engloba en l'òrbita d'allò que s'ha denominat «història local», entesa com una reducció de la perspectiva d'anàlisi que posa en primer pla la vivència dels subjectes en relació a l'espai *real* —allò que s'ha anomenat *espai viscut*— dels qui l'habiten i les seues característiques (Colomines i Olmos 1990: 35; Pons i Serna 2001; Soja 2008 [2000]: 39-41). Malgrat les reticències, resistències i objeccions versades sobre el «localisme» i les seues conegudes i clàssiques «històries de campanar», o l'excés de relativisme —acusat a partir de l'èxit del gir lingüístic i dels estudis culturals—, la tria de l'escala d'anàlisi i la seua metodologia de treball s'ha correspost amb la voluntat d'aprofundir a escala local en la multiplicitat de fenòmens que poden derivar-se del marc legislatiu d'un país-estat, de la centralitat de les ciutats i, en certa manera, de les preponderàncies d'aquells que en un moment determinat han gaudit d'un espai on expressar-se per escrit, com han relatat recentment Pons i Serna (2011: 168-170). Sense oblidar, parafrasejant a Joan W. Scott (1989), que l'exercici històric s'hauria d'aferrar al desig de la pluralitat d'enfocaments, involucrant un joc de poders i coneixements on l'investigador ni està deslliurat dels condicionants de la seua pròpia època, ni pot esdevenir imparcial front a ells.

La delimitació d'un «espai local» concret no està predefinida, ans al contrari: les marques territorials sempre es redibuixen a mercè dels seus habitants, qüestionant-ne els límits político-administratius existents i posant de manifest com els accidents i les distàncies geogràfics, observats quantitativament, són sempre insuficients per a explicar allò social. Aquest ha estat el motiu que m'ha portat a escollir per a aquesta investigació la subcomarca —si es vol dir així— de l'Horta-Albufera. Per tal de facilitar-ne la comprensió

als lectors no familiaritzats amb el «fet comarcal» de la zona, deixeu-me que el descriga breument.

Històricament, totes les propostes de comarcalització valencianes —que a hores d'ara, legislativament parlant, estan a l'espera d'oficialitzar-se— han considerat l'Horta com el gruix de terres circumdants a la ciutat de València, que en seria la capital de la zona (v. **fig. 0-1**). A causa de la presència propera de la gran urbs i l'alta densitat de població —la més elevada del país des de segles ençà (Guinot 2008: 105)— s'optà per distingir entre l'Horta Nord i l'Horta Sud, prenent el riu Túria com a línia divisòria. Certament, aquest desdoblament ha tingut un calat social considerable, que es continua mantenint hui en dia quan la mateixa aglomeració urbana ha conduït a la necessitat de parlar d'Horta Nord, d'Horta Sud —amb centre neuràlgic a Catarroja— i d'Horta Oest —amb capital a Torrent. És a dir, s'ha mantingut l'Horta Nord i s'ha partit l'Horta Sud en dos subcomarques (v. **fig. 0-2**). Tot i això, aquesta proposta de divisió per a l'Horta Sud no és del tot nova, i Sanchis Guarner (1982 [1968]: 119), per exemple, ja distingí per estudiar el «Subsector del Sud del Túria» entre la «subcomarca de Catarroja», la «subcomarca de Torrent» i el «Pla de Quart», que no és sinó una altra forma d'anomenar les actuals Horta Sud —la «subcomarca de Catarroja»— i Horta Oest —la «subcomarca de Torrent» més el «Pla de Quart». El mateix Guarner fixà els límits de la «subcomarca de Catarroja» al terme de Picassent, la localitat més meridional. Amb el ressorgiment dels estudis socioacadèmics locals i comarcals, diferents autors seguiren el binomi de dos subcomarques i, en el cas que ens afecta, es canvià el nom de la «subcomarca de Catarroja» —realment poc encertat— pel d'Horta-Albufera, asseverant la capitalitat de Catarroja, i caracteritzant-la per l'articulació de la seua activitat i mobilitat comarcal entorn el Camí Reial que parteix de València cap a Xàtiva (Olmos 1982; Vallés 1984; Colomines 1986: 29; Aguado 2000 [1981]: 296). El resultat és que la subcomarca de l'Horta-Albufera compta ja amb una tradició pròpia d'estudis fruit de la unitat que presenta per als seus habitants.

Per tant, entendre l'Horta-Albufera com una subcomarca central del País Valencià que limita amb la Ribera Alta i la Ribera Baixa al sud, amb la ciutat de València al nord, amb el Pla de Quart a ponent i a l'est amb l'Albufera. Comprèn les poblacions d'Albal, Alcàsser, Alfafar, Beniparrell, Benetússer, Catarroja, Llocnou de la Corona, Massanassa, Picassent, Sedaví i Silla, uns pobles —la majoria— de mida mitjana (v. **fig. 0-3**). L'activitat econòmica principal fou l'agricultura de regadiu intensiu —i a la zona més meridional el secà, i a l'entorn del llac de l'Albufera, també l'arròs i la pesca— fins als anys seixanta, quan començà a assentar-se una indústria dedicada fonamentalment al moble i augmentà el sector serveis. Per economia narrativa, al llarg del text, exceptuant el primer capítol i els

moments on es puga prestar a confusió, em referiré a l'Horta —i els seus gentilicis— i el terme *comarca* com a sinònims d'Horta-Albufera, i anomenaré Pla de Quart —també més poètic que «subcomarca de Torrent» o Horta Oest— per a fer referència a l'altra meitat de l'Horta Sud.<sup>5</sup>

L'Horta-Albufera, però, l'he escollida per més motius. Un d'ells —no veig per què no confessar-ho per endavant— perquè és la zona on vaig nèixer i créixer. M'abellia, obertament, entendre una miqueta millor les històries de tots aquells espais i situacions compartits. Aquesta proximitat és la que ha guiat el desenvolupament de la recerca. L'estudi s'inicià amb el coneixement profund d'una de les localitats que disposava de pista de ball, Picassent —amb la Pista del Mandao (1947)—, esbossant els punts claus sobre els quals construir l'estudi. Prosseguí amb la recerca en les altres dos localitats que tenien pista, Silla i Catarroja —El Patí (1929) i la Piscina d'Hervàs (1944)—, de forma simultània a la resta de poblacions de la comarca (v. **fig. 0-4**). L'èmfasi en l'anàlisi de les viles amb pistes de ball obeeix apriorísticament, com assajaré de mostrar en les pàgines següents, a què el funcionament geosocial de l'Horta-Albufera de meitat del segle passat es dinamitzava en el mecanisme d'aglomeració sociourbana que Edward Soja ha anomenat «sinectisme» (2008 [2000]: 37-48), definint-lo com «una red regional de asentamientos nucleados [que] concierne no sólo a un centro urbano singular y densamente poblado sino, más categóricamente, a un sistema regional policéntrico más grande de asentamientos nodales interactivos, una ciudad-región».

---

<sup>5</sup> Les persones coneixedores de la realitat comarcal s'haureu adonat que he deixat fora de la geografia d'estudi el poble de Paiporta. Haig de fer palès que durant un temps vaig considerar la possibilitat d'incloure'l en la unitat d'anàlisi d'aquesta tesi doctoral, de la mateixa manera que el Pla de Quart al complet. La decisió de separar-los, però, la vaig prendre després d'albirar que la presència dels pobles tant de Paiporta com de l'Horta Oest no era considerada rellevant a l'època pels mateixos habitants, com a mínim pel que feia al lleure, exceptuant unes poques referències orals a Paiporta de les persones entrevistades a Benetússer. Si no vaig errada, a més, Paiporta és potser l'única vila que «canvia» de subcomarca entre l'acord actual dels pobles que formen l'Horta Sud i l'Horta Oest en comparació amb l'Horta-Albufera i la subcomarca de Torrent més el Pla de Quart de Sanchis Guarner. D'altra banda, hom pot consultar-hi els treballs apareguts a la comarca fins el 1990 —i que caldria que actualitzarem en algun moment— en un dels treballs de la bona fornada d'estudis locals que tingué lloc a les dècades dels vuitanta i principis dels noranta del segle xx (Colomines i Olmos 1990 i 1991).



Fig. 0-1: Mapa de la comarca de l'Horta, incloent les actuals demarcacions de l'Horta Nord, l'Horta Oest i l'Horta Sud. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.

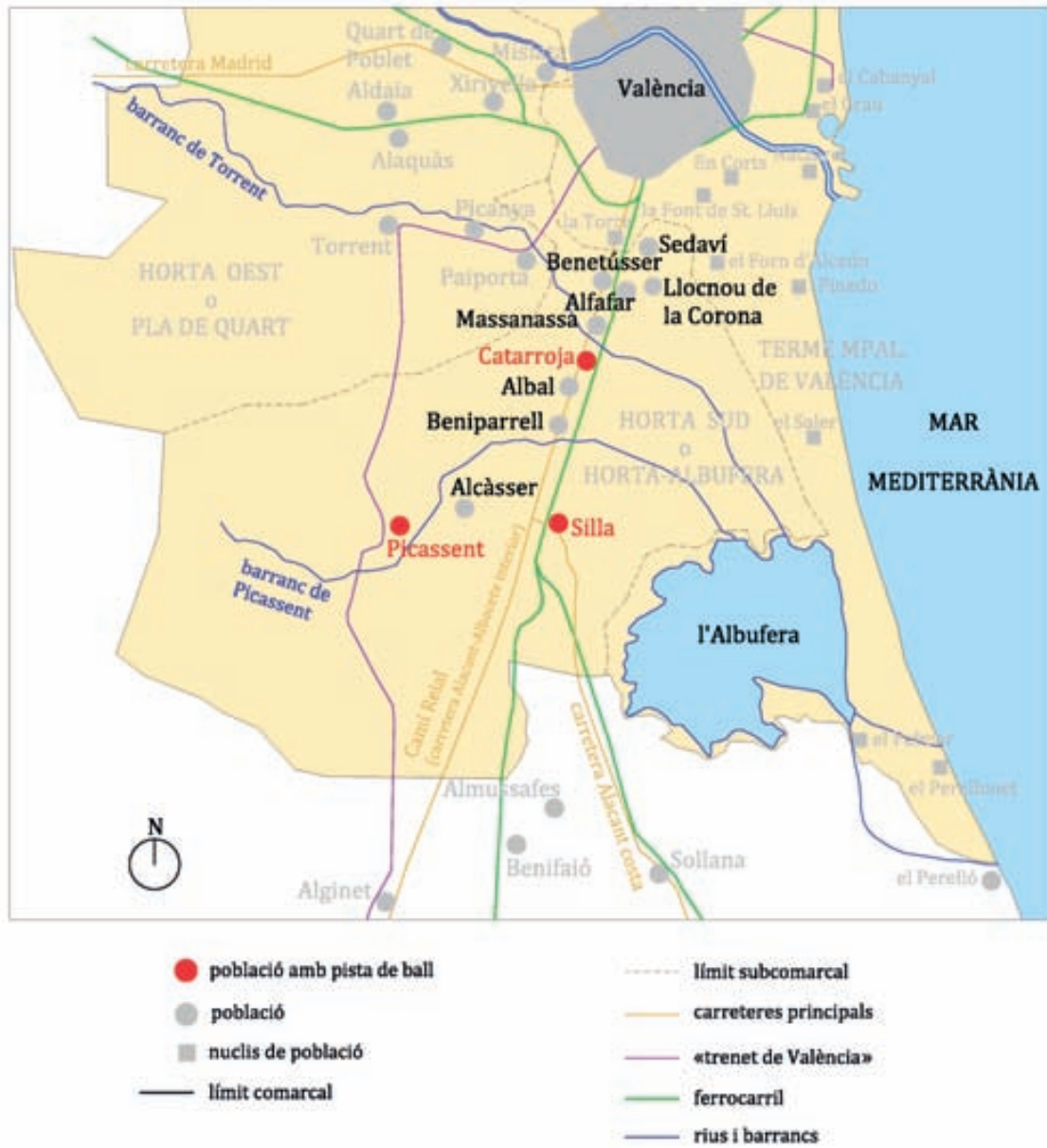


**Fig. 0-2:** Mapa de la subdivisió comarcal de l'Horta. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.

<b>Poble</b>	<b>1910</b>	<b>1920</b>	<b>1930</b>	<b>1940</b>	<b>1950</b>	<b>1960</b>	<b>1970</b>
Albal	2373	2673	3100	3547	4069	4784	7203
Alcàsser	3411	3530	4055	4368	4473	4679	5449
Alfarràs	2934	3241	3531	3983	4126	4394	13093
Benetússer	1216	1421	2517	3436	3954	5907	10062
Beniparrell	581	683	748	819	901	1016	1044
Catarroja	7977	8308	9056	10437	11204	11680	15703
Llocnou de la Corona	231	217	226	220	187	204	144
Massanassa	3336	3342	4272	4836	5023	5053	6010
Picassent	4500	4898	5322	6007	6974	8433	11143
Sedaví	1988	2009	2550	2767	2987	3544	5450
Silla	4973	6243	6732	6639	7117	7768	10090
<b>Total</b>	<b>31147</b>	<b>38485</b>	<b>44039</b>	<b>48999</b>	<b>52965</b>	<b>59422</b>	<b>87361</b>

**Fig. 0-3:** Nombre d'habitants dels pobles de l'Horta-Albufera del 1910 al 1970. Elaboració pròpia. Font: INE.





**Fig. 0-4:** Mapa de la subcomarca de l'Horta-Albufera; en roig, les localitats que acollien pistes de ball. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.

Tot i això, cal explicitar que la unió territorial que brinda el sinectisme no resol totes les qüestions metodològiques que afecten aquest treball. Pensar la distribució geourbana a mode de rizoma implica admetre que les grans ciutats, com ja he avançat, són un nucli de producció notable de fonts primàries, és a dir, de fonts originades en la mateixa època que treballa una investigació. Calia valorar en quina mesura la consulta de les fonts provinents de l'urbs podia aportar informació suficientment reeixida que en justificara la dedicació. Un xicotet rastreig pels principals periòdics de la zona em féu estimar que el seu ús desviaria els interessos de la recerca i em féu considerar que la informació que n'obtindria, des d'un punt de vista de comprensió del context estatal del període examinat, hauria de cercar-lo amb altres mitjans. Amb aquesta finalitat, el marc contextual a nivell estatal ha estat obtingut a través d'algunes de les publicacions legislatives i hemerogràfiques més importants, i contrastada amb dos dels principals treballs sobre música durant el primer franquisme: les tesis doctorals de Gemma Pérez Zalduondo (2001) —que analitza la legislació sobre aspectes musicals— i, sobretot, la d'Iván Iglesias (2010) —entorn el paper que va jugar el jazz entre 1939 i 1968—, que tot i arribar ja en un estadi avançat d'elaboració de la meua recerca, la seua «influencia en esta tesis doctoral», com ell mateix descriu, «seguramente no hará justicia el tradicional sistema de referencias» (Iglesias 2010: 25).

A més del rigor acadèmic, els estudis de Pérez Zalduondo i Iglesias suposen un punt i a part en la recerca musicològica durant el primer franquisme perquè trenquen amb la creença generalitzada que el règim no havia desenvolupat una política precisa sobre la música més enllà de la coneguda severitat de la censura dictatorial vers les avantguardes artístiques o les modes estrangeres, seguint la lògica de l'extrem sistema punitiu franquista. A aquests estudis, i en relació a les músiques de consum generalitzat, els han acompanyat diferents treballs que han continuat matisant i, fins i tot, contradiguent la suposada desatenció franquista cap a la gestió dels fenòmens i esdeveniments sonors. Martínez del Fresno (2001) ha explicitat els inconvenients econòmics i laborals que suposava el tancament de la indústria de l'espectacle, Valiño (2010) ha revelat el dirigisme de la censura musical als mitjans de comunicació, i, ja durant els primers anys del *desarrollismo*, Celsa Alonso ha esbossat les circumstàncies sociopolítiques de l'arribada del *beat* i Gonzalo Fernández (2012), en la seua recent tesi doctoral, ha fet palesa una primerenca assimilació com a ball de moda de l'*ska* en la segona meitat dels anys seixanta.

Malgrat la rellevància d'aquestes publicacions musicològiques, les pistes de ball i el ball modern —termes que faré servir en correspondència al vocabulari utilitzat per les persones entrevistades—, així com el gruix d'operacions socials que tenien lloc al seu si i al

seu voltant, han estat només abordades de forma tangencial tant des de la musicologia com des d'altres disciplines de caire sociohistòric, rebent una atenció menor en comparació amb altres aspectes relacionats amb el temps lliure. Encara que la seva referència és pràcticament obligada en les investigacions que analitzen qüestions de caire social durant el primer franquisme, fonamentalment, la historiografia sobre els primers vint anys de vida del règim gairebé només ha considerat la temàtica del ball modern i els seus espais per evidenciar el paper d'agent moralitzador de l'Església —fent notar, però, la incoherència entre la realitat i el missatge del discurs eclesiàstic (Molinero i Ysàs 1999: 576)—, o de l'arbitrarietat o favoritismes en el moment de permetre o multar la celebració de balls (Sanz 1999: 210). Resultats una mica més densos sobre les pràctiques de lleure a l'època han estat oferts pels estudis provinents de l'antropologia, basats en la interacció entre fonts d'arxiu, fonts hemerogràfiques i l'oralitat. Aquests treballs han explicat el contrast entre la retòrica oficial i la pràctica quotidiana, fet que ha permès aprofundir en aspectes de la vida social inaccessibles a través dels documents escrits (Roca 1996: 83-112; Feixa 1991). Aquesta última orientació de caire antropològic, doncs, serà la que he emprat per encarar l'anàlisi de l'objecte d'estudi, afegint-hi, però, també un recorregut cronològic en pro d'entendre fenòmens socials més estesos en el temps. Tot i que la majoria d'informacions fan referència al període entre el 1939 i el 1957 —aquest últim, any de la gran riuada a la comarca—, no he desestimat la consulta de materials temporalment més amplis ni he rebutjat la confrontació amb contextos culturals propers, com el català o l'italià. Així mateix, faré ús del terme «primer franquisme» per definir aquest marc cronològic que s'allarga gairebé vint anys, malgrat que especialistes com Ysàs (2005: 161-162) han fet esment de la polisèmia amb què s'ha emprat.

Atès que la producció escrita i les traces documentals hortolanes sobre les pistes de ball són escasses, la immensa majoria d'informacions que sostenen aquest treball provenen de l'oralitat. Han estat recollides per mi mateix mitjançant vora un centenar d'entrevistes —realitzades entre 2007 i 2012— a persones de la comarca nascudes entre el 1918 i el 1945. Cada entrevista té una durada que ha oscil·lat entre l'hora i mitja i les quatre hores. Les fonts escrites m'han servit per a complementar-les en aquells aspectes que resultaven inabastables o poc concrets —m'estic referint, bàsicament, a les naturals limitacions biològiques, als desajustos cronològics, a les successives legislacions o als discursos de les autoritats. En resum, defugint concepcions massa limitadores sobre les diferents disciplines acadèmiques —vegeu, per exemple, la defensa de Marc Augé a la radical separació entre antropologia i etnografia, i història (2008 [1992]: 16-21)—, en les presents pàgines s'advoca per una concepció metodològica plural preocupada per explicar

i evidenciar les dinàmiques socials, amb resultats probablement deutors de la *descripció densa* de Geertz (1994 [1973]) però sense infravalorar-ne la historicitat que tot sovint se li ha reclamat a l'antropòleg nord-americà —llegiu, per posar-ne un cas, la crítica que li adreça Levi (1998 [1985]). També Manuel Delgado (1992: 18), objectant les argumentacions a les quals arribaven alguns historiadors culturals, manifestava la temeritat acadèmica i social d'atribuir a un «inconscient col·lectiu» determinats comportaments fàcilment perllongables en el temps.

Podria assegurar, després de la meua experiència de camp, que sense les narracions de les persones col·laboradores, aquest treball senzillament no existiria, almenys amb els paràmetres que el configuren.<sup>6</sup> Encara que al text alternaré evidències en forma de cita provinents de fonts orals i escrites, només he estat capaç de descobrir un nou significat en els documents després de rebre les informacions constants dels relats memorístics. És més: l'experiència de les entrevistes en profunditat —que ha tingut ben en compte les tendències actuals sobre la tasca col·laborativa entre entrevistador i entrevistats, i el treball d'autoreflexió del propi investigador, dinàmiques magníficament analitzades per Ginesi (2010)— m'ha portat a percebre una certa desmesura ofensiva —empre l'adjectiu en sentit literal i figurat— vers la veracitat dels testimonis memorístics i, per extensió, sobre allò que la memòria és capaç d'aportar a la reconstrucció històrica. Molt especialment, si fem referència a algunes pautes de sociabilitat —sense anar més lluny, les de les dones— caracteritzades per «su débil eco informativo» (Bussy 2003: 617). Coincidisc amb Shelemay (2006: 28) en la desatenció que la musicologia ha sotmès als factors relacionats amb l'oblit en els models metodològics, però també vull remarcar l'obertura informativa que ofereixen les fonts orals —vegeu els treballs cabdals de Portelli (2009 [1981]) i Bertaux (2005 [1997])— en aquest treball procuraré conjugar i ressaltar, en els moments que s'escaiga, les possibles carències —i avantatges!— d'operar metodològicament amb fonts generades en èpoques diferents.

Les consideracions al voltant de la memòria i l'oralitat —enfilant ja el resum dels eixos amb els quals s'estructurarà l'exposició del treball— clouran la reflexió que centra el

---

<sup>6</sup> A les cites textuales de les persones col·laboradores, indique el nom i l'any de naixement per a una contextualització més àgil. Pel que fa a la transcripció d'aquestes mateixes fonts orals, mantinc els barbarismes sense indicació tipogràfica; tanmateix, sí que els he adaptat als criteris ortogràfics del català —per exemple: *iglésia* → *església*. També indique algunes contraccions que, en el cas de ser desplegades, farien perdre la «música» de l'oralitat —per exemple: *pa'* → *per a*. Les meues indicacions per a completar eventuais omissions de qui parla les trobareu entre claudàtors i amb lletra rodona. Igualment, les indicacions per a completar significats —és a dir, no omissions sinó aclariments contextuals— les grafie entre claudàtors i lletra cursiva. Pel que fa al lèxic, mantindré majoritàriament les formes dialectals valencianes acceptades al diccionari ortogràfic publicat per l'AVL (Acadèmia Valenciana de la Llengua: s. d.).

primer capítol sobre els significats, usos i valors que l'Horta i la seua gent han abrigat en relació al país. El segon capítol parteix de l'estreta relació entre ball, associacionisme i política que caracteritzà els esdeveniments ballats d'abans del franquisme, i descobreix quina fou la seua transformació en el context dictatorial, sense oblidar el paper del ball durant la Guerra Civil i la conjuntura que visqué la primera pista de ball de la comarca. El tercer capítol està construït sobre els discursos eclesiàstics que determinaren el posicionament de l'ens religiós durant el primer franquisme, i la seua transformació en el decurs de les dècades dels anys quaranta i cinquanta, contrastant-ho amb les històries personals i el context polític que permeté el naixement de les altres dues pistes de ball. Seguint la directriu que ha guiat tot el treball —que ha optat per conciliar els elements sonors i socials, si és que són indestriables, examinant-los des del prisma de l'espai de realització—, el quart capítol es proposa una anàlisi de la construcció comunitària i, més concretament, de les pràctiques reguladores del gènere sexual durant les dècades centrals del segle xx mitjançant l'exploració del cant expressat en la quotidianitat. Per últim, el cinquè capítol examina la transformació del lleure ballat a través de la descripció del calendari vital i festiu, del funcionament de les indústries de l'espectacle —tant de la seua infraestructura com dels seus actors—, de les modificacions en l'urbanisme de la zona i, per últim, del seguit de pràctiques del jovent entorn les pistes: el passeig i, és clar, els balls que tenien lloc als nostres locals.



# **CAPÍTOL 1**





# 1

## L'Horta de València: un mite per a la contemporaneïtat

L'Horta, totes les hortes, són un paisatge antropitzat, fruit de profundes transformacions de la natura realitzades pels humans durant segles. Al País Valencià, s'identifica amb el nom d'Horta a l'Horta de València, però, en realitat, en trobem moltes més en tota la franja litoral del país, en les falques de les muntanyes d'interior i, en definitiva, és una forma de conreu habitual arreu de la conca mediterrània (Rosselló 2004: 130-131; Guinot 2007: 60). En tot cas, l'Horta de València sí que es podria considerar la més extensa, complexa i antiga de totes. De creació musulmana, la ciutat ha condicionat decisivament el seu funcionament des de l'Edat Mitjana, a mercè de l'acumulació demogràfica al voltant de l'urbs (Guinot 2007: 68-69). El tipus de cultiu acollit ha anat canviant durant el transcurs de les centúries, per la qual cosa, allò que caracteritzaria a l'Horta no seria el producte, sinó la morfologia espacial del camp (Guinot 2008: 99). Una morfologia de xicotetes parcel·les quadrades de terra, miraculosament endreçades, que va créixer fins a difuminar els seus mateixos límits territorials. Perquè, estrictament, l'Horta de València només la formarien aquelles terres regades per les sèquies del Tribunal de les Aigües de València, més les besades per la Sèquia Real de Montcada. Foren els avanços tecnològics dels segles XIX i XX els que ocasionaren que el regadiu s'estenguera arribant als límits de les demarcacions geogràfico-polítiques actuals de la comarca amb l'aposta pel cultiu del taronger (Guinot 2008: 100). Complementant el sistema hortolà de camp, hi trobem també dades de la presència d'arrossars des de finals del segle XVIII a Catarroja,

Silla, Albal, Alfafar, Massanassa i fins i tot Picassent (Calatayud 2002: 133), que difuminarien encara més la percepció de l'Horta com una zona dedicada exclusivament al cultiu de verdures.

L'omnipresència i emanació de València, el medi urbà, sobre l'Horta ha acabat per homogeneïtzar les característiques de tota una zona que, per les mateixes raons, dista d'oferir un panorama senzill de cara a l'estudi. De fet, com ja he explicat, la mateixa comarcalització ja es presta a una imatge polièdrica que denota que ens enfrontem a un espai complex. Però no només els aspectes morfològico-espacials són els que condicionen l'Horta. Sobre els seus muscles ha reposat bona part de la representació simbòlica de la societat valenciana. Conseqüentment, cadascuna de les seues característiques ha estat passada pel tamís requerit pel procés de mitificació, farcint-la dels elements que haurien d'esdevenir la «tradició» de tots els valencians: una estilització que ha entrebancat encara més la comprensió i el coneixement de la comarca. Per això mateix, necessitem d'una anàlisi que explique quin ha estat el decurs històric que ha emmenat l'Horta i els seus habitants cap a aquesta benaurada situació —o embarassosa, depèn de qui ho mire—, i les repercussions ideològiques que tot aquest procés ha comportat. A això dedicaré la primera part d'aquest capítol: una mena d'aterratge en el si simbòlic de l'Horta que desitge que permeta al lector endinsar-se en el món valencià de l'època contemporània, fent especial esment als aspectes musicals.

Fonamentalment, podem resumir —amb totes les reserves de les grans generalitzacions— que el País Valencià arribà agrícola fins ben entrat el segle XX, una situació que canvià radicalment a partir de finals dels anys cinquanta. Açò féu que a partir de les dècades dels setanta i vuitanta presenciàrem tot un seguit de treballs que intentaven entendre el canvi tan radical sofert per la societat valenciana. L'eix d'aquestes investigacions el conformava la descripció dels aspectes socioeconòmics que haurien dibuixat aquesta particular relació que els valencians havíem establert amb la terra. La segona part de l'anàlisi de l'època partirà, doncs, de la descripció, forçosament parcial, d'un conjunt d'aspectes que crec imprescindibles per a comprendre l'entorn en el qual ens mourem. Tanmateix aquesta exploració no resultaria satisfactòria si no férem referència als problemes epistemològics que algunes de les tendències historiogràfiques han sedimentat en el gruix de treballs precedents, que examinaré a partir de la relació establerta entre la comarca, l'Horta, i la ciutat de València. I per últim, vorem com han influenciat les distintes sedimentacions acumulades pels processos de mitificació, però sobretot, pels diferents paradigmes gnoseològics, en els relats memorístics sobre els esdeveniments musicals als anys quaranta i cinquanta.

## 1.1. L'al·legoria de la discòrdia

*Como una alfombra de flor  
es la región valenciana.  
Alicante, Castellón,  
Valencia la capitana.  
El Micalet de la Seu,  
Alicante y sus palmeras,  
el Fadri en Castellón,  
los llevo muy dentro de mi corazón.*

*Horchatera valenciana, Els Pavesos (1978)*

Qualsevol col·lectivitat, habitants d'un tros de terra, que cerque una identitat necessita uns referents simbòlics on aferrar-se per tal de portar a terme de forma efectiva els processos d'identificació comunitària. Li calen per a construir-se un imaginari que fonamente la seua identitat grupal. Simultàniament, la creació i manteniment d'aquest cosmos al·legòric ha de servir també per a individualitzar-la de la resta de col·lectivitats que l'envolten, un procés que es duu a terme a partir de la confrontació amb l'Altre. Territorialment parlant, però, aquest «enfora constitutiu» de la identitat no es redueix a un únic Altre: n'existeixen tants com els diferents nivells d'oposició discursiva que es puguen formar, sense que això implique naturaleses essencials, jerarquies o perennitats (Hall 2003 [1996]: 15-17). Els més propers a nosaltres —el barri, el poble, la comarca, creats en base al que Sanchis Guarner anomenà «sociocentrisme negatiu» (1982 [1968]: 9)— solen coexistir amb altres força més abstractes —la regió, el país, o fins i tot, el continent, aquest últim, territori vast recurrentment emprat si una persona es troba molt lluny del que considera el seu tros de terra o, diguem-ho, si vol evitar-se pronunciaments ideològics que intueix conflictius. Així, l'adscripció identitària de la col·lectivitat que pobla un territori resulta tan contingent, per incorporació solidària i per volubilitat, com la nostra cognoscibilitat cultural de l'espai ens permet pensar-la. I, per això mateix, no esdevé mai neutra.

L'èmfasi en la «naturalesa ficcional» dels processos d'identificació (Hall 2003 [1996]: 18) és, entre altres, allò que ha permès desempallegar a constructes com el nacionalisme dels posicionaments essencialistes que atorgaven a les nacions l'aura d'historicitat immemorial i de legitimitat històrica. És a dir, una «naturalització» d'un ens nacional —i de les seues representacions simbòliques— dels quals no se'n podia dubtar

com si fóra un tot orgànic (Anderson 1993 [1983]: 202).<sup>7</sup> A través de teoritzacions com l'«invent de la tradició» o el folklorisme, hem presenciat com eixien a la llum els mecanismes que havien revestit simbòlicament una comunitat. Malgrat això, que una comunitat nacional tinga la qualitat d'«imaginària» ha comportat sovint que es tinga una visió apriorísticament negativa del mateix procés, obvi rebuig a l'etnocentrisme i a la suposada objectivitat que durant molt de temps ha revestit els discursos nacionals (Hobsbawm 1988 [1983]; Martí 1996). Com en tot procés social, no hi ha res que pugui ser titllat com a «natural» o «artificial», sinó que esdevé fruit de les circumstàncies històriques que es desenvolupen segons una sèrie de concomitàncies d'índole diversa.<sup>8</sup>

Tanmateix, a l'hora d'entendre la construcció de l'«ànima identitària» d'una comunitat, l'aportació fonamental que ens han llegat Hobsbawm i Martí ens ha ensenyat

---

<sup>7</sup> Vegeu també les operacions d'invisibilitat per mitjà de petits gestos quotidians que porten a terme alguns nacionalismes —per a la interiorització dels mateixos— a Billig (2006 [1995]). Tot i això, encara a les ciències humanes i socials hi ha una manca de consens en referència als postulats fonamentals dels moviments nacionalistes. Bàsicament trobem dues grans tendències en els estudis per intentar comprendre com ha funcionat a través del temps la dinàmica del nacionalisme: d'una banda, els partidaris de l'existència d'uns trets ètnicitaris nacionals anteriors a les modificacions econòmiques i polítiques de l'època contemporània que conformarien les nacions com les entenem hui en dia; i d'altra, la postura majoritària entre els estudiosos, que atribueix el fenomen a una reacció estèticament romàntica sorgida de les revolucions de finals del segle XVIII i que, per tant, tindria lloc durant els segles XIX i XX. Cercant una comprensió holística del procés, el sociòleg Vicent Flor advoca per una postura intermèdia: «Les nacions, doncs, són bàsicament un producte i una característica de la modernització, malgrat reconèixer l'existència d'elements ètnics, polítics i històrics protonacionals construïts a l'Edat Moderna o a la Mitjana que poden tindre una determinada influència, major o menor segons els casos, en la conformació de les nacions» (Flor 2009: 75).

<sup>8</sup> En el llibre *Community*, Gerard Delanty (2010 [2003]) recorre els diferents significats i interpretacions que acadèmicament s'han atribuït a la idea de «comunitat» durant l'època contemporània. El sociòleg ens remet a la Il·lustració per a situar l'ús del terme «comunitat» com una construcció en contraposició a «societat». A més de la seua funció cohesionadora en relació a la creació dels estats-nació, durant el segle XIX el redescobriments de la noció de «comunitat» acollí dues idees antagoniques que esdevingueren complementàries en la mesura que s'oposaven a la modernitat: la utòpica —la comunitat ideal només s'esdevindria superant el capitalisme— i la nostàlgica —que observava amb pessimisme l'avanç d'una nova forma d'organització social. La concepció d'una «comunitat» anterior, mítica, espontània, autosuficient, orgànica i quasi tribal, identificada amb la ruralia, s'oposava a l'artificialitat i mecanicisme de la «societat» parangonada a la ciutat. Evidentment aquesta postura evolucionista no trigaria en ser replicada tot desplaçant-se cap a la ciutat a mercè de la sociologia urbana i de l'interaccionisme simbòlic, i la idea de «comunitat» es va anar adaptant successivament als interrogants que plantejava el decurs històric, concentrant-se en l'estudi dels diferents grups que poblaven les grans urbs, en la construcció dels moviments socials, les reflexions al voltant de la multiculturalitat, i les relacions entre allò local i allò global. El repte provocat per les ciutats postmodernes ha posat en dubte el concepte de «comunitat» pel seu vestigi semàntic relacionat amb l'homogeneïtat, l'estructuralisme i el seu caràcter invariable, preferint-se la fluïdesa en l'articulació de la subjectivitat desenvolupada entorn a la «identitat» com una pràctica discursiva en constant negociació amb les disposicions materials, simbòliques i experiencials dels individus. A les ciutats actuals, lluny de ser un complex permanent i tancat, la «comunitat» —més aviat, les «identitats comunitàries»— són un espai «practicat», una mena de «communitas» latent —seguint la proposta de Víctor Turner (1988 [1969]: 102-103)— que s'activa en les ciutats de la «sobremodernitat» o la «modernitat tardana» —que és com anomenen Augé (2008 [1992]) i Giddens (1998 [1991]) a la nostra contemporaneïtat—, caracteritzades per «una liminalidad total, del trance permanente i generalizado» (Delgado 1999: 120). El concepte de «communitas» de Turner, de fet, és també el que se sol emprar habitualment en tota mena d'estudis etnogràfics perquè permet articular al voltant d'ell els diferents moments de vivència en relació amb aquesta mateixa comunitat.

com gran part dels postulats folkloristes provenen d'un moment històric molt concret, paral·lel al *national-building* de finals del XIX, a mercè de l'oposició entre la ciutat i el camp i la consegüent idealització instrumental del segon. Vegem com esdevingué això al País Valencià.

### «La metàfora de la societat valenciana»: de la Renaixença ençà

La cerca d'un passat que ajudara a erigir la identitat valenciana té els seus fonaments en l'estètica romàntica adoptada pels intel·lectuals autòctons del segon terç del segle XIX. Es tractava d'un projecte polític i cultural del tot heterogeni —«cosmopolita», com se l'ha qualificat en ocasions (Cucó 1999 [1971]: 41)—, on hi tenien cabuda des de les ideologies més reaccionàries a les més liberals, sempre amb la Il·lustració com a punt de referència (Baldó 1990: 167-170). L'arrencada dels erudits del Romanticisme, ja durant la Restauració, derivà en el moviment que hom convergeix en anomenar la Renaixença valenciana, un seguit d'iniciatives culturals que pregonaren la recuperació d'unes senyes d'identitat pròpies, fonamentalment lingüístiques i històriques, de la mateixa manera que va ocórrer en altres zones europees. No obstant això, els escriptors de la Renaixença no aspiraren mai a la creació d'un Estat sobirà valencià, sinó que més aviat, fomentaren l'apoliticisme i renovaren un regionalisme que creixia de forma paral·lela i subsidiària a la nació espanyola (Flor 2009: 117). El localisme fou una de les línies polítiques prioritàries que s'empraren per a apropar i difondre la nació espanyola, a través de l'exaltació de la particularitat territorial de cadascuna de les zones que formaven l'estat (Archilés 2002 i 2006; Archilés i Martí 2004: 289; Billig 2006 [1995]: 122).

Per a explicar, pragmàticament, les quimeres de la Renaixença valenciana, es distingeixen dos nuclis en funció del seu tarannà polític: el conservador i el progressista, anomenats popularment «de guant» i «d'espardenya». Compartien, però, aquest «doble patriotisme», la dialèctica que acabaria conformant una «identitat dual» —valenciana i espanyola— considerada el germen del discurs regionalista que ha prevalgut en amplis sectors socials valencians posteriorment (Archilés 2007: 145; Flor 2009: 120-121).<sup>9</sup> I és

---

<sup>9</sup> Les característiques de la Renaixença valenciana són descrites amb detall en els textos de Cucó (1999 [1977]: 39-65), Fuster (1980 [1962]: 221) i Baldó (1990: 189-200). Del treball d'aquest últim autor, mereix destacar-se el seu convenciment en la idiosincràsia de la Renaixença valenciana, amb unes característiques pròpies que la allunyaven de ser filla de la catalana. D'altra banda, el sector «d'espardenya» intentà ampliar l'espectre

que, salvant les divergències òbvies entre uns i altres, monàrquics *versus* republicans federalistes, el procés que s'impulsà per a canalitzar la filiació valencianista no fou gaire diferent: es banalitzaren algunes de les manifestacions de cultura popular, es gestà i difongué el mite de societat equilibrada d'hortolans diligents i, com ja s'ha dit, s'impulsà la subordinació en forma de regió (Baldó 1990: 197).<sup>10</sup>

Seguint una dinàmica gens exclusiva del cas valencià, el bastiment simbòlic de la identitat tingué com a principal mecenes la burgesia urbana de la ciutat de València, que lloava la bonhomia dels conciudadans rurals, la màgia paisatgística i la peculiaritat de les seues tradicions encara no «contaminades» per la modernització industrial. Clar i ras: la Renaixença féu una narració del paisatge, físic i humà, idealitzada i duta a terme a través de la «retòrica del tradicionalisme» —concepte que devem a Marfany (2010: 119). Com pertocava en la seua època, les classes benestants de la capital valenciana propiciaren una imatge mítica de la «pàtria» que s'havia de construir sobre l'alteritat oferta per una determinada contrada rural, pastura pairalística per a la lloança ampul·losa, amb els seus ornaments orientalistes —moriscos, en aquest cas, sovint emprats amb un rigor històric molt qüestionable— que havien de condensar els valors de la societat que representaven. I l'exotisme d'aquest camp no calgué anar a cercar-lo gaire lluny de la capital valenciana. És més, es trobava a pocs quilòmetres. Així, per a bé o per a mal —o, com diuen, en la prosperitat i en l'adversitat—, a l'Horta de València li correspongué erigir-se com el paradigma de la «valenciania»:<sup>11</sup>

O no és cert que l'Horta —la seua gent, el seu paratge— identifica, de portes enfora, el conjunt del territori valencià? No ho dubteu ni un moment: festes com la de les falles i la batalla de les flors... exponents patris com ara l'himne, la senyera, la taronja, la barraca, la paella... tòpics com el de la pólvora, la llum, la mar... tota aquesta «parafernàlia folklòrica» està constituïda per símbols que, si bé no naixen en aquesta època, és en el tombant del XIX i del XX que quallen i es consoliden com a emblemes de tot un poble: el valencià (Roca 2002a: 88).

---

social de seguidors tot intentant integrar en el republicanisme al grup heterogeni de «classes populars». Per a una descripció del moviment «d'espardenya», vegeu Cucó (1999 [1971]: 55).

<sup>10</sup> No hi ha un acord unànime entre els estudiosos a l'hora de valorar el llegat de la Renaixença en la construcció de la identitat nacional valenciana: hi trobem des de la crítica fins a la comprensió (Flor 2009: 121).

<sup>11</sup> Empra «valenciania» en el mateix sentit que explica Flor (2009: 117), és a dir, el sentiment identitari vers l'adscripció valenciana per oposició al «valencianisme»: «La denominació 'valenciania', doncs, no té la càrrega d'afirmació política contra l'espanyolitat —o contra una determinada espanyolitat— que sí que en tindria —i en conservaria— el valencianisme».

El punt de referència de tot aquest procés és, indubtablement, l'obra de Teodor Llorente i Olivares (1836-1911). Una mirada transversal a la seua obra és suficient per entendre el valor arquetípic que hi té l'Horta —«alrededores de Valencia», com l'anomenà el poeta de forma quasi providencial.<sup>12</sup> Bucòlica, evocadora, feraç, reverencial, rica, bella, magistral, simpàtica, laboriosa, ufanosa, galant, profitosa, sumptuosa, dolça, paradisiàca, ubèrrima, i segurament que ens quedaríem curts si volguérem enumerar els adjectius que han descrit la visió llorentina de la zona. Però no sempre la idealització del poeta ha estat jutjada amb afalacs. Recordem que Llorente fou l'emblema de la Renaixença «de guant»: era conservador, propietari agrícola de la capital que projectà en la comarca els seus ideals socials de «perfecta organització patriarcal, religiosa i jeràrquica, ideal» (Roca 2002a: 104). Si Llorente aspirava a què aquest dibuix ordenat de l'Horta fóra una «metàfora de la societat valenciana» (Roca 2002a: 104), talment antagònica fou la reacció ideològica ulterior, amb partidaris i detractors del que suposava per al País Valencià la modelització idíl·lica de la lírica llorentina. Primer foren els membres de Renaixença «d'espardenya», amb una menció especial de l'obra del republicà Vicent Blasco Ibáñez (1867-1928), els qui feren explícits els conflictes socials interclassistes en el si de l'ambient camperol.<sup>13</sup> Ja posteriorment, la manca de projecció sobiranista de Llorente fou el motiu principal al·legat per les crítiques versades per la intel·lectualitat valencianista del període antifranquista (Baldó 1990: 193; Roca 2002a: 105).<sup>14</sup>

<sup>12</sup> S'aprecien les descripcions en obres com *Valencia* (1887) —un repàs narratiu en forma de lloança a la geografia valenciana de la col·lecció *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*—, o en versos de poemes com *La barraca* (1883). Vegeu les dues obres comentades, respectivament, a Roca (2002: 93-101) i Flor (2009: 123).

<sup>13</sup> Blasco Ibáñez retratà els conflictes socials del camp especialment en la seua primera etapa literària, anomenada «valenciana», estilísticament naturalista, produïda entre 1894 i 1902 (Baldó 1990: 208; Andrés 2003: 177). Al republicanisme se'l coneix sobretot gràcies a aquest escriptor, però hi hagué molts més grupuscles. Triomfà, sobretot a la ciutat de València, gràcies a la seua xarxa organitzativa relativament moderna «de masses» amb elements populistes. El blasquisme, però, no aconseguí mai superar els límits de l'Horta (Martí 1990: 157-160). Podeu consultar una visió completa sobre la política de Blasco Ibáñez i les anàlisis posteriors a Andrés (2003). Una visió diferent del republicanisme es pot llegir a Ginés (2008: 61-71). De la mateixa manera, no falten noms que almenys des del segle XVIII fins a la primera meitat del XX hagen comentat el nivell de vida més aviat baix dels llauradors (Ardit 1991: 77; Barona 2004). També existien a altres zones properes, com a la Sueca arrossera ja des del segle XIX (Aguado 2002b: 24). Els bandolerisme a l'Horta pels voltants de 1878 és comentat per Mira (1978: 155). Per la seua banda, Ferri i Sanchis ens parlen sobre els conflictes per l'aigua (2001: 650-652).

<sup>14</sup> Segons Archilés i Martí (2002: 71), des d'un punt de vista polític, no es pot carregar tot el pes de la «manca» d'una identitat valenciana unitària als poetes de la Renaixença, ja foren del sector conservador o del progressista. Roca (2002b: 74), per la seua banda, no dubta en remarcar que Llorente fou apolític perquè davant de les «pressions d'una societat profundament castellanista i castellanitzada, revestir la Renaixença d'apoliticisme fou la millor manera —i potser l'única— que trobaren els seus mentors de preservar-la». Reig (1998: 585) comenta com el valencianisme inventat pel blasquisme comptà amb el recolzament categòric de les classes populars, i no creu que creara la dicotomia espanyolisme-valencianisme, sinó que oposà un altre

Malgrat tot, Llorente fou només el cap més visible del bigarrat grup de la burgesia — especialment aquella que provenia de la ciutat de València— i dels grans propietaris de terra més immobiliàries, que necessitaven de l’Horta tòpica per a autorreferendar-se en el seu estatus social: els calia un tros de terra on fonamentar el seu imaginari regional, i completar-lo humanísticament amb un estereotipat «camperol pacífic, laboriós i content amb la seua sort» que ajudara a despolititzar les classes populars en pro del domini burgès (Mira 1978: 155).<sup>15</sup> Aquesta dualitat utilitària per a les classes benestants havia, necessàriament, d’obviar la conflictivitat social que existia a l’immediata rodalia de la ciutat, almenys de portes enfora. La imatge de l’Horta, doncs, esdevingué d’ús extern però també intern (Roca 2002a: 93-94; Boira 2004b: 93), responent a unes coordenades sociopolítiques i econòmiques molt concretes, i quallà profundament en l’imaginari identitari posterior de les classes populars valencianes.<sup>16</sup>

A més de la producció escrita, també són necessaris tot un seguit de símbols per a construir la mitificació del territori que opere funcionalment de forma generalitzada, una problemàtica que els valencians encara no hem resolt satisfactòriament. Perquè en l’erecció de l’Horta sinònima de «valenciania», com diu Boira, no només els poetes són els culpables del tòpic (2004b: 94). Ni tampoc ho són les narracions dels viatgers que, des de com a mínim el segle XII, han lloat les virtuts de la comarca (Ardit 2004). Cal afegir, sense ànim d’exhaustivitat, la pintura, algunes manifestacions de cultura popular escollides amb uns criteris gens aleatoris, la vexil·lologia, l’ús i denominació de la llengua i, és clar, la música (Archilés 2007: 149; Flor 2009: 126-127). Un exemple és el cas de l’Himne Regional. Creat *ex professo* per a ser l’Himne de l’Exposició Regional Valenciana (1909) — fita ineludible en el relat regionalista valencià—, la partitura de Josep Serrano Simeón (1843-1941) amb lletra de Maximilià Thous Orts (1875-1947) s’adoptaren com a Himne

---

valencianisme al ja existent. Ja posteriorment, el sector regionalista instrumentalitzarà en benefici propi la idealització de l’Horta i dels seus llauradors, un discurs que calarà especialment en l’imaginari desplegat des de la ciutat de València i els seus voltants (Flor 2009: 124).

<sup>15</sup> A Catalunya, si fem la comparativa amb el procés valencià, Marfany indica que als inicis de la Renaixença catalana els seus percussors, entre ells Carles Aribau (1798-1862), cantaren la bucòlica que ofería el Llobregat, situat en la zona ben a prop de la capital catalana. D’altra banda, però, l’historiador no creu que aquesta lírica continga elements catalanistes fins a l’obra de Jacint Verdaguer (1845-1902). També es poden trobar elements similars d’imaginari bucòlic a l’obra Anselm Clavé (1824-1874), com segueix explicant Marfany (1993: 85-86 i 96). Vegeu, pel cas català, també l’opinió de Fradera (2002). Per posar-hi una comparació concreta amb el cas hortolà, l’Empordà «essencial» també ha bastit fulls i fulls de literatura, com ha explicat Marfany (2010: 123). Un cas similar d’idealització de l’entorn rural, el de la Mallorca pagesa, és explicat críticament en el primer capítol de Vives (2008).

<sup>16</sup> Val a dir, però, que no només l’Horta fou l’objectiu dels poetes de la Renaixença valenciana. Encara que en menor mesura, la lloa valenciana de l’època no oblidà la Mar Mediterrània, que unia València amb el seu passat catalano-aragonés i les seues arrels hel·lèniques; i la muntanya, un espai que ofería als poetes l’aura sagrada necessària pel recolliment espiritual allunyat de la urbanitat (Roca 2011).



Regional el 1925 sota la dictadura de Primo de Rivera, i s'oficialitzaren ja per a la Comunitat Autònoma el 1984.<sup>17</sup> Manca encara, però, més enllà de les crítiques al caràcter sarsueler de la peça en qüestió (Fuster 1980 [1962]: 232), una anàlisi musicològica que explique també en paràmetres analítico-musicals les raons per les quals l'Himne forma part de «la particular selecció simbòlica» que esdevé «més versemblant als ulls si més no de la majoria dels ciutadans de l'àrea metropolitana de València» (Flor 2009: 381).<sup>18</sup> I és que prompte, com ha exposat Pérez (1981: 23-30), des d'altres contrades del País Valencià sorgiren veus que manifestaren el seu desacord amb l'enaltiment de la peça com a Himne representatiu de la «valenciania» i, en el transcurs del temps, no han estat pocs els intel·lectuals que s'hi han pronunciat en contra a causa de l'apropiació de l'Himne per part dels sectors pro-regionalistes (Flor 2009: 457-459). Qüestionat pràcticament des del dia de la seua presentació, actualment és encara motiu de disputa constant.<sup>19</sup> Heus ací una mostra de l'escassa asèpsia política de la peça musical en forma de crònica publicada pel mateix Ajuntament de València amb motiu de la commemoració del centenari de l'Exposició Regional Valenciana (2009):

Era una música fácilmente pegadiza; y nacida para ser cantada a coro. Tenía solemnidad de Himno, pero llevaba una suerte de facilidad para hacerse entrañable que enseguida se vinculó a la prodigiosa habilidad de Serrano para los cantables de zarzuela. La letra de Maximiliano Thous, que exaltaba las virtudes esenciales de una región, sus riquezas, laboriosidad y belleza, se abría en su primer verso —«Para ofrendar nuevas glorias a España»— con lo que era una definición inequívoca, característica: era todo un modelo de relación con la nación española que estaba poniendo en marcha

<sup>17</sup> Sobre l'Himne Regional valencià, podeu llegir Pérez (1981). Flor també hi dedica un apartat en el seu treball (2009: 457-459). Trobareu una visió radicalment diferent, de retòrica inflamada, a Pérez Puche (2009: 157-171).

<sup>18</sup> Serrano utilitzà tant a l'Himne com a l'altra de les seues composicions més famoses, *El fallero* —que comentaré a continuació— la tocata que els clarineters de la ciutat de València usaven per a acompanyar a la comitiva de representació governamental de la ciutat a la coneguda processó del Corpus, als actes amb presència d'algun membre de la reialesa, i a les entrades dels bous a la plaça si hi havia representació municipal, almenys a partir de mitjans del segle XVIII segons la transcripció que descriu Ruiz de Lihory (1903: 147).

<sup>19</sup> Per posar-hi un exemple recent, la polèmica sobre l'Himne —«Lo himno», irònicament anomenat pels no partidaris— revifà a finals de 2008 per l'enregistrament commemoratiu del centenari que n'efectuà el tenor Plácido Domingo per decisió del Govern valencià. Segons narra el diari *Levante* (7-XII-2008), posant veu al professor Rafael Roca, sembla ser que el mateix Llorente havia escrit una lletra en valencià que fou descartada pel compositor Serrano, cedint el pas a la lletra en castellà de Thous que tenia un caràcter més «submís». El besnét de Maximilià Thous es veié encara obligat a justificar l'actuació del seu rebesavi, tot criticant l'ús polític que se n'havia fet de la lletra —escrita per Thous de forma accidental, segons el seu besnét—, així com denunciant el reduccionisme en el tractament de l'obra i de la figura del poeta, qui fou també un dels sotasignants de les Normes Ortogràfiques de Castelló (1932), no acceptades pel mateix sector que defensa l'Himne (Thous 2008). Els descendents de Maximilià Thous no autoritzaren que en l'acte del Centenari de l'Himne es cantara la lletra, però el Govern no féu cas de la petició. La polèmica segueix en peu.

la Gran Exposición. Valencia y su Reino entendían España así; y eso le diferenciaba de otras concepciones, ya presentes en la vida política, particularistas, egoístas o incluso nacionalistas. [...]

Las tres bandas, las mil voces de los coros, y el público todo, cantó, lloró y aplaudió a rabiar tras haber gritado con fuerza los tres vivas. Treinta mil corazones vibraron a una voz y entre ellos fue el primero el rey Alfonso que, puesto en pie, batió palmas de forma incansable y le ordenó al maestro Serrano, con gestos repetidos, que se volviera a interpretar una música tan hermosa. [...]

Como la prensa hizo ver, don Antonio Maura, el presidente del Gobierno [...] estaba contagiado del pegadizo ritmo de la partitura de Serrano [...]. *Valencia entera*, con lágrimas en los ojos, supo que había encontrado un Himno identificador que nunca podría separar de su corazón (Pérez Puche 2009: 42-43, les cursives són meues).

Ens detenim en el concepte de «Valencia entera». Més enllà de l'ambivalència terminològica amb què sovint es fa servir a la capital per a designar tot el país, l'ús del nom de la ciutat no és intranscendent.<sup>20</sup> La centralitat de València és essencial alhora de comprendre l'imaginari musical de bona part de la ciutadania del País Valencià. En aquesta al·legoria musical, són nombroses les peces que complementen l'Himne, amb la capital i les característiques del seu frondós *hinterland* com a indiscutibles protagonistes: el pasdoble *El fallero* (1929), l'himne *Valencia Canta* (1923), o la cançó *Valencia* (1925).<sup>21</sup> Però aquestes no són les úniques peces que fonamenten l'univers simbòlico-musical dels valencians a partir del centre territorial. L'etnomusicòleg Jordi Reig denunciava l'ús dels cançoners com a «un rebost al qual els compositors de música 'culta' entren a agafar

<sup>20</sup> A l'embolic simbòlic-identitari, només li faltava aquesta ambivalència terminològica que no ajuda gens a definir globalment el *nosaltres, el valencians* (Fuster 1980 [1962]: 218-219). Aquesta ambigüitat vindria a ser fruit de la difícil dinàmica identitària valenciana, en opinió de Piqueras (1996: 42).

<sup>21</sup> Segons conta la llegenda, el 1929 el mestre Serrano escrigué apressadament el pasdoble *El fallero*, després de les demandes extraoficials provinents de l'ambient faller i la posterior petició oficial del Comitè Central Faller el 1928; dos anys més tard també li correspongué a Thous adaptar-hi la lletra (Oriola 2010a: 147; Díaz i Galbis 2002: 948-949). Trobareu més informació sobre el pasdoble *El fallero* a Oriola (2010b). Pel que fa al pasdoble *Valencia*, de José Padilla (1889-1960), és una cançó reciclada de la sarsuela del mateix autor *La bien amada* (1924), amb lletra de José Andrés de la Prada. Ha servit com a indicador sonor del final de molts actes —balls, bodes, etc.—, potser perquè no resulta tan conflictiva ideològicament com l'Himne Regional, i és la peça interpretada per les bandes en un dels actes de major seguiment popular: l'Ofrena de Flors a la Mare de Déu dels Desamparats en les Falles. És sabut l'èxit mundial que assolí la cançó des de ben prompte. Per exemple, el 1927 l'escriptor italià Giuseppe Borgese (1852-1952) titulava amb el nom de la peça un capítol al seu llibre *Le belle* (1927) i, fins i tot, encara hui forma part del repertori dels Pupi —teatre de titelles— a Palerm, que en desconeixen la seua procedència (comunicació personal de Jaume Ayats, 8-x-2011). Per acabar d'arrodonir el cercle d'aquestes obres representatives, afegim que José Padilla participà en un homenatge al Mestre Serrano el 1954, en el penúltim any dels certàmens de Cifesa, dirigint *El fallero* a petició popular (Oriola 2010a: 217). D'altra banda, la problemàtica dels himnes, en relació amb el món bandístic, també ha tingut la seua repercussió a l'hora d'interpretar l'Himne Espanyol. Durant un bon cabàs d'anys, a l'eixida de la imatge religiosa de l'església per fer-ne la processó, la banda sonava la *Marcha de Granaderos*, fins que eixiren veus divergents —advocant la laïcitat de l'estat espanyol i el protocol que s'ha de seguir per a la interpretació de l'Himne Nacional— que feren que en molts casos, fóra substituït per la marxa de processó *Triunfal*, escrita per José Blanco i instrumentada per Emilio Cebrián Ruiz, a excepció, segons els entesos en la matèria, del dia del Corpus.

condiments per tal d'amanir les seues obres amb certa 'valencianitat' quan així els interessa. Aquests condiments, d'entrada ja caducats, sovint han donat lloc a tòpics musicals 'valencians' com la introducció instrumental de l'u i dos per al ball, la melodia de les *albaes* de l'Horta o la 'marxa de la ciutat' de València» (Reig 2006: 48). És altament revelador que les cites, en forma de crítica, emprades en la ingent anàlisi de la música tradicional que fa l'etnomusicòleg facen referència a manifestacions musicals de la capital i la seua rodalia, si més no en origen. Una línia compositiva basada en el costumisme valencià que tingué com a propulsor a Salvador Giner Vidal (1837-1911).<sup>22</sup> Les seues obres musicals més populars, no podia ser altrament, s'associen també a València i els seus voltants: *Es xopà hasta la moma* (1886) —poema simfònic que descriu la processó del Corpus de València—, *Nit d'Albaes* (1900) —*albaes* de l'Horta—, o *L'entrà de la murta* (1903):

Este magnífico y popular pasodoble, fue concebido en Masarrojos, simpático pueblo de la vega valenciana, donde el maestro veraneaba y pasaba las mejores y más tranquilas temporadas. Fue un atardecer de verano en el que celebrándose las fiestas a los patronos, los Santos de la Piedra, entraban en el pueblo los carros adornados de murta y al compás de pasodobles faltos de inspiración. Aquellos momentos llegaron al alma valenciana del maestro y no haciendo caso del dolor de cabeza que le aquejaba, le dijo a su hermano Carlos: Ya tengo el motivo para el pasodoble que me pide la Banda Municipal. ¡L'entrà de la murta! Se sentó en su modesta mesa tiró mano de la pluma y de papel pautado y a los pocos momentos estaba concebido y acabado ese pasodoble que tanto éxito obtuvo y tan íntima relación guarda en la vida popular valenciana.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Salvador Giner va estar present en quasi tots els esdeveniments destacats de la València del seu temps. Participà activament en la creació del Conservatori de València (1878); en el naixement de la Societat Coral el Micalet (1893) de la qual en fou propulsor i president; fou director artístic de la Banda Municipal de València a partir del 1903; escriví l'Himne dels Jocs Florals que titulà *Himno a Valencia*; i intercanvià opinions amb altres intel·lectuals de l'època, com per exemple Anselm Clavé (Fontestad 2006; Astruells 2003: 110; Galbis i Sancho 2002: 643-644).

<sup>23</sup> DOMENECH ESPINOSA, J. (1932): «La personalidad musical del maestro Giner», *Boletín de la Sociedad Coral El Micalet* 3, 18-19, a Astruells (2003: 112). En el seu moment, Joan Fuster no es va estar de fer-li la seua crítica (Oriola 2010a: 178) El pasdoble *L'entrà de la murta* fou escrit per al concert d'inauguració de la Banda Municipal de València (Astruells 2003: 98). També Astruells en fa una anàlisi formal (2003: 359). Pel que fa a *Una nit d'albaes*, segons Astruells (2003: 197) «estaba inspirado en temas valencianos, creando un ambiente y clima de valencianía dentro de un nacionalismo regional o renaixença, por encajar sus obras dentro de un folklore valenciano». Cal afegir que amb les *albaes* existeix un problema terminològic. Se solen anomenar impròpiament *albaes de l'Horta*, quan en realitat es canten des de la Plana de Castelló fins a la Marina (Frechina 2011: 62). Tot i que sembla que quan es diu «de l'Horta» es fa referència a l'Horta de València, no hem d'oblidar que aquesta Horta no és l'única del país i curiosament, l'àmbit d'interpretació de les *albaes* correspon a les terres valencianes de regadiu, com apunten Collado *et al.* (1997: 18). Caldria vore si la denominació és d'origen o es refereix, més aviat, a la concepció de l'espai que alberga aquesta pràctica. Així mateix, Galbis i Sancho (2002: 644) afirmen que en *Es xopà hasta la moma* i *Nit d'Albaes* «Giner coloca las bases del nacionalismo y del sinfonismo valencianos, creando unos precedentes que seguirán autores posteriores».

L'ús d'aquest conglomerat musical com a marca definitòria de la regió s'estengué radialment com la pólvora —fent ús d'una expressió col·loquial força eloqüent en aquest cas. Podem dir, doncs, que musicalment també es pot considerar que la identitat valenciana és epicèntrica, és a dir, parteix de València estenent-se per les comarques circumdants i la franja valenciano-parlant, però disminuint a mesura que ens acostem a la perifèria del país (Piqueras 1996: 141 i 236). La centralitat de València, però, malgrat ostentar la preeminència administrativa en detriment dels altres nuclis urbans de terres hortícoles (Courtot 1992 [1989]: 77), no és tan imperant com sembla a primer cop d'ull. En opinió de Fuster, no és prou forta com per poder abastar l'empenta necessària de capitalitat per a la resta de valencians, reduïda a una referència localista que, és clar, inclou el seu «terme municipal» —ja ho sabem, l'Horta—, augmentant considerablement la ja difícil qüestió d'identitat valenciana (Fuster 1980 [1962]: 218-219). Per això s'ha argumentat l'exclusivitat del fenomen de la Renaixença a la ciutat de València i el seu *hinderland*, fet que justificaria que les seues conseqüències sociopolítiques —la persistència d'una determinada regionalitat basada en l'explotació de la simbologia estreta de la capital i terres adjacents, unida a l'anticatalanisme— abasten aquest territori limitat (Flor 2009: 122). No és desatinat deduir que el mite de l'Horta haja accentuat la identificació autorreferencial en un ampli sector produïent, així mateix, cert menyspreu cap als hortolans per part de la resta de valencians —qualsevol comentari despectiu sobre l'apitxat, el dialecte d'aquesta comarca, n'és suficient.

Tanmateix, si bé cada dia coneixem millor la lògica històrica contemporània del nostre territori, cal que evitem una visió reduccionista sobre l'Horta de València que esdevinga una tautologia del mite. Poc casual és l'apreciació del geògraf Vicenç Rosselló, que apuntava que el concepte d'«horta», de definició esmunyedissa, fou un invent d'autors centreeuropeus que la dotaren d'aquesta «aura mítica», des de les beceroles de l'època romàntica com a mínim, de la qual «els hortolans no se n'assabentaven gaire» (Rosselló 2004: 129). Al cap i a la fi, observem un cúmul de circumstàncies, alienes a la vivència quotidiana dels habitants de la comarca, que amaguen una complexitat força desconeguda encara, sense que això desmereixi la potència d'aplicació a altres zones del país. De la mateixa manera, no hi ha motius suficients per a què, com a ciutadans d'una terra, u no se'n pugua sentir orgullós —*pagat*, en expressió dialectal— de l'abast de la creació agrària i n'arribe a reconèixer, pleonàsticament, una «autosatisfacció local» (Mira 1978: 155) —o «sociocentrisme afirmatiu», l'opció positiva en un context encara més xicotet que empra Sanchis Guarner (1982 [1968]: 9)—, com bé argüeix sense embuts, valent-se dels seus coneixement antropològics, Joan Francesc Mira:

L'espai agrícola i humà que envolta la capital del nostre país pel nord i pel sud és una cosa molt seriosa. Extremadament seriosa. És, simplement, una de les mostres més singulars de cultura, de cultura agrària complexa i refinada, que ha produït la història de les societats humanes [...] No m'atreviria a negar que també em mou, inevitablement, la passió del patriotisme local, no debades he nascut en aquest paisatge, i l'Horta és el meu petit país i la meua infantesa. Però hi ha uns criteris de perfecció en el treball que són de valor universal: [...] En l'art i treball de la terra —aquell en el qual la terra és el material i l'agricultor és l'artesà o artista—, els valencians de l'Horta han arribat a aqueixa pura perfecció (Mira 1998).<sup>24</sup>

No debades, d'uns anys ençà estem presenciant una revalorització de l'Horta que la desvincula en gran mesura de la mitificació folklòrica anterior, una dinàmica que té present que la identitat, com diu Hall (2003 [1996]: 15-17), està en correspondència amb el passat però que allò que realment té en compte és el seu poder sobre la projecció de futur. Així doncs, el mite de l'Horta s'ha actualitzat en dues direccions, obeint al procés explicat per Bédarida (1993): com a mite retrospectiu, que possibilita la creació d'un símbol identitari inserit en l'axiologia contemporània, a l'espera de ser utilitzat, i com a mite prospectiu, que canalitza el valor simbòlic de les actuacions socials.<sup>25</sup> La primera d'elles és la que faria referència al cabal econòmic i social de la comarca, en referència a la desaparició del paisatge agrícola —conseqüència del fenomen que irònicament s'ha anomenat «Cement Rush» (Boira 2004b: 8)—, devorat per l'extensió urbana de la gran ciutat i de polítiques paisatgístiques mediambientalment gens conciliadores. La segona, la generació de tot un seguit d'iniciatives populars per a la seua preservació.<sup>26</sup> L'Horta, ara més que mai, reviu com a metàfora de la societat valenciana.

## El llaurador: estereotip per a un mite

Si a Llorente i a Giner se'ls pot qualificar com els «cantors de l'Horta» (Roca 2002a: 87-90), l'arquetip del *llaurador* que complementa la panergírica pairalística s'esbossa en

<sup>24</sup> Certament, i més enllà de la lògica dosi de xovinisme, la valoració de les qualitats agrícoles del territori ha estat reconeguda per l'informe DOBRIS de l'Agència Europea de Medi Ambient (1998), que només identifica altres cinc espais semblants a l'Horta valenciana a tot Europa (Miralles 2004: 24).

<sup>25</sup> Per a una anàlisi des de la semiologia del *mite*, vegeu Barthes (2009 [1957]).

<sup>26</sup> Moviments com la Iniciativa Legislativa Popular tenen la intenció de protegir l'Horta i el seu valor de sostenibilitat mediambiental fent-ne ús del mite com a element de lluita (Miralles 2004: 27; Calatayud 2005). Sobre la pèrdua de les superfícies de regadiu, vegeu Sanchis Ibor (2004) i una visió crítica i alhora reivindicativa sobre el cultiu de regadiu en l'actualitat a Rosselló (2004).

l'obra de Josep Bernat i Baldoví (1809-1864). El costumisme literari de la *Musa del Xúquer* —pseudònim de to humorístic que emprava el mateix autor— participà de la creació de l'imaginari valencià amb les seues obres en valencià «d'espardenya» a la premsa satírica, als sainets, als llibrets de Falla o als miracles a Sant Vicent Ferrer, literatura que aconseguí connectar fortament amb les classes populars. La finalitat de l'autor era presentar els llauradors com a continuadors d'una tradició anterior, un exercici moralitzant encaminat a la despolitització de la plebs afavorint els sectors conservadors. La majoria de la producció teatral de Bernat i Baldoví, evidentment, s'emmarca o bé en l'Horta o bé en la Ribera del Xúquer, terres de regadiu, amb els hortolans com a protagonistes, acomodats en una societat harmoniosa i oferint una imatge endreçada del món rural, políticament prou desconflictivitzada, on sovint ni tan sols hi tenia cabuda cap altre gremi professional.<sup>27</sup> Martínez, Borderia i Rius (2002: 163-164) destaquen quatre característiques del llaurador quasi floralesc que dibuixa Bernat i Baldoví: l'humorisme bròfec, l'escepticisme o *meninfotisme* —de ressonàncies polítiques—, el victimisme i el mite del *bon llaurador*, d'entre el quals no feia distincions interclassistes segons la mida de la seua propietat de terra.<sup>28</sup> Unes qualitats del llaurador referendades, especialment en el seu costat més bonhomiós, a l'obra de Llorente (Flor 2009: 21), a les que cal afegir aquelles que personificà posteriorment el mateix Blasco Ibañez, basant-se en el seu caràcter: «[Blasco] en certa manera, encarna l'estereotip del valencià que ell mateix va inventar: empenedor, individualista, improvisador, superficial, sorollós, vitalista, populatxer» (Reig 1998: 573).

En aquesta construcció de l'imaginari social valencià té un paper fonamental, com el lector ja haurà imaginat pel decurs dels paràgrafs anteriors, el món faller. Un univers festiu que, estadísticament parlant, guanya incontestablement a qualsevol altra manifestació cultural que els valencians consideren com a distintiva dels trets culturals del país i, per això mateix, cada comissió fallera percep que representa una part de la «valenciania» de tots (Piqueras 1990: 85 i 139).<sup>29</sup> Però tot això no naix espontàniament.

---

<sup>27</sup> Del poder de Bernat i Baldoví sobre la «massa popular» n'eren molt conscients els literats conservadors del tombant del segle XIX, que no dubtaren en retre-li homenatges estilitzant la seua obra cap als seus interessos i obviant-ne altres apropiacions polítiques de la seua obra —com la del republicanisme—, com per exemple el tribut celebrat en la coneguda data del 1909 —recordem-ho, el mateix que l'Exposició Regional Valenciana (Martínez, Borderia i Rius 2002: 162-163; Roca 2002b: 71).

<sup>28</sup> Piqueras (1996: 115-116) defineix el *meninfotisme* com «la falta de empuje o de resolució, sobre todo en cuestiones colectivas. Vinculado también a un tono general de despreocupación e indiferencia, aunque sea en detrimento del propio interés personal. Refleja asimismo cierta indolencia frente a los acontecimientos cotidianos».

<sup>29</sup> No ocorre el mateix amb la festa de Moros i Cristians, a més que l'extensió territorial resulta massa meridional, la celebració està fragmentada durant tot el cicle anual i no és exclusiva del País Valencià. Tot i

Antonio Ariño ha analitzat el desenvolupament de la festa des de mitjan segle XIX fins a l'esclat de Guerra Civil Espanyola tot demostrant que les Falles foren la festa més potent emprada en la dinàmica d'implantació de la cultura burgesa que substituïa el model de lleure de l'Antic Règim. En la línia de tot el procés literari de finals del XIX també detectem com les Falles prengueren la «valenciania» com un dels pedestals de la seua *base ideacional* —terme proposat per Martí (1996: 37-71). En el periple històric de la festa, però, hi ha un punt d'inflexió: la modernitat dels anys vint, inici de la seua definitiva expansió (Ariño 1992a: 204).<sup>30</sup>

Segons el mateix Ariño (1992a: 175-185), aquesta modernitat fou copsada des del món faller a través dels canvis socials que comportà la cultura de masses, com per exemple els relacionats amb les diversions, els mitjans de comunicació d'abast massiu, els esports, les formes d'ascens social o els hàbits en les relacions intergènere. Conseqüentment, l'actitud reaccionària no es féu esperar, proliferant durant tota la dècada els monuments fallers que ridiculitzaven qualsevol manifestació moderna. La *modernitat*, però, necessitava una *antiguitat*, millor dit, una *tradicció* per a significar-se en tota la seua extensió. Així, la crítica fallera no es va dedicar senzillament a descriure les modificacions socials, sinó que retratà explícitament la contraposició entre l'*antigor* i el *modernisme*, i els valors que tenien l'una i l'altra en base al trasbals que s'intuïa per a l'ordre social imperant. En què consistí aquesta tradició? Doncs, fonamentalment, en una idealització del món rural pensada com a oposició de les novetats en l'urbs. La ciutat es percebé com la imitadora inconscient i voraç dels costums i les modes estrangeres, amb tot el paquet de dicotomies que comportava la confrontació amb el camp circumdant —«ciudad/huerta, rascacielos/barraca [...] autenticidad/falsedad, tranquilidad/prisa, moralidad/vicio, naturaleza/artificialidad» (Ariño 1992a: 179). En altres paraules, l'Horta i els seus llauradors s'acabaren d'erigir com el paradigma de l'autenticitat valenciana a ulls dels ciutadans, i les falles del Tio Pep en són la mostra:

La peligrosidad de cualquier transición desde la tradición hacia la modernidad es reflejada de forma especial en aquellos monumentos que podríamos denominar falles del Tio Pep, porque tal es el nombre de su protagonista. En ellas se narran las peripecias de un *llaurador de l'Horta* cuando se adentra en la ciudad. El Tio Pep es la personificación del típico labrador visto por ojos urbanos. Para

---

això, en el fet de professar imatges com ara la moreria, el foc i la pólvora, els Moros i Cristians alacantins coincideixen amb la projecció ideològica de la «valenciania» de València (Piqueras 1996: 94-97).

<sup>30</sup> Per a resseguir la història de les Falles durant el franquisme, vegeu Hernández (1996).

él la ciudad es un medio hostil: no sabe circular y queda deslumbrado por todo [...] El viaje a la ciudad es como un mal sueño. El Tio Pep prefiere la tranquilidad de la huerta (Ariño 1992a: 180).

Com és lògic, hi ha una data molt concreta pel naixement d'aquesta tipologia de falles: el 1925 (Ariño 1992a: 180), tot aprofitant que *el Tio Pep* és la forma popular d'anomenar estereotipadament al llaurador valencià (v. **fig. 1-1** i **1-2**). I òbviament, en aquestes dates, el Tio Pep no viatjava sol a València. L'acompanyava tota la parafernàlia simbòlica regional, és a dir: senyeres, paelles, masclets, barraques, Micalets, intel·lectuals i polítics eminents, taronges, tabalets i dolçaines, flors, el riu Túria, etc. (Ariño 1992a: 185). També, efectivament, l'aventura teatral del Tio Pep havia de tindre la seua música incidental, cimentada en el costumisme musical de Giner i complementada contemporàniament a aquesta època, com he descrit en paràgrafs anteriors, amb les composicions de Josep Serrano —la música del qual, segons Díaz i Galbis (2002: 945) «no aportó nada nuevo, pero conocía los distintos códigos: supo ser casticista, regionalista y hasta nacionalista según le convenía, y todo envuelto con su especial sello lírico». Musicalment, els anys vint esdevenen cabdals per entendre la configuració dels *greatest hits* de la «valenciania» per al regionalisme: *El fallero* (1929), la cançó *Valencia* (1925), o, fent de pont amb l'Himne Regional (1909), el pasdoble *Lo cant del valencià* (1914) del compositor Pere Sosa (1887-1954). La traca final fou l'adopció quasi definitiva, el 1925, de l'Himne de l'Exposició (1909) com a Himne Regional. Així, l'eclosió del conjunt folklòric i l'exaltació de les virtuts festeres valencianes durant els anys vint aconseguiren assentar-se ben a la vora d'una determinada visió de «valenciania». No ens ha d'estranyar tampoc que la premsa madrilenya de la dècada dels trenta començara a generalitzar l'expressió de *Levante feliz* per a referir-se a aquest ambient valencià de festa aparentment constant (Company 2007: 111).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Company explica que l'expressió hauria estat popularitzada a la premsa madrilenya durant la Guerra Civil Espanyola fent referència al baluard de supervivència que fou València durant la primera etapa de la contesa. Per a llegir més sobre la problemàtica del *Levante Feliz*, vegeu el monogràfic que li dedica la revista *Eines* (n. 11) de 2010 i l'informe de Bas i Pérez (1996).





**Fig. 1-1:** Esbós de la falla Colón i Pizarro (València), narrant les peripècies del Tio Pep a la capital. Pensat i fet, III-1929. Fons: AHCB.



**Fig. 1-2:** Vinyeta còmica sobre un Tio Pep i la ràdio. VERCHER i ESTEVE: «La barraca i l'alquería ha invadit ya en sa locura la radiotelemania», Pensat i fet, III-1925. Fons: AHCB.

En definitiva, si el clixé del sarau faller en el seu conjunt ha contribuït a bastament a crear una imatge valenciana de cara a l'exterior, podríem dir que el mite del llaurador ha calat igual de fort en l'esperit social dels mateixos valencians.<sup>32</sup> Aquest fenomen podria explicar-se, en part, per la dinàmica històrica de l'alteritat, duta a terme en base a les necessitats de la classe dominant. És allò que Grossberg, en la seua anàlisi sobre les distintes formes de configuració de la identitat, denomina «différence», referint-se al procés on s'estableix una relació constitutiva a partir de la desigualtat entre subordinats i dominants, imprescindible per a configurar la identitat de qui ostenta el poder (2003 [1996]: 154). Així en el cas valencià, des de com a mínim la meitat del segle XIX —si no més enrere—, aquesta tasca s'estaria duent a terme amb profusió a través de diferents mitjans, on destaca la literatura amb l'obra d'autors com els ja mencionats Bernat i Baldoví i Llorente.<sup>33</sup>

La certesa sobre la incidència de la jerarquia en la construcció social, des d'un punt de conveniència per a l'estratificació social, no elimina la necessitat de circumstanciar les implicacions de *ser llaurador* al País Valencià des d'un punt de vista intracomunitari. Encara actualment resulta aventurat antropològicament fer una equivalència del *llaurador* amb el pagès, o les distintes versions del ciutadà que viu de la terra —*campesino, paysan, contadino, countryman, o peasant* (Mira 1974: 13).<sup>34</sup> Perquè «el camp ho és tot, al País Valencià», com sentenciava Joan Fuster per a començar el capítol de *Nosaltres els valencians* referit als llauradors i artesans, una frase que ha tingut igual o més potència que tota l'al·legoria simbòlica entorn la «valenciania» (1980 [1962]): 187).<sup>35</sup> En

---

<sup>32</sup> Ambdues tipologies d'imatge —la interna i l'externa— són anomenades per Piqueras (1996) i Companys (2007) com «autoestereotips» —estereotip que opera en la mateixa comunitat que el crea— i «heteroestereotips» —imatge prototípica que és té d'una comunitat per part dels membres que no en formen part.

<sup>33</sup> Ha estat l'historiador Roger Chartier qui s'ha referit al poder de l'evocació en les representacions socials a través de la literatura com un dels mecanismes més potents de submissió social a partir de la diferenciació. Aleshores, «lo importante es entonces comprender cómo los mismos textos —en formas impresas posiblemente diferentes— pueden ser diversamente captados, manejados y comprendidos» (Chartier 1992 [1989]: 54).

<sup>34</sup> També així ho feia constar Joan Fuster quan indicava que un llaurador del País Valencià no equival exactament a un pagès del Principat o de les Illes. Segons ell, la característica que separaria als valencians és que acostumen a habitar en pobles mitjans que basen la seua economia en el minifundi (1980 [1962]): 188-189).

<sup>35</sup> La frase fou el tret de sortida d'un dels grans debats, el de la particular industrialització del País Valencià, que encara hui es mantén viu en el si de la historiografia. En ocasió del cinquantè aniversari de la publicació fusteriana, són nombrosos els autors que han tornat a fer ús de la sentència, com és el cas de Muñoz (2012). En pàgines successives aniré desglossant algunes de les característiques d'aquesta particular industrialització, sense que siga la meua intenció afegir-me a una discussió sobre la problemàtica que, en opinió de veus autoritzades, encara no està resolta. A tal efecte, vegeu Furió (2012) i el mateix Muñoz (2012).

conseqüència, ser *llaurador*, un *bon llaurador*, era una qualitat valorada molt positivament al País Valencià, fins i tot imperativa per a, *de facto*, ser valencià (Piqueras 1996: 113). No expressava només una tenacitat esmerada en les tasques laborals al camp. Comportava una determinada concepció de vida que fonia pràcticament l'estat i progrés de la terra amb la mateixes qualitats del llaurador com a persona tot condicionant la resta dels seus espais i relacions vitals —allò que Sanmartín (1995: 130) ha denominat «síndrome personal»—, justificacions que han servit per argumentar l'individualisme inherent a l'estereotip de llaurador. Una dedicació plena i reeixida al camp era sinònim de bonhomia, atès que l'esforç i la inventiva per fer front a les adversitats que enclòïa el treball agrícola eren allò que sustentava el bon desenvolupament familiar i de la comunitat, amb la conseqüent reprovació social si algú gosava evadir-se d'aquestes obligacions. Treballar bé la terra equivalia a ser constructor de riquesa que repercutia en el bé de tothom (Cucó 1982: 173-178). Per això el bon llaurador valencià és honrat i de posicionaments fermes, serietat que quedaria, segons el tòpic, contrarestada per un tarannà alegre i festiu, despreocupat dels grans problemes socials, amb reticència al canvi i, fins i tot, ignorant en qüestions que anaren més enllà de l'estat del camp (Piqueras 1996: 46-47).<sup>36</sup> Què esperar, sinó, d'un país que fins i tot en l'època industrial tingué el camp com el seu principal baluard econòmic?

Una estirp, la dels llauradors, que encara representaven, pels volts dels anys cinquanta del segle passat, si fa no fa el 50% de la població. Els llauradors de les comarques costaneres, i sobretot de l'Horta, pel seu pes específic i el seu dinamisme dins del propi sector, eren els llauradors per antonomàsia, els qui havien fixat el prototip de la seua espècie. Quasi tots eren minifundistes o vivien en l'entorn de la cultura minifundista, és a dir, estaven agafats com una paparra a un bocinet de terra del qual vivien. L'agrari constituïa un sector social profundament endogàmic, autàrquic, i per tant, estoic davant la seua quota de sofriment, que tampoc no era poc. Diuen si eren hedonistes. Jo crec més bé que eren fatalistes per damunt de tot, amb una notable proclivitat a la tragèdia, però que la mateixa Horta, malgrat tot, malgrat el fang, les collites malbaratades, l'aïllament cultural, el malfiament respecte tot allò que venia de fora i una convivència no sempre harmoniosa, aportava al tarannà dels seus habitants una bona ració de sensualitat que els podia fer parèixer extravertits. Ells havien mantingut viva la llengua, havien omplert l'imaginari col·lectiu de formes peculiars de ser i de conduir-se, d'una idea de caràcter i tots els tòpics que se'n derivaven (Dolç 2005: 47-48).

---

<sup>36</sup> Flor (2009: 95) menciona que el blaverisme ha utilitzat aquesta característica per a oposar-la al tòpic de català industrial i ric, corrupte pels diners, que, entre d'altres, seria «el que explicaria [...] la major presència del blaverisme en el que ha vingut a denominar-se 'geografia del taronger', espais que connectarien millor amb aquesta tradició que no els muntanyencs i més industrials com els de la Vall d'Albaida, per exemple».

És amb aquest rerefons social amb el qual es poden entendre les característiques del músic de banda, l'ànima de l'associacionisme valencià (Piqueras 1996: 99). Des del naixement del fenomen bandístic a València, allà pel primer terç del huit-cents, la majoria de músics de banda combinaven les ocupacions al camp amb les eventuals obligacions a la banda, ja que fins a l'arribada de l'actual democràcia, la música poques vegades arribava a ser una professió que permetera el manteniment familiar. La figura del músic «a l'antiga», llaurador pràcticament analfabet, que després de treballar durament al camp va a tocar a la banda per a engrandir a la seua Societat Musical, i d'ací al seu poble i, per tant, a tots els valencians, ha quallat fort en què s'entén com a *ser músic*. Una imatge «levemente enternecedora. *Y no es falsa*», com descrivia i afirmava Fuster.<sup>37</sup> Hui encara les comparacions amb aquest avantpassat sacrificat serveixen per a encarnar i dirigir al *bon músic* valencià. El músic de banda, de forma semblant al faller, representa part de la identitat valenciana i, en ocasions, els està socialment permès portar fins al límit algunes de les característiques tòpiques del llaurador valencià, especialment en el vessant festiu, exportades arreu d'Europa a través dels músics de vent.

Tanmateix, si hi ha un fenomen musical autòcton que descriu perfectament la relació entre l'Horta i la ciutat, aquest és el *cant valencià d'estil*. El cant d'estil designa una forma de cantar molt particular que engloba diferents modalitats de cant, algunes de les quals inclouen versions per a ballar. Ja en 1873 València acudia a l'Exposició Universal de Viena representada per aquest gènere musical perquè se li pressuposava la «puresa» de les manifestacions musicals valencianes i de l'Horta (Collado *et al.* 1997: 28).<sup>38</sup> El seu ús està estès per bona part de la geografia valenciana, des de la Plana de Castelló fins a la Marina, tot i que ha estat València i la seua Horta «el centre principal de manteniment i difusió» (Reig 2006: 208), fet que en ocasions ha menystingut el seu ús abundant en les altres contrades valencianes. Els orígens del cant d'estil semblen una estilització de les formes de cantar en els balls populars i en les rondes de quintos i fadrins, i ja a principis del segle XX alguns d'aquests balls esdevingueren representatius de la ciutat de València – especialment l'u i el dos, anomenat «de l'Horta» pel seu origen. Després d'una primera etapa fundacional, el cant d'estil visqué la seua època d'esplendor durant les primeres dècades del nou-cents a mercè de la popularitat dels *cantaors* i de l'incipient mercat

<sup>37</sup> Cursiva de l'autor, a «Laureles y música», *Destino* 1317, 3-IX-1962, a Iborra *et al.* (2012: 167).

<sup>38</sup> Que el cant d'estil acudira en la primerenca data de 1873 com a representatiu de València és una dada força interessant per estudiar el devenir de la Renaixença valenciana. La sardana, per exemple, encara en 1888 no formà part dels actes de l'Exposició Universal celebrada a Barcelona (Ayats *et al.* 2008: 99).

discogràfic. Així mateix fou aquesta època, totalment en paral·lel amb d'altres gèneres arreu d'Europa —com el flamenc o el fado—, quan el cant d'estil s'adequà estilísticament a allò que ha convingut en anomenar-se «cançó urbana», derivada de la nova cultura de masses que s'anava estenent.<sup>39</sup>

Segons els estudis que disposem, la base social principal del cant d'estil i els *cantaors* més coneguts provenien de l'Horta de València o del Camp del Túria, acudint a la capital a cantar previ acord d'un tractant que gestionava la seua contractació —sempre verbal— per a les actuacions.<sup>40</sup> No obstant això, encara que algunes zones de l'Horta s'han caracteritzat per la «varietat, diversitat, qualitat al nivell més alt, i sobretot, abundància» de *cantaors* (Reig 2011: 483), tot sovint els *cantaors* no treballaven al camp sinó eren artesans o vivien a la mateixa ciutat de València, en una fusió sociomusical entre camp i ciutat que es reivindicada com a íntínseca i gens excloent —desmuntant allò que anomenem «música popular urbana»— per musicòlegs com Pelinski (1997: 61-62) i Cruces (2004). En tot cas allà pels anys vint la imatge dels *cantaors* d'estil, abillats com a llauradors de l'Horta actuant al «Cap i casal del Regne», devia de semblar força atractiva per als mateixos urbanites que erigien monuments fallers del Tio Pep, lloaven la puresa de la tradició hortolana i demanaven una música que estiguera en concordança amb aquest imaginari. Perquè, malgrat el caràcter «tradicional» que aparentment tenia l'esdeveniment musical, la professionalització dels *cantaors*, el virtuosisme en la veu, l'entramat d'actors que hi participaven —el/la cantant anava acompanyat com a mínim d'un *versaor*—, denoten un nivell d'especialització molt llunyà a l'ideal de senzillesa i espontaneïtat atribuïda a les manifestacions de cultura popular. Així, una vegada més, els costums de la ruralia que envoltava València passaren a formar part de l'estampa folklòrica valenciana. Un fenomen, el del cant d'estil, que, no durant pocs anys, ha seguit la mateixa problemàtica identitària que l'associava a una determinada franja ideològica dels valencians, amb tres conseqüències a destacar: la crítica de la intel·lectualitat progressista dels anys seixanta i setanta, un interessat abandonament institucional amb certa propensió al recordatori només com a propaganda folklòrica, i les dificultats per a ampliar la ideologia del món del

---

<sup>39</sup> Condense en aquesta nota al peu també les fonts d'on he extret les informacions d'aquest paràgraf —mentre no siguen cites directes—, per facilitar-ne la lectura: Pitarch (1997); Frechina (2011: 62, 66, 68 i 72); Collado *et al* (1997: 4, 19 i 23) i Reig (2006: 653-673).

<sup>40</sup> Llorente (1887: 449), així ho afirmava a finals del segle XIX, com l'han citat Collado *et al*. (1997: 26) i Pitarch (1997). Cal remarcar que a la *cantaora* no li estava permès entrar a la ciutat de València a cantar i d'ací que, curiosament, les cantadores més importants de les èpoques primerenques foren totes de barris de la mateixa urbs (Reig 2006: 659-663) (v. §4).

cant d'estil a persones que no combregaren amb aquell sector que l'havia fet seu (Pitarch 1997).<sup>41</sup>

La imatge del llaurador, doncs, no ha de ser contemplada només sota les seues característiques de caire caricaturesc sinó determinant quines són les circumstàncies que el situen a l'altura de l'arquetip més potent dels valencians. L'arquetip, que històricament ha servit com a base de la literatura, pot esdevenir segons el seu ús un estereotip si se'n fa una simplificació que ratlli la falsedat fins a presentar-se com a negatiu, però pot funcionar molt bé si som capaços d'enfocar-lo amb el mateix prisma que el mite de l'Horta. És a dir, en ambdós sentits: retrospectiu i prospectiu. Allò que és indubtable és que el prototip de societat hortolana i dels seus habitants continua tenint els seus seguidors per raó dels valors que encarna, com aquella mena de Tio Pep reivindicatiu que representà el *Tio Canya* del grup Al Tall (1978) durant la Transició, una peça fonamental de la himnòdia alternativa a l'oficial, junt a la Muixeranga d'Algemesí. Més recentment, la distància temporal amb la pèrdua de l'eminència agrària —quan la majoria de la població no subsistim directament del que dóna el camp— ha permès a les generacions més joves ironitzar sobre el benaurat llaurador i la seua forma de vida. No és, ni molt menys, una forma de distància amb els avantpassats. Més aviat al contrari: l'allunyament brinda l'oportunitat de mostrar-se reivindicatiu sobre una identitat que reafirma la tradició i que, per això mateix, propulsa el valor social del mite hortolà.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Un dels *cantaors* més anomenats en l'actualitat, Josep Aparicio *Apa*, declarava recentment: «Al principi, em vaig trobar molt vetat per ser innovador. I també per la meua ideologia. Per ser roig, d'esquerres, nacionalista i haver anat a cantar als mítings del Partit Comunista i d'altres partits d'esquerres» (Cerdà 2011).

<sup>42</sup> Eixa paròdia militant és la proposta que feia el grup d'*ska* de la comarca, els Svaters, allargant fins a la caricatura —tret que caracteritza bona part de la seua obra, com diu Frechina (2011: 323)— el llaurador valencià en una de les seues primeres cançons: *Del terreno* (2002): «Lo dilluns vaig a treballar / per l'asprà' ja me'n vaig al bar. / Paqui diu que he de descansar: / jo és que tinc cassalla que tragar! [...] / Jo és que sóc llaurador / i me sent... del terreno! / Tinc el cos ple de gos, / plena el got, / rebentem-ho! [...] / Jo en el bar bec un mogolló, / estic fet tot un borratxot. / La gent diu que sóc el millor / i em criden: 'Ahí va el llaurador!' [...] / Què passa xavals? Heu agarrat el cabàs? Dugueu les tisoires? Va, 'mono' que 'monem' a l'horta a per un sac de satsumes. Ie, sabeu què? El meu fill s'ha fet dels Juniors i ara vol fer-se abogat en comptes de llaurador. I no vaig a permetir-ho mai. 'Nemon' al bar, al bar Avenida, a beure cassalla, de la Ríos, de la bona, amb boletes. Visca l'horta, visca el rotovàtor, guerra al minador! [...] Cul cagat, fetge destrossat, monyo blanc, ungles grogues, pell 'cremà', el cigarro penjant. Açò és un llaurador [...]!». Explique, breument, alguns dels aspectes que poden no ser familiars al lector: les *satsumes* són una classe de mandarines, cultivades en la comarca; amb els Juniors es fa referència a Juniors Moviment Diocesà, organització catòlica juvenil de l'Arquebisbat de València; el Bar Avenida és un local famós a la localitat d'Alcàsser per ser el centre de trobada de llauradors i col·lidors, idèntica funció exerceix el bar amb el mateix nom al poble veí de Picassent; l'anís és de la marca Ríos, destil·leria de licors amb seu als *Quatre camins* de la localitat hortolana de Silla, que forma part del paisatge de la comarca des del 1885; per últim, el *rotovàtor* és una màquina que s'utilitza al camp valencià per a aplanar els camps una vegada collits. Un panorama, el de contemplar amb humor festiu i extravertit als llauradors, que s'ha anat tornant cada vegada més amarg però no menys poderós a l'hora de configurar l'imaginari d'allò tradicional que guia la identitat dels valencians més joves, com la narració de la cançó *Qui vol una aixà rovellà* (2009): La transcripció és la següent: «Jo volia ser llaurador, passar-me la vida al camp / Treballar de sol a sol

### ... I la llauradora?

S'ha parlat molt de l'estereotip del llaurador. No podem dir el mateix sobre l'estereotip de la llauradora. Dos en són els motius principals. En primer lloc, la dinàmica acadèmica canònica que durant anys i panys ha mantingut la dona amagada sota les gestes històriques masculines i que, fins fa poques dècades, no la reconeixia com a subjecte històric. En segon lloc, si la figura del llaurador fou ja estilitzada idíl·licament fins a límits insospitats, la de la llauradora fou, a grans trets, senzillament un complement d'aquesta imatge deformada segons les exigències del seu homònim masculí. Ens trobem davant d'un procés de doble marginació, on la dona apareix com un ornament més del paisatge, una «flor de azahar» més en la «tierra de las luces», on tot respira amor i benestar despreocupat. Vaja, el *Levante feliz* en versió per a gallards aspirants al romanç. Com una prolongació natural de la terra que habita, a la dona se l'exhibeix com una esplendorosa, ufanosa i ubèrrima hortolana, apassionadament mediterrània però fidel en el matrimoni cristià, pura pel seu origen rural però exòticament atractiva i, sobretot, defensora de «lo seu». D'això se'n diu, si se'm permet continuar amb la ironia, una valenciana «com Déu mana».

Açò no deixa de ser paradoxal en una comunitat on ens jactem del nostre humor picant, la propensió a l'alegria i a la festa desmesurada. En aquest context festiu torna a ser el món faller qui ha explotat fins a l'excés allò que s'anomena humor *bròfec*, entès com la representació d'una mirada eròtica basada en l'obsenitat i la grolleria. Aquest tipus de picaresca, en realitat, té poc de transgressora. El bròfec és sempre contrastat amb una concepció puritana de les relacions intersexes —per suposat, no contemplava ni per espillera cap altra opció sexual si no era per a fer-ne burla o condemnar-la. En el fons, el sistema de valors i les regles morals no són en cap cas qüestionats, només existeix una transgressió que reforça els límits marcats de comportament comunitari, embolcallant-ho en un ambient festiu que permet estirar de la corda —per dir-ho figurativament— però mai trencar-la. Un dels moments d'eclosió d'aquest tipus de falla foren els anys vint,

---

/ per poder guanyar-me el pa. / Ai, plantava amb il·lusió, / sols collia frustració. / Te'l regale si és que el vols, / jo penge el lligó. / Tinc ràbia en les mans / i rius de pena als ulls. / La terra de mon pare hui l'he venut. / Qui vol una aixà rovellà? / Que ja estic fart / ja no puc més / de treballar i no vore diners. / En este joc de mercaders / els llauradors sempre perdem. / Només demanem dignitat, / les vostres subvencions ens humilien. / Ja no vol eixir el sol cada dia enmig del taronger. / Que on creixien hernandines deu adossats han plantat. [...] / Ara vaig a l'oficina cada matí a fitxar. / Encara que el tractor no done, / i la taronja no tinga suc, / ressortirem de les cendres / encara que ens cremen el futur. / I ací llauradors en l'horta / més bé prompte que tard, / a riure, follar i viure / i a tindre la festa en pau».

instant en què les formes de relació entre homes i dones s'albiraren amb possibilitat de modificar-se. Les falles, des d'aquesta dècada dels vint i en nom de la tradició, no dubtaren en fer la seua crítica ferotge a aquests canvis i al moviment d'emancipació femenina. A aquelles que s'atrevien a realitzar tal trastocament, se les qualificà com a «gosses» i «malfaeneres», fins i tot si calia, equiparant-les al dimoni (Ariño 1992a: 176-181).

Aquesta percepció diabòlica de la dona com a representació de la temptació, del pecat i de la immoralitat fou explotada també durant el franquisme, tot i que amb cura a l'hora d'abusar de l'eròtica que conté la picaresca fallera. Sobra dir que durant aquesta època augmentaren més encara les referències al matrimoni com a institució sagrada, a la segregació per sexes en termes de vida pública i laboral, i augmentà l'atac contra la percepció d'una «masculinització de la dona» dels anys anteriors. La dona encarna el perill perquè és manipuladora de la voluntat masculina. Un model de *femme fatale* a la valenciana explícit no només en les dones joves, sinó a través de tota la parentela política —cunyades, sogres, etc.— que el mascle tindria a partir del matrimoni. Perquè, clar, hi ha una dona «vertadera»: la dona tradicional, aquella que exalta les virtuts de puresa tradicional, de castedat i submissió, la regina fallera que representa a la mare pàtria valenciana (Hernández 1994).<sup>43</sup>

Un exemple de tot allò que he exposat fins ara, ho trobem condensat en la cançó *Horchatera valenciana*, en la versió que ens oferien Els Pavesos el 1978, qui saberen copsar l'ambivalència dels estereotips —font de poder però també de desig— i la seua capacitat per a articular nous discursos, extrapolant un poc abruptament les tesis al voltant del colonialisme de Bhabha (2002 [1994]). Com bona part de la seua obra musical, *Horchatera valenciana* no és original del grup valencià. Es tractava d'una adaptació del popular pasdoble homònim del compositor Francisco Alonso (1887-1948), extret de la revista *Las de los ojos en blanco* (1934).<sup>44</sup> El mèrit d'Els Pavesos rau en haver resumit en poc més de quatre minuts i mig minuts de cançó tota la simbologia valenciana a través de diferents aspectes, alguns molt explícits i d'altres que són picades d'ullet a l'oient, amb una

---

<sup>43</sup> Aquesta assimilació entre dona, mare i pàtria es una herència del pensament de principis del segle xx, d'influència modernista, krausista i regeneracionista (Sanfeliu 2002: 192).

<sup>44</sup> L'argument complet de la revista, del tot rocambolesc, el trobeu en Montijano (2009: 758). Podeu llegir el magnífic retrat etnològic sobre les servidores d'orxata a la ciutat de València durant la primera meitat del segle xx, filles en un número força nombrós del poble de la zona castellanoparlant d'Alcublas, a Alcaide (2011). A més a més, l'ALP que narra l'any 1939 (ALP, 1940, 217) quan ens parla d'«El teatro durante el dominio rojo», informa que *Las de los ojos en blanco* fou la revista en cartell a un dels principals teatres de la ciutat de València, el teatre Russafa, a l'entrada dels franquistes, com va ocórrer amb la sarsuela *La bruja*, de Ruperto Chapí y Lorente (1852-1909) al Gran Teatre del Liceu de Barcelona (Ferrer Senabre 2013).



bona dosi d'ironia i de bròfec faller amb els tocs del gènere teatral de la revista que caracteritzaren el grup.

Amb aquesta comesa s'afegiren fragments de text a la lletra original de la cançó de la revista, escrits per Carles Gàmez. El primer és el que hem reproduït a l'inici d'aquest apartat, on hi ha una recreació de la narrativa apologètica de caire folklorista valenciana a través d'uns versos aparentment de poca qualitat.<sup>45</sup> Els monuments representatius de les ciutats valencianes apareixen quasi com una metàfora fàl·lica i, fins i tot, són capaços de mostrar el caràcter mercantil turístic i burocràtic que, en opinió de Fuster (1980 [1962]: 213), té la ciutat d'Alacant. Així si Castelló i València poden presumir del seu campanar emblemàtic i històric, Alacant només pot exhibir —i gràcies!— les seues palmeres. El fragment de la següent estrofa pertany ja a la lletra original.<sup>46</sup> Més enllà del to revisturesc i del gust volgudament folkloritzat que desprèn la lletra —l'orxatera insinuant-se—, la secció adopta molta més força gràcies a què el paper femení és interpretat per un home, Joan Monleon, que dota a la cançó d'un tarannà que pot interpretar-se fins i tot subversivament. La sàtira que la veu i la forma de cantar de Monleon és capaç de desprendre, marca de la casa, augmenta exponencialment cadascun dels detalls metafòrics que la cançó porta implícits. A través de les variacions de registre i color en el cant, Monleon és qui ens permet saber com s'ha de llegir cada fragment, anant des de la finor irònica, passant pel divisme histriònic conscientment desafinat —parlant en termes de música canònica occidental—, i forçant la veu fins al crit reivindicatiu, sense perdre ni un moment el missatge: una radiografia completa de la realitat valenciana de finals dels anys setanta que resumeix cent anys d'història identitària conflictiva.

Però la veu de Joan Monleon no és l'única que apareix al pasdoble. De fons, escoltem durant tota la cançó un cor d'homes que acompanyen i fan comentaris barroers a continuació de cadascuna de les tornades de la cançó, en una mena de burla de l'ambient del toreig de caire casticista amb influx autòctons. Per això no és casualitat que a través de la instrumentació Els Pavesos intenten reforçar el caràcter bouer, estirant-lo cap a la vulgarització. Les connotacions espanyolistes que ja *per se* té el pasdoble són encara més marcades amb l'ús de les castanyoles que acompanyen tota la peça, seguint un ritme que

---

<sup>45</sup> De fet cal assenyalar que, en opinió d'Obiols (1999: 260), el lema València sinònim de «ciudad de las flores» en quant a eix central del discurs que assimilava el territori valencià amb una «alfombra de flores» valencià fou, segurament, el primer lema de reclam turístic que va tindre la ciutat, publicat en una guia del 1929.

<sup>46</sup> Dictava així: «Oiga señor, / si le sofoca el calor / acérquese sin temor / a refrescar... / Le ha de gustar / la horchata que yo sé hacer / pues sabe a azahar / y a besos de mujer...».

dista en bona mesura de l'ús de l'instrument —les postisses, com s'anomena al país les castanyoles— en la música popular valenciana. A això cal sumar una instrumentació curta, de vent i piano elèctric, que, bé siga per manca logística d'instruments o per expressa voluntat, respira un ambient d'orquestrina d'envelat «de províncies». I per si ens quedava algun dubte sobre el caràcter reivindicatiu de la cançó, la segona part s'encara amb una lletra de pròpia creació, en valencià, que denuncia les barbaritats ecològiques i econòmiques que sofria el País Valencià d'aquell moment.<sup>47</sup> Per a acabar-ho d'arrodonir, Els Pavesos emfatitzen irònicament les referències a l'Himne Regional, amb uns acords de piano en mode menor —interpretats expressament de forma maldestra— que citen l'inici triomfal dels metalls de la peça de Serrano i un redoble de timbals previ a cadascuna de les tornades de la cançó —que a l'Himne és l'avantsala del colofó apoteòsic on es criden els tres «Visca València», aquells que agradaven tant a Pérez Puche (2009). Tot plegat, la pàtria que representa l'orxatera, la llauradora valenciana de l'Horta, allà on hem nascut i volem morir, apareix desvirtuada i surrealista.

Tornant al nostre discurs, les narracions de lloança vers la dona llauradora són totalment reduccionistes i només rasant una miqueta la superfície ens trobarem davant d'un cabàs d'incongruències. Les dones valencianes no només es dedicaven a lluir el seu cos venent orxata, bunyols o productes del camp familiar —algunes de les poques possibilitats de representació femenina en el panegíric a les valencianes, segons les dibuixaren el mateix Thous o Llorente—, ni s'ocupaven exclusivament de les faenes de la casa.<sup>48</sup> Remuntant-nos a l'època de Bernat i Baldoví, tant Aguado (2002b: 27) com Sanfeliu (2002) han fet esment a algunes de les diferències que ofereixen els models de dona que apareixen a l'obra de l'escriptor suecà amb altres cànons femenins de l'època. És a dir, l'existència de models alternatius al d'«àngel de la llar», el constructe de dona que s'anelava imperant a partir de les revolucions burgeses, confinant-la a l'àmbit domèstic i a la cura de les relacions familiars, en contraposició a l'home que ocupava l'àmbit laboral i l'espai públic. Per a començar, en l'obra de Bernat i Baldoví no hi ha una clara separació entre allò públic i allò privat, sinó que en ambdós casos són qüestions que afecten tota la comunitat. Les dones de classes acomodades que descriu Bernat i Baldoví tenen les seues

---

<sup>47</sup> «Fums i contaminació / cubren València sencera. / Altos hornos i la Ford, / estan matant l'Albufera. / Els peixos s'han apegat, / i les fotges ja no venen... / Per no quedar ja no queden / ni pins ni palmeres, / per oxigenar. / [Cops?] de ferro / preparen el nostre enterro / amb la central nuclear. / Ai, valencians...! / D'ara endavant, / els nostres fills naixeran / amb mascareta nasal / i merda menjaran...».

<sup>48</sup> THOUS ORTS, Maximilià: «La buñolera», *Pensat i fet*, III-1924; i Roca 2002a: 96-67.

pròpies idees sobre qüestions polítiques i no dubten en denunciar la seua subordinació enfront el col·lectiu masculí. Fins i tot utilitzen la influència que tenen sobre els seus marits contrarestant la manca d'accés als ens públics, aspirant a deslligar-se d'aquesta coacció. Els homes acostumen a mostrar-s'hi d'acord amb aquest desig femení en temes polítics si reforça la seua classe social, malgrat contemplar-ho com una intromissió en assumptes que concerneixen al seu sexe. Ara bé, la cosa ja canvia si el que es discuteix són qüestions referides als interessos de la dona. D'altra banda, les dones fadrines de les classes populars «en ningún caso se van a caracterizar por acatar las *dignas* pautas genéricas de trabajo, soltería y pobreza [...] estarán representadas en la obra de Bernat, sobre todo, por poder gozar de una amplia libertad sexual» (Sanfeliu 2004: 194).

Allò que evidencia l'obra de Bernat i Baldoví és la complexitat social que hem vist tants cops amagada, oferint-nos, en opinió de Sanfeliu (2002: 186), uns models de dona diferents que anaren desapareixent de la literatura en pro del d'«àngel de la llar». Tot i que resulta innegable acceptar que els canvis de la cultura burgesa tingueren una alta influència en la població, el model victorià distava en gran mesura de les convencions i dels costums socials meridionals, especialment si, com ocorregué en el cas valencià, econòmicament no anaven lligats als processos d'industrialització. Però també en el cas de les obreres de fàbrica, des de principis de segle van sorgir sindicats femenins (Aguado i Bosch 1998: 333-334), a les que caldria sumar a partir dels anys vint del nou-cents les organitzacions de dones treballadores relacionades amb el món de la taronja que, a través de grups vinculats al blasquisme, reprengueren l'acció col·lectiva protagonitzada per les fèmies durant la I República Espanyola (1873-1874) (Sanfeliu 2008: 3). Així mateix, també des del tombant de segle, foren innumerables les associacions relacionades amb el catolicisme que advocaren, amb discursos que caminaven entre l'higienisme i el patrotisme, la resacralització la societat a través de la dona (Blasco 2005); i ja en relació als anys de la II República Dasí (1989-1991: 175) ha afirmat que a l'entorn de València, dintre del sector republicà, «a finals de 1933 el nombre d'agrupacions femenines seria equivalent al nombre de casinos republicans masculins», refutant la visió de les dones exclusivament seduïdes pel discurs clerical o conservador.

## Unes descripcions excepcionals: l'Horta a la Guerra Civil

He parlat fins ara copiosament de l'Horta, del seu paper configurador en l'imaginari col·lectiu valencià, de l'esdevenir històric que l'ha fet mite, de les qualitats agràries i ecològiques, i de les inferències polítiques identitàries arran de les transformacions del territori en època contemporània. S'haurà notat, però, que més enllà de les referències precises per al bon funcionament del discurs, amb prou feines he esbossat el seu paisatge. Una tasca que podria resultar redundant i, fins i tot, de resultats embafadors després de la superabundància de relats referents al territori. A aquestes altures del treball, pot intuir-se que aquestes narracions no sempre han estat especialment fidedignes a la realitat, amb una tendència al barroquisme que, sense posar en dubte l'amor vers la terra de qui les ha subscribes, han acabat per desvirtuar les tan preuades qualitats paisagístiques de l'Horta. Joan Francesc Mira ho argumentava així:

Possiblement el lector/visitant ha hagut de suportar alguna vegada, de paraula o per escrit, els tòpics que solen aplicar-se a aquest paisatge agrari, i que es poden resumir en: «ubèrrim», «jardí de flors» i «verdor luxuriant». Anem per parts, que totes són falses. La primera, perquè aquesta terra no és ni més ni menys fèrtil que qualsevol altra vall o plana litoral de l'entorn mediterrani, el que passa és que ací els agricultors la treballen amb una tècnica especialment complexa i depurada. La segona, perquè en qualsevol prat en primavera, en qualsevol poblet alpí, o als camps d'Holanda, de la Riviera o del Maresme, hi ha moltes més flors que a l'horta de València. La tercera, perquè en aquesta horta hi ha molt pocs arbres, la verdor supèrflua és molt escassa, i en general dominen més els colors de la terra que els colors vegetals. El valor estètic d'aquests camps deriva sobretot del seu funcionalisme racional, i no de cap intenció decorativa. El suposat *barroquisme* de l'horta valenciana és cosa només d'alguns pintors post-romàntics, de les fotos de targeta postal, i en general de gent que no té una idea molt clara de com es cultiven les cebes (Mira 1992: 157) (v. **fig. 1-3**).



**Fig. 1-3:** Vista aèria de Silla on s'aprecia el paisatge agrari de l'horta. *COMPANÍA ESPAÑOLA DE TRABAJOS FOTOGAMÉTRICOS AÉREOS: «Plan Sur (Valencia)», escala 1:6.000, 1968. Fons: BV.*

No obstant això, he trobat una descripció de la comarca que pot considerar-se un cas excepcional per la seua vàlua, l'ocasió extraordinària i la conveniència amb la cronologia d'aquest treball, i que diria que és força desconeguda encara. Es tracta de les narracions de l'escriptor català Josep Sol i Rodríguez publicades al setmanari català *Meridià* durant la Guerra Civil Espanyola.<sup>49</sup> Sol dedicà una quantitat considerable dels seus escrits a *Meridià* a la crònica de viatges. Uns periples tan especials com forçats per les circumstàncies més tràgiques. Tot i que no en coneixem els motius concrets, sembla ser que Sol s'allistà de brigadista i això el féu viatjar per diferents zones republicanes de la

---

<sup>49</sup> Sol fou un escriptor nascut a Santa Coloma de Gramenet el 1909. De professió i entorn pagès, publicà diverses obres prèviament a la contesa bèl·lica, sent considerat un dels introductors de James Joyce a la península (Coca 1982). L'esclat de la guerra paralizà la seua producció de llibres, però no la periodística i narrativa. Entre 1936 i 1937 escrigué alguns articles de crítica literària i d'art al setmanari català *Mirador*, i en la refundació d'aquesta revista com a *Meridià* (1938-39), hi participà també com a crític teatral (Foguet 1999: 328). Tot i la prometedora carrera com a escriptor que se li albirava, l'ascens al poder dels insurrectes el féu entrar en un mutisme literari. Reclòs en la seua localitat natal, pràcticament no tornà a escriure ni tornà a la vida pública i, per això mateix, la minsa obra literària que ens ha llegat és força desconeguda actualment i augmenta la conveniència d'analitzar els seus textos en aquest treball (Coca 1982: 14).

península —entre elles les circumscripcions defensades pel front de Llevant—, des d'on transmetia als lectors catalans les impressions que rebia i sentia de les terres que visitava:<sup>50</sup>

Ahir vaig volguer veure com moria la llum en l'Horta. Vaig sortir de la ciutat per la banda del cementiri i vaig agafar el camí de Picasent. Aleshores, el sol encara era alt i tot l'espai radiava la llum més intensa que hagi vist mai sobre els camps.

Mentre caminava maldava, en els meus dintres, per trobar una paraula que expressés l'efecte que em feia el paisatge que em voltava. I només una, traduïa, en un balbuceig de llavis, el sentiment de l'ànima. Era el verb *amorosir*. Era, realment, aquest l'efecte que em feia aquella plana, badada sota l'esclat lluminós d'una atmosfera puríssima: m'*amorosia* l'ànima. Era el bàlsam que amorosia la llaga que la guerra ens obre al cor. Llagu que sent una fiblada de dolor a cada mort coneguda i que s'estremeix, tel·lúricament, per tantes morts inconegudes, cadàvers estesos, de Vinaroç, besats per aquesta mateixa llum...<sup>51</sup>

L'Horta fou, potser, el territori que va calar més profundament en l'esperit de l'escriptor, i a ella va dedicar bona part dels seus escrits setmanals.<sup>52</sup> Les referències a la comarca les trobem en diversos articles que van des de l'1 d'abril del 1938 fins al 4 de novembre del mateix any, dividides en tres blocs que s'encavalquen amb viatges al front d'Extremadura i al front de Terol, en la comarca del Racó d'Ademús.<sup>53</sup> Les visites a l'Horta,

<sup>50</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Les nits», *Meridià* 41, 21-x-1938, 1-2; i SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «El setè centeniari del País Valencià», *Meridià* 46, 26-xi-1938, 2.

<sup>51</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Camí vell de Torrent», *Meridià* 15, 22-iv-1938, 6.

<sup>52</sup> Tant fou així que dos dels estudiosos de l'obra de Sol, Jordi Coca i Maria Campillo, es plantejaren el 1982 editar un volum amb aquests articles (Coca 1982: 14). Finalment, sembla ser que el projecte no tirà endavant.

<sup>53</sup> El primer d'aquests blocs són sis articles on l'autor s'esplaiava narrativament mostrant les qualitats de l'Horta, amb algunes referències al barris mariners de la ciutat de València i a les comarques del Camp del Túria i el Camp de Morvedre. Són les que corresponen a la primavera del 1938, d'on podem deduir que passejà per tota la ribera del Túria. Els articles de l'estiu del 38 formen el segon bloc, prenent un to menys eufòric que els articles anteriors. Recordava en un parell d'articles l'aventura cap al front d'Extremadura, un «viatge de més de set cents quilòmetres, realitzat en dos dies i mig» (SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Camí d'Extremadura», *Meridià* 32, 19-viii-1938, 2). L'entrada a setembre es reprèn amb les impressions causades per la Quarta Brigada a Cases Altes, en el front de Terol. Immediatament, però, l'escriptor torna a l'Horta per a narrar-la, aquest cop de manera molt més melodramàtica. Pel que va comentant l'autor, els viatges al Front s'iniciarien, com a mínim, al desembre del 1937. Una altra fita temporal que ens indica que no fou a la primavera del 38 la data d'inici dels viatges al front la marca la mort del seu pare, que ocroreria a meitat de gener del 1938 mentre ell era a Castielfabib (ambdues a SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Les nits» *Meridià* 41, 21-x-1938, 1-2). Tanmateix, resulta complicat establir una cronologia detallada dels viatges de Sol a partir dels articles. Les referències temporals, tot i ser presents en els seus textos, són confuses i sovint contradictòries. Constantment l'autor encavalca records amb vivències del moment i no sabem ben bé si les circumstàncies bèl·liques són les que fan viatjar a Sol a l'indret o si, per contra, en fa la narració en conveniència de l'ocasió dramàtica. Per exemple, si bé és plausible que hi haja una correspondència entre la narració a la primavera —quan comencen els articles—, no podem afirmar-ho amb tanta certesa del període després de l'estiu, on cita algunes impressions com «avui, cap al tard, he caminat per l'horta, encara xopa de la pluja primaveral», o al fragment titulat «Apoteosi primaveral», tot descrivint els tarongers florits —cosa que ocorre en primavera (SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «El

segons la secció que titula «Adéu a l'Horta», s'acabarien a principis de novembre del 1938, quan abandona la comarca per dirigir-se altra vegada al front de les muntanyes que limiten amb Terol.<sup>54</sup> El mèrit de l'escriptor és haver lloat l'Horta distanciant-se parcialment del que Marfany ha anomenat el «bucolisme convencional» (Marfany 1993: 86). Tot i el regust pairalista que freqüentment desprenen les narracions de viatges, Sol defuig dels convencionalismes més habituals sobre aquesta terra, oferint una imatge de l'Horta que no només té en compte els elements tòpics dels paisatge.

Es pot afirmar que Sol féu, pràcticament, cas omís a la ciutat de València en el sentit narratiu. La ciutat només apareix a través dels barris mariners —La Malva-rosa, El Cabanyal i Natzaret, perquè «fins fa menys de cent anys, València era una cosa i els Pobles de la Mar una altra» (Mira 1992: 150)—, ben lluny del tumult de la gran urbs, a la qual hi fa només referència amb uns pocs mots ben demostratius de les poques simpaties envers la urbanitat: «Caminava, ara, pels carrers obscurs de la ciutat. Obscurs i deserts».<sup>55</sup> Una sensació de desarrelament i solitud que només el camp hortolà l'ajuda a pair.<sup>56</sup> I és que l'escriptor es deixava seduir per l'embruix de la terra hortolana, pel paisatge humit de l'Albufera —«la plana, vastíssima, és llisa, nua; només, molt de tant en tant, hi ha un desmai que besa l'aigua amb les seves branques extremes»— i per la presència femenina que anava trobant.<sup>57</sup> Lúcidament, resumí tot allò que representa l'Horta, el tòpic que caminava entre la realitat i el somni: «et senties oriental i divagaves. I, en la imaginació, no veies més que flors i jardins i dansarines de pell morena i fina. I et perdies seguint llurs moviments suaus...».<sup>58</sup> Tampoc s'oblida de descriure l'omnipresència dels llauradors a través de la vellesa, relatant una anècdota innegablement real i un punt còmica que ens arranca, com als protagonistes de la història, un somriure:

Mentre caminava lentament pels camps, vaig veure passar, per un camí travesser, amb un pas tot atrafegat, un vell llaurador, amb la seva brusa negra. Inclinat sobre el bastó, semblava caminar més amb el cap que amb els peus. Així, de pressa, camina fins que troba un margerol, on s'assegué quan ja estava a punt de caure. Hi reposa una estona. Tot seguit, amb rapidesa juvenívola en el pas, es

---

poema de l'Horta», *Meridià* 43, 4-XI-1938, 5; i SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Paisatge espanyol», *Meridià* 38, 30-IX-1938, 1).

<sup>54</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «El poema de l'Horta», *Meridià* 43, 4-XI-1938, 5.

<sup>55</sup> Ho trobareu a SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «La Malvarosa i l'Horta», *Meridià* 12, 1-IV-1938, 5; SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Llevant», *Meridià* 24, 24-VI-1938, 1; i SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Paisatge espanyol», *Meridià* 38, 30-IX-1938, 1.

<sup>56</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Descoratjament», *Meridià* 23, 17-VI-1938, 1.

<sup>57</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Paisatge espanyol», *Meridià* 38, 30-IX-1938, 1.

<sup>58</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «El poema de l'Horta», *Meridià* 43, 4-XI-1938, 5.

posa novament a caminar. Es topà amb un altre vell que venia en direcció contrària, igualment vestit, també amb bastó i caminant dificultosament. Li va dir unes quantes paraules, i, com que es veu que anava per feina, el deixa plantat, tot i que es veia que l'altre encara tenia ganes d'enraonar. Quan va haver fet una dotzena de passes, però, va haver de tornar a seure. Però hi resta només un moment. De seguida s'aixeca i camina fins que arriba al seu camp, i, un cop en ell, s'assegué a la regadora i se'l contempla llargament.

D'una taula d'alfals, sortia una dona jove, amb un feix sota el braç. Havia vist com jo seguia el vell amb la mirada, i, en passar jo per davant, exclama: «Mon pare se moriria, si no pogués eixir en l'horta». I va somriure. Jo, també vaig somriure. I el sol, amb els seus últims raigs, féu somriure la plana i les viandes que hi creixien, les muntanyes i les boires que les esfumaven, el cel i els núvols que s'hi immobilitzaven, la mar i les aus que hi volaven al seu damunt.<sup>59</sup>

Les simpaties de l'escriptor vers els valencians, malgrat la poca precisió en l'ús dialectal que de vegades llegim, són paleses en tot moment. Fa menció a la facilitat de tracte dels llauradors, a la seua senzillesa i a la combinació equilibrada que, segons ell, tenen els hortolans entre la riquesa material i el manteniment de la tradició. S'ha de reconèixer que el to de Sol fa oblidar per moments que, ell també, com tants altres ho havien fet anys abans, no dubtà en afegir-se a la narració un tant hiperbòlica de les qualitats humanes i físiques de l'Horta, fent ús de les recurrents referències al passat grec, a l'èpica medieval i a la reminiscència mediterrània de la terra, mostrant, al cap i a la fi, només la cara més amable i idealitzada del territori hortolà:<sup>60</sup>

Pel camí vell de Torrent amb els pasants [sic] que a la *vesprà* s'escampen per tots aquests pobles de l'Horta, que es toquen gairebé l'un a l'altre i que només pots distingir per llur campanar. Aquí, la gent que passa té un aire que t'atrau. T'hi sents seguidament amic de l'hortolà que ve del camp, de la noia ben plantada i de l'obrer que tornen de la ciutat. Contràriament al que passa en certes terres —ai, record ja tan llunyà de les terres amples de Cuenca!— aquí la gent no deixa mai de saludar-te, i si per cas li demanes alguna cosa, és de la més abordable que hi hagi. Sovint es brinda a acompanyar-te fins allà mateix on li demanes.

Si no fos la guerra!... Com faria de bell estar, assegut en un pedrís, prop d'una esglesiola antiga voltada de xiprers, d'atzavares i figueres de moro, i mirar el bany d'or que el sol posa damunt de totes les coses! ¡Quin espectacle més bell de contemplar, que aquesta claredat i senzillesa i amor que tenen aquí totes les coses! ¡Quina vida més bonica que la d'aquesta gent, que amb l'esforç de cada dia crea una riquesa material de les més importants i, alhora, sap conservar la gran tradició de llibertat i de bellesa dels nobles mediterranis!<sup>61</sup>

<sup>59</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «El poema de l'Horta», *Meridià* 43, 4-XI-1938, 5.

<sup>60</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep «Apunts», *Meridià* 28, 22-VII-1938, 3.

<sup>61</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Camí vell de Torrent», *Meridià* 15, 22-IV-1938, 6.



Com ja hem llegit en l'anterior fragment, l'autor català tampoc va poder estar-se de fer comparacions entre les diferents contrades que havia visitat. Evidentment, tirava cap a casa i volgué contrastar el caràcter de la gent de l'interior de la península i el tarannà obert de la gent de la riba de la mediterrània, tant dels valencians com dels pagesos de l'Empordà.<sup>62</sup> «A ningú no estranyarà que, catalans i valencians, siguem els que més sofrim per aquestes terres extremenyas», sentenciava Sol.<sup>63</sup> Per això no és casual que l'escriptor es fixara en l'Horta, la comarca emblemàtica del País Valencià, i intentara a través de la seua l'exaltació que representara l'ideal literari català per excel·lència, que segons ell, eren les terres empordaneses.<sup>64</sup> Uns paral·lelismes entre catalans i valencians que l'encaminaren a un tema agre per a un sector dels valencians, com són els comentaris sobre els encontres i desencontres amb la banda nord dels catalanoparlants. Al capdavant, Sol només ressonava la complicada relació que els valencians tenim amb la nostra identitat:

Dintre meu, però, la visió d'aquesta terra amorosa hi va deixar un caliu d'aquells que no passen. La sentia cosa meva, com si tota la vida l'hagués petjada. I quan, per atzar, m'arribaven a les oïdes veus valencianes, aquesta germanor. de llengua m'entusiasmava i em feia acostar a uns marrecs que jugaven en una carretera polsosa per a preguntar-los-hi, per què sí, «Què poble és eixe, xé?» I el més gran em respongué, vivaç: «Lo camí vell de Torrent».

Entre mi, m'estranyava que, havent viscut mig any seguit amb alguns xicots valencians, m'hagués costat tant de congeniar amb ells. Segurament és degut a què de bon antuvi ells no s'estaven mai de demostrar-me a mi i als altres catalans una animadversió inexplicable. I és que nosaltres, a aquestes altures del nostre moviment recobrador, som senzillament catalans i em costa i ens repugna parlar en castellà amb un valencià. I ells, en canvi, solen parlar en castellà perquè es creuen que fa més. Amb tota l'ànima us tinc de dir, valencians, que nosaltres som tan valencians com vosaltres i vosaltres tan catalans com nosaltres. La nostra terra i la vostra, la nostra llengua i la vostra, són l'expressió d'un mateix poble i d'una mateixa ànima.<sup>65</sup>

---

<sup>62</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Camí d'Extremadura», *Meridià* 32, 19-VIII-1938, 2.

<sup>63</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «L'encoratjament», *Meridià* 39, 7-X-1938, 3.

<sup>64</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Evocació de l'Empordà» *Meridià* 52, 7-I-1939, 3. La convivència també va donar per a l'anecdòtica musical, com aquella on explicava de segona mà que un comandant, en escoltar *Els Segadors* aixecat, es va girar cap als valencians, intuïnt que restaven estranyats davant aquell fet en una cançó que no els era familiar, afirmant: «No els [referint-se als Segadors] he sentit mai assegut» (SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «L'encoratjament», *Meridià* 39, 7-X-1938, 3). L'altra anècdota musical que explica Sol fa referència a l'extranyesa de la gent del sud al vore a ells, un grup de catalans, cantant *L'Emigrant* al mig d'una plaça d'un poble (SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Evocació de l'Empordà», *Meridià* 52, 7-I-1939, 3).

<sup>65</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «Camí vell de Torrent», *Meridià* 15, 22-IV-1938, 6.

El tema el reprèn l'escriptor més endavant en un article que commemorava el 800è aniversari de l'entrada a València de Jaume I, una fita que passà molt despercebuda per trobar-se en els moments més crítics de la Guerra Civil i que des d'alguns sectors es va intentar promoure amb ànim, segurament, d'unir forces a la franja mediterrània resistent a l'atac del bàndol franquista. Aquest cop Sol fou més dur comentant la impressió que li havia produït l'actitud dels valencians amb qüestions com ara la llengua. Com una espiral de la qual resulta impossible eixir-se'n, la causa que adduïa l'autor era la manca d'una Renaixença políticament potent:

Viuen encara en ple provincianisme. Menyspreen, amb raó, la seva llengua adulterada, però en lloc de purificar-la, quan volen dir coses importants, o que a ells els ho semblen, molts empenen el castellà [...] He arribat a la conclusió que si el valencià veritable, parlat o escrit, els molesta, és perquè s'adonen de la seva identitat amb el català. Ells creuen, per contra, que existeix una llengua valenciana, diferent de la catalana. I el cas és que aquesta suposada llengua està formada pels barbarismes castellans més esgarrifosos. Per exemple, creuen que és valencià *agüelo*, en lloc d'avi; *menejar*, en lloc de moure; *llavar* (*lavar*), en lloc de rentar, etc.

Existeix, de fet, una posició de recel respecte dels catalans, entre els valencians. [...] Vaig explicar: —Nosaltres entenem que tanta raó teniu vosaltres d'anomenar-vos catalans, com nosaltres valencians. Creient que els vostres Ausiàs March i Jordi de Sant Jordi, com el mallorquí Ramon Llull i el cronista català Muntaner, són exponents d'una mateixa cultura i connacionals. Cultura que tot i haver tingut una renaixença en totes les terres de parla catalanesca, només en les del Principat ha anat acompanyada de la deguda acció política.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> SOL I RODRÍGUEZ, Josep: «El setè centenari del País Valencià», *Meridià* 46, 26-XI-1938, 3.

## 1.2. El territori: entre el camp i la ciutat

«L'Horta de València o València de l'Horta?». Eixa era la qüestió que plantejava el geògraf Josep Vicent Boira (2004a: 11) en la introducció d'un volum que la revista *Afers* dedicava íntegrament a analitzar l'evolució del paisatge hortolà. I és que la pregunta, malgrat l'aparent banalitat, de retòrica, en té ben poca. Convida, si més no, a realitzar algunes reflexions. Evidencia la unitat amb que són percebuts la ciutat i el camp circumdant, un ens indestriable que, paradoxalment, naix de la consagrada dicotomia entre camp i ciutat o, si es prefereix, entre rural i urbà. La simbiosi empeny a desembrollar fins a quin punt estem només enfront una problemàtica terminològica, fins on arriba la tangibilitat d'aquesta binarietat. Precisa una anàlisi diacrònica que permeta entendre en termes històrics, econòmics i socials com ha funcionat la dinàmica que ha acabat creant una relació tan íntima entre dos pols aparentment oposats. En altres paraules, es tracta d'esbrinar, més enllà de les apropiacions polítiques i les apologies triomfants, què fa que l'Horta siga considerada com els «alrededores de Valencia» (Llorente 1887: 435) o el seu «terme municipal» (Fuster 1980 [1962]: 218-219).

Com s'ha indicat a l'inici d'aquest capítol, la història de l'Horta es detindria en època andalusí, període on es creà el sistema de regadiu que ens ha possibilitat viure als hortolans des d'ençà de forma bastant planera, econòmicament parlant. Amb l'avantatge que ens brinda la distància cronològica, la paradoxa de l'Horta valenciana rauria en què la seua xarxa, en opinió de Guinot, no fou concebuda a mode d'apèndix de la ciutat sinó que els seus mecanismes d'organització, tot i ser periurbans, eren en principi aliens a l'urbs (Guinot 2007: 101). Certament d'això fa un cabàs d'anys i pretendre fer-ne un paral·lelisme comparatiu fiable amb qualsevol moment coetani a Llorente, a Fuster i a nosaltres mateixos, resultaria un exercici impossible. No obstant això, allò interessant de l'ingent salt en el temps és l'apreciació amb la qual continua l'historiador Guinot: «la influencia urbana que se ha ido produciendo a lo largo de los siglos no ha sido decisiva en la morfología básica de dicho paisaje sino más bien en alguna de sus transformaciones» (2007: 101). És a dir, ha estat amb el transcurs dels anys quan s'ha anat establint la dialèctica entre la ruralia i l'urbs.

Sobre això, a priori, no cal fer-ne un judici de valor: és una dinàmica òbvia comportada per la mateixa estructura socioeconòmica del territori. El dubte, però, s'imposa quan s'intueix que, en aquest diàleg zonal, els dos contertulians no parteixen en condicions igualitàries; quan es trenca el joc net que hauria de regir la distribució de feines

que li pressuposem a la dualitat camp/ciutat. Com Raymond Williams (2001 [1973]: 64) ens va recordar, tot i que és evident que la ciutat menja —literal i figurativament— del que li dóna el camp, la possessió del poder administratiu que s'activa des de l'urbs acaba per desequilibrar una relació que hauria de ser molt més equànime si ens basem en la premissa que és totalment complementària.

## **Viure (de) la terra**

Des de principis del segle XIX la societat valenciana va viure un període de profundes transformacions econòmiques de forma molt semblant, si fa no fa, a la resta d'Europa. El règim feudal i les seues condicions econòmiques anaven poc a poc desbaratant-se arran dels canvis de l'incipient capitalisme. Allò que hem d'imaginar a finals del set-cents i principis del huit-cents, però, no és una societat rural perfectament ordenada de poderosos senyors feudals i vassalls complaents. Hom coincideix en afirmar l'alt grau d'heterogeneïtat arreu del continent que s'amagava darrere d'aquesta organització estratificada —un ideal analític erroni (Ruiz 1991: 90)—, on l'Horta constituïa un paradigma de disfunció del sistema per l'elevat grau de desenvolupament que ja durant el segle XVIII havia abastat el sistema de regadiu (Millán 1990: 38; Ruiz 1991: 90-94). Allò que diferenciava l'Horta d'altres comarques valencianes —malgrat que no d'altres parts d'Europa—, era la manca de poder directe que la burgesia propietària tenia sobre els terrenys periurbans, siga per l'absentisme dels tenidors hisendats o per la cohesió del mateix grup de llauradors que se sabien especialistes d'un tipus de conreu que necessitava elevats coneixements de la praxis agrícola per a fer-lo anar endavant (Ardit 1991: 77-88).

Durant el segle XIX la revolució econòmica de l'entorn valencià va augmentar el grup de grans propietaris agraris, tant procedents de pobles com de València, que substituïren a l'anterior classe senyorial de l'Antic Règim i es contraposaren al gruix de camperols. Es creava així una societat polaritzada que separava les elits comercials dels xicotets propietaris, dels arrendataris i dels jornalers. No obstant això, existia també un ampli sector social entre aquestos xicotets propietaris, quasi sempre d'àmbit local, que combinava la propietat de mitjanes o petites parcel·les de terra amb un sistema d'explotació indirecta (Courtot 1992 [1989]: 128; Aguado 2002b: 23). Allò que tenim, especialment a partir de la segona meitat del segle XIX és, doncs, un procés

d'«industrialització» particular basat en l'agricultura, fonamentalment d'explotació familiar (Millán 1991: 106), que hom coincideix en anomenar «capitalisme agrari».<sup>67</sup>

L'agricultura valenciana del huit-cents estigué dedicada especialment a l'exportació, primer de la seda i posteriorment d'altres conreus que s'albiraren més rendibles, amb una rapidesa de canvi en el producte i una intensificació sorprenents. El que configurarà, però, la imatge que ha arribat als nostres dies de les terres valencianes d'Horta a partir de la segona meitat del XIX és la vinya, l'arròs i el taronger, sense oblidar un sector dedicat al cereal (Calatayud 1988-1989). La clau de tot açò sembla ser l'aposta d'aquelles dècades per la expansió del conreu de regadiu (Millán 1990: 38-43). Ja a les acaballes del segle XIX, la intensificació d'aquest tipus de cultiu fou el que possibilità que, un cop el vi no fou suficientment lucratiu, fóra substituït per l'hortalissa, però sobretot, com he apuntat, per la taronja (Martí 1990: 153). Aquest cítric visqué la seua dècada daurada entre el 1919 i el 1929 per una concomitància de causes com la guerra europea, l'exportació, la posterior recuperació econòmica dels països europeus, les millores en el rec i en els transports, i la caiguda d'altres cultius com la pansa, l'arròs o, ja definitivament, el vi (Soler 1990: 228-232).<sup>68</sup> Així podria entendre's, entre altres, que el contingut de l'aparell simbòlic de l'Horta representant la «valenciania» fóra, precisament, aquell relacionat amb el conreu de regadiu i, més encara, que tinguera el seu moment d'eclosió durant la dècada dels vint, coincidint amb una època clau del cultiu de tarongers.

Tot plegat fa replantejar-se les tradicionals visions de caire historiogràfic que titllaven l'economia valenciana del huit-cents com a endarrerida o estancada. Ja s'ha anotat que no s'adeqüen al creixement de l'agricultura —ple d'innovacions tecnològiques—, a l'augment demogràfic, a la demanda creixent, a la invasió de superfície conreada, a la comercialització, als conreus intensius, etc. A tal efecte, la dinàmica capitalista es va completar amb una legislació propícia i adaptada a aquests canvis (Aguado 2002b: 17-20). Pel que fa a la indústria pròpiament dita, el to catastrofista que emprava Fuster (1980 [1962]: 195) al referir-se a la poca empenta dels valencians també

---

<sup>67</sup> El terme ha estat àmpliament emprat per la historiografia valenciana a partir dels anys vuitanta (Millán 1990: 48; Aguado 2002b: 23; Cucó i Juan 1979: 146). Vegeu més referències a Gómez (1999a: 47). Una evolució sobre l'entrada del liberalisme a Millán (1991) i Vidal (1993). D'altra banda, hom pot trobar unes reflexions sobre el caciquisme a Yanini (1985).

<sup>68</sup> Cal dir que Alcázar (1988: 252:254) no coincideix amb aquesta cronologia d'època brillant per a la taronja, al·legant les difícils conseqüències advingudes després de la I Guerra Mundial i explicant, per exemple, les «pequeñas contiendas» que els agricultors de Picassent i Alcàsser realitzaren entre 1921 i 1922. Tot i això també Alcázar (1988: 259) matisa que la crisi de l'armistici farà que es prenguen mesures d'estratègia econòmica per a què el comerç exterior de la taronja augmente exponencialment fins al 1930, moment de bonança en el comerç de cítrics que no tornarà a repetir-se fins el 1953.

ha estat degudament matisat. De fet, tampoc és del tot cert que estiguera tan endarrerida respecte als homònims estatals, com ja van notar Ernest Lluch o Ramon Garrabou als seus estudis (Millán 1990: 47; Artal 2011: 30-31). Malgrat la preponderància del sector agrari, la indústria valenciana era la tercera de l'estat, encara que creixia a ritme lent i a distància de la catalana i la basca (Martí 1990: 153).

Aquesta visió més positiva del transcurs de l'economia valenciana, tanmateix, no ha de reforçar la visió que el País Valencià fou un territori minifundista on cada família vivia feliçment del que produïa, exempts de conflictes. Una distorsió historiogràfica gens innocent que, com hem vist en paràgrafs anteriors, s'ha convertit en un dels clixés dels valencians. Comptat i debatut, Garrabou diu clarament que en aquells temps «res més lluny de la realitat que un repartiment equilibrat de la terra» (2006: 18). Com a mínim fins a finals del segle XIX, la possessió de la terra al País Valencià es concentrava en unes poques mans, d'una banda, i en un gruix d'explotacions de caire familiar, d'altra, tendència que només començà a canviar a partir de principis del segle XX després d'un procés iniciat al segle XVII que es divideix, sumàriament, en tres fases: de propietaris nobles i clergat, a propietaris burgesos i, finalment, a un augment de llauradors propietaris (Millán 1990: 48; Courtot 1992 [1989]: 130-140; Garrabou 2006: 18).<sup>69</sup> Com és lògic, de cada canvi en la propietat i forma d'explotació de la terra se'n derivava una organització social d'aquesta forma particular d'explotació del camp, encara que es pot trobar una certa continuïtat que arribaria amb força als anys cinquanta del segle XX.

Sembla una obvietat afirmar que en un ambient de preponderància agrària la possessió de la terra siga la que regisca l'estratificació social. Ho és, però amb molts matisos. A grans trets, podríem dir que l'estructura social des de la segona meitat del segle XIX restà dividida en propietaris i llauradors. S'haurà notat que no es tracta d'una polaritat ja que es parteix de criteris de classificació diferents perquè «l'estructura de classes característica dels nostres territoris és molt més complexa que el fet d'una simple divisió entre propietaris i assalariats» (Garrabou 2006: 19). Entre els primers hi trobaríem a la burgesia agrària, tant provinent de la ciutat com del municipi on s'ubicava la terra conreable. Agruparia, *grosso modo*, tots aquells propietaris de terra de gran extensió. La

---

<sup>69</sup> La filoxera també arribà a terres valencianes ja en la primera dècada del nou-cents. Un bon gruix de grans propietaris hagué de vendre les seues propietats. Així, juntament amb el creixement demogràfic, l'herència igualitària i l'emigració de jornalers, entrà en decadència el model de latifundi però també permeté, no sense molt d'esforç, que augmentara la possessió de la terra per part de sectors més desfavorits que s'havien vist, a més, beneficiats pels augments salarials. Un procés, el d'accés a la terra, que encara durava entrada la postguerra (Cucó 1982: 44-51).

riquesa els possibilitava tindre jornalers que llauraren la terra, controlats habitualment per una persona de confiança o, en alguns casos, per ells mateixos. Eren els qui es podien permetre portar els fills a estudiar professions liberals —metge, advocat, etc.— i disposar de segones residències. Se'ls anomenava *senyorets* o, directa i menys irònicament, *rics* (Cucó 1982: 89-93).

Evidentment, si hi ha uns rics és perquè a l'altre costat hi ha una massa de pobres. I és dins d'aquest grup on trobaríem els llauradors, una classe social, per dir-ho així, curiosa i del tot heterogènia, ja que englobava des d'aquells posseïdors mitjans o xicotets de terra, arrendataris, jornalers, o aquells que eren una mescla de totes aquestes característiques, en una línia progressiva que abastaria des del propietari mitjà que fins i tot pot necessitar jornalers fins al cas contrari, un jornalero que no posseeix terra. S'hi inclouen, a més, tots aquells oficis especialitzats que fan referència al camp, com regador o fumigador, aquest últim ja en època més moderna. Per això mateix, tot aquest virolat grup es percep enfrontat al de grans propietaris, però no com a proletariat en el sentit més clàssic del terme, sinó com a llauradors amb relativa autonomia però amb unes condicions de vida fràgils (Garrabou 2006: 19). De fet, com argüeix Cucó, la pobresa d'una part d'aquests llauradors en molts casos s'ha de mesurar en termes de percepció subjectiva front els grans propietaris més que quantitativament, si ho comparem amb els jornalers. Així, els llauradors «de mitja capa» conformaren un grup intermedi, també amb gradacions. El retrat el completen els jornalers, un grup, ara sí, ben definit per no tindre propietat agrària i vore's obligat a treballar la d'altres depenent absolutament del *senyoret*.<sup>70</sup> Conseqüentment, ser amo de la terra amb ple dret era una de les aspiracions més preuades de les classes populars (Cucó 1982: 94-98). Aquest accés generalitzat a la terra és important a l'hora d'entendre el paper que el camp tingué —i continua tenint— en terres valencianes. És un procés que abasta tota la primera meitat del segle XX, sent cap als anys trenta quan ja és palès que hi ha hagut una redistribució i desconcentració de la propietat de la terra, fenomen molt més acusat a l'Horta (Courtot 1992 [1989]: 127-144).

Per a conèixer totes aquestes característiques de la societat valenciana, comptem, a més dels estudis de caire econòmic, amb la important tasca realitzada per l'antropologia i la sociologia dels anys setanta i huitanta que, en línia amb d'altres publicacions d'àmbit

---

<sup>70</sup> Així mateix, no han faltat les crítiques a l'aparent comoditat que suposava treballar sense els maldecaps que qualsevol propietari tenia en aspectes legals, climatològics o de gestió de la propietat agrícola: «Eren més pobres, però d'esta manera: no tenien camps però tenien que eren jornalers i guanyaven tots los dies el jornal» (Amparo, 1924). Podeu ampliar les consideracions sobre aquest argument a Cucó (1982: 175-184).

mediterrani, intentava copsar fent ús de la memòria oral quin havia estat l'impacte dels canvis econòmics en l'estructura social a partir de la dècada dels cinquanta.<sup>71</sup> Malgrat que en parlaré amplament en les pàgines posteriors d'aquest treball, la importància del camp continua sent destacada al país i la possessió de la terra, encara que no és la que defineix l'estratificació social, segueix present en el sistema de valors, i és fàcil que una persona que treballes en altre tipus de feina aprofite les estones lliures per a anar al camp (Courtot 1992 [1989]: 35).

### Una antítesi qüestionable

El valor del camp al País Valencià i la seua preeminència ofereix un entorn privilegiat per als investigadors: és una disposició social complexa que no encaixa amb els esquemes tradicionals i simples de narració històrica de l'època contemporània. En aquests relats del devenir històric a partir de la Revolució francesa, i més especialment aquells de caire marxista, hi trobem uns obrers que han deixat el camp migrant cap a la ciutat per a treballar a la fàbrica, on poc a poc va adquirint la seua consciència de classe tot reivindicant els seus drets. Sovint el resultat d'una història relatada sobre aquests paràmetres transmet una percepció desvirtuada de la gent del camp, considerada conservadora i apolítica (Vives 2005: 35). La pagesia, el gruix de llauradors, restava al marge del gran discurs històric, amagat sota preceptes econòmics evolutius ja que es creia que la seua incidència en el decurs del temps contemporani era menor. El rerefons de la qüestió rau en l'herència del pensament de la Il·lustració. El seu paradigma analític, que durant no pocs anys regí la historiografia occidental, solia empaquetar els diferents subjectes històrics en determinats «tipus ideals» de representació. Aquesta construcció teòrica permetia contar una història amb uns personatges que, de forma prototípica, ja tenien predeterminat el seu paper en l'acció: un burgès o gran propietari agrari —«*homo oeconomicus*» despietat o innovador, fins i tot altruista, segons qui narrara (Pons i Serna 1993: 326-328)—, una classe proletària subalterna que hauria d'esdevenir el motor del canvi social, i una pagesia socialment tradicionalista que no participaria de la lluita de classes o, inclús, minimitzaria la potència de la reivindicació popular urbana (Pérez

---

<sup>71</sup> Vegeu els treballs de Joan Francesc Mira (1974 i 1978), Josepa Cucó (1979 i 1982), Damià Mollà (1979) i Ricardo Sanmartín (1982 i 1995).



Ledesma 1994a: 70). En definitiva, una visió que tenia a la *modernització* com a base del discurs, construïda en base al progrés industrial entorn de les ciutats com a referència per explicar la resta d'esquemes de vida existents. Un continu invariable al qual ens veuríem, tard o d'hora, indefectiblement abocats. D'ací que quan l'esquema històric fixat fallava, sorgien tota una gamma de «submodels» qualificats com a «inacabats», bé perquè es considerava que no quadraven del tot amb el model principal, bé perquè posseïen trets que es consideren marginals i precedents del sistema anterior, bé perquè s'hi advertien dissociacions o mutacions (Millán 2002: 102-103).

Afortunadament cada vegada comptem amb una presència més abundant d'estudis que expliciten la vivència dels subjectes històrics que fins ara no havien gaudit de gaire atenció historiogràfica. Això no obstant, té la seua contrapartida: la suposició que existeix una característica principal identitària que defineix a un grup determinat d'individus com a col·lectiu, i que aquest mateix tret bàsic comporta una determinada consciència ideològica compartida per tots els membres del col·lectiu. Eixa és la crítica que es féu a la Història Social després del gir historiogràfic que va permetre incloure als subjectes històrics tradicionalment marginats dels grans relats, uns estudis —els que permeteren fugir del macro-relat històric— que de vegades s'afrontaren massa encoratjadament pel seu caràcter necessàriament reivindicatiu. La creació d'una categoria d'anàlisi d'un grup —per exemple, les dones— menystenyia altres que poden ser-hi complementaris —com el nivell econòmic o la raça. Com s'ha mencionat paràgrafs enrere, aquestes crítiques han estat esmenades per part de la historiografia mitjançant les teories sobre la mal·leabilitat i la multiplicitat de la identitat, però no és estrany que encara siga un fet relativament comú l'acceptació generalitzada de certa coherència estructural prefixada, fins i tot una homologia entre el tret definitori que es trau a la llum i les atribucions ideològiques i culturals que se li pressuposen subjacents a un determinat grup social.

En referència als llauradors valencians, Fuster reflexionava: «llurs oscil·lacions polítiques han depès de l'incapacitat de reconèixer's com a classe i com a membres vius del país» malgrat ser «la franja social més 'estable' de la ruralia, la més neta quant a filiació ètnica, la més laboriosa»; bàsicament això es devia a què eren «una gent limitada però ferma» (Fuster 1980 [1962]: 192). Heus ací dues qüestions que han perseguit als llauradors, i en general a allò que s'entén per comunitat pagesa. La primera d'elles, la inexistència de motivacions polítiques o la tendència a l'immobilisme i al conservadorisme. La segona, la percepció de grup tancat, essencial, ignorant respecte al món que hi havia més enllà del seu camp i de la seua vida plàcida en la comunitat, tacada, com a molt, per conflictes dramàticofamiliars «de sang» que quedarien ben lluny de les

preocupacions reals que fonamentarien una societat desenvolupada. Una temible ambivalència tenyida de folklore —la ruralia pura i benèvola però retardada—, que tan bé saberen aprofitar ideològicament les dictadures europees del segle xx. Sobra dir que l'Horta, de societat despolititzada no tenia res, com explica Millán (1991: 105) —i comparteixen Archilés, Martí i Martí (1995: 31-57)— en referència a la participació popular en el naixement del liberalisme: «Si és difícil de mantindre la imatge d'una mena de revolució en l'origen de l'Espanya liberal, com de vegades es proposa, en el cas de l'Horta de València resulta més versemblant la imatge oposada: el radicalisme urbà i la politització del medi rural —més diferenciat d'allò que suggereix el terme 'societat camperola'— semblen haver tingut punts de contacte força significatius».

Una de les raons que millor expliquen aquestes distorsions és que aquesta visió de la gent del camp ha estat realitzada des de la ciutat, contraposant-hi els valors metropolitans. La percepció la compartien inclús els socialistes, que veien en l'urbs el centre de la modernització social (Williams 2001 [1973]: 64). L'exemple dintre de la nostra zona d'estudi seria el cas del blasquisme que, segons la interpretació de Ramir Reig (1998: 575, 580 i 584), considerava que la llibertat de la ciutat republicana —formada per proletariat conscient— havia de representar la bandera de la modernitat, sent l'antítesi d'una societat de llauradors —conservadors i clericals. Cal dir, però, que els llauradors no eren tan conservadors i clericals com el blasquisme percebia. Durant els primers anys de segle, entre partits dinàstics, eleccions adulterades i causístiques locals, el vot blasquista augmentà a l'Horta-Albufera encabit dintre d'una tendència a l'alça del vot republicà; i, ja al 1919, les quantitats de sindicats confessionals i els anarcosindicalistes es movien en percentatges molt similars (Archilés, Martí i Martí 1995: 142-163). Per contra, tampoc s'ha de pensar en una Horta eminentment progressista. El gruix de conservadors catòlics s'aglutinaren entorn la Dreta Regional Valenciana (DRV), que sabé aprofitar-se de la desorganització de l'esquerra i aglutinar als llauradors que no eren només grans propietaris, fomentant el «lamentacionisme», és a dir, una actitud que es queixava de la manca d'atenció que rebia la terra valenciana però sense anar més enllà en la seua reivindicació sobiranista (Saz 1990: 288-289; Valls 1991: 272; Ginés 2008: 25, 41-43 i 49).<sup>72</sup> Si fa no fa, per al blasquisme la causa-efecte de la seua percepció desvirtuada era un

---

<sup>72</sup> La DRV fou un partit polític fundat a principi del 1930, d'ideologia conservadora basada en el catolicisme social, tot seguint les directrius del papa Lleó XIII. Amb aspiracions de convertir-se en un partit de masses, va saber apropiat-se del gruix d'organitzacions de caire catòlic defensant, suposadament, les reivindicacions dels llauradors valencians. L'Horta era considerada el «centre neuràlgic del partit», especialment al Pla de Quart.

imatge dels llauradors molt semblant al Tio Pep faller. Així mateix, la visió de la ignorància camperola era recolzada pels urbanites militants, com fou el cas de l'escriptor i polític Francesc Carreres i de Calatayud (1916-1989), que no dubtà, el 1933, en manifestar-se «contra el tòpic esterilitzador de l'horta i contra la tirania que aquest espai —si més no, sobre el punt de vista psicològic— mantenia sobre la ciutat [...] odiava l'horta, doncs, perquè amava la ciutat i la cultura que s'hi practicava: l'autèntica cultura ciutadana» (Boira 2004: 95). En conclusió, observem que entre finals del segle XIX i la dècada dels cinquanta la gent de l'Horta carregà amb el pes de totes les estigmatitzacions: la dels qui la volien políticament subalterna i la d'aquells que la preferien en la seua versió ornamental i súbdita a temps complet. Al cap i a la fi, condemnes predeterministes que no aprofundien gaire en la pluralitat que albergava la comarca.

Un cas similar de disfunció del sistema analític presenta l'anàlisi de l'Horta pel que fa a les característiques de l'espai social de convivència. Per a uns, ja ho hem vist, l'Horta és la ruralia que quasi penetra en el si de la ciutat. Per als altres, menys nombrosos, l'Horta quedava ben lluny de la «ruralitat». Fet i fet, adscriure-la planerament a un entorn urbà o rural suposaria reiterar-se en la restricció, fent ús d'unes categories que, si bé fan el seu paper per descriure a grans trets models socials, cal prendre-les amb la cautela de les qualitats genèriques poc acotades. Necessàriament urbà i rural són dos pols que han de ser contemplats com a irresoluts, quasi diria que més funcionals que detallistes, amb una gama de matisacions que precisen un rastreig particular que sostrega a l'objecte d'estudi la dependència dels grans motlles prospectius (Williams 2001 [1973]: 25). Com ens recordà Mira (1978: 75), s'ha d'evitar l'equivalència entre rural i agrari, potser amb més èmfasi encara en el cas valencià. Hom coincideix en afirmar que l'aposta per l'agricultura comercial de tipus capitalista féu despoblar l'interior i concentrar demogràficament a la costa ja a principis de segle (Martí 1990), i la tendència més habitual al país és la de les aglomeracions mitjanes entre els municipis rurals, més marcadament encara a les zones de regadiu.<sup>73</sup> Allò que ens trobem és una dicotomia demogràfica entre les terres d'interior

---

Tot i això, la franja catòlica també es repartia entre els carlistes i en determinats sindicats agraris. Això féu que l'adhesió a la DRV no fóra massiva en pobles com Catarroja —de «tradició fortament blasquista i l'obrerisme de Carbó» (Colomines 1986: 59)— o Silla, que junt a Catarroja, des de meitat del segle XIX «van heretar la tradició de ser un poble de forta hegemonia liberal i republicana» de posicionaments «radicalistes» (Gómez 1999a: 57), però sí en altres com Massanassa, Albal i Alcàsser (Gómez 1999a: 67; Febrer 2006: 358; Simó 2010: 23). Segons Ginés (2008: 40 i 61), de la mateixa forma que l'esquerra, la dreta durant els anys trenta estigué dividida en tota una sèrie de partits que es poden resumir en quatre faccions: la DRV, la Comunió Tradicionalista, els diferents partits del republicanisme radical o liberal i, finalment, la Falange. A Catarroja i a Alcàsser, Gómez (1999a: 68-69) i Simó (2010: 23) han constatat com la secció de juventuts de la DRV acabà vinculada amb la Falange encara en temps republicans.

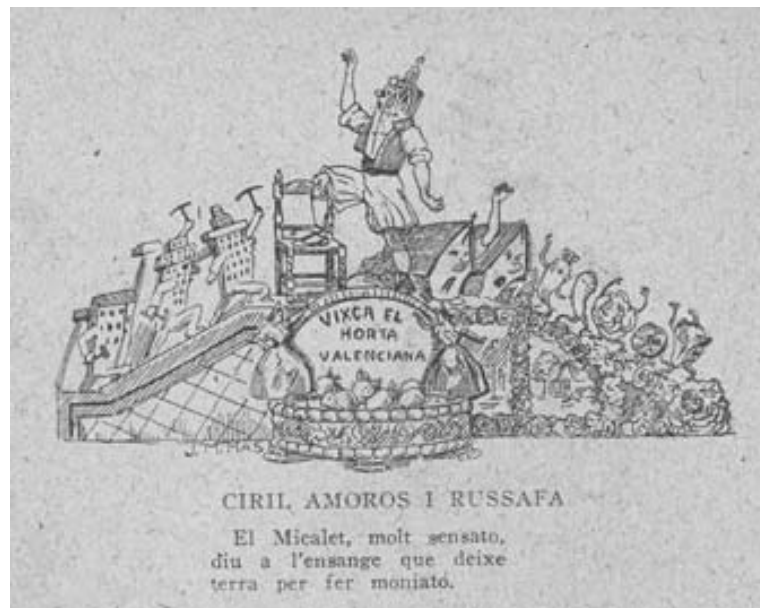
<sup>73</sup> El detall dels fluxos migratoris valencians entre 1850 i 1900 els podeu trobar a Baila (1993).

i la costa, però dintre dels pobles d'aquest segon grup, la diferència entre camp i ciutat s'evadeix: «majoritàriament, els agricultors no es troben als municipis essencialment rurals, sinó als municipis de caràcter urbà o semiurbà» (Courtot 1992 [1989]: 72-73), aglutinats entorn unes ciutats també mitjanes que actuen com a centre. I aquest fenomen no és nou. Veiem què diu, cap als volts del 1930, Max Thede (2009 [1933]: 79):

Els grans pobles de la Ribera occidental mostren un caràcter totalment modern i urbà. La connexió amb València mitjançant el ferrocarril els ha convertit en barris perifèrics de la capital provincial. Els municipis del Saler i el Palmar són considerablement més primitius i adaptats al paisatge, però també ací es fa evident l'avanç del procés anihilador d'antigues formes de vida. La barraca valenciana, l'habitatge autòcton tan típic d'un paisatge que, en part, encara es manté original, retrocedeix ací davant de les modernes construccions d'obra.

Thede fou un antropòleg alemany que visità l'Albufera amb la finalitat de realitzar una investigació de la seua forma de vida. El contrast entre la percepció de l'alemany i la que tenia Francesc Carreres, totes dues de la primera meitat dels anys trenta, és més que evident. Si per a Thede els pobles de la Ribera —més allunyats encara de València que l'Horta— ja tenien «un caràcter totalment modern i urbà», per a Francesc Carreres les localitats de l'Horta representaven un impediment per a aquesta mateixa modernització. Quina conclusió en podem extraure d'aquest batibull perceptiu en relació a les característiques de l'Horta i la seua vinculació amb València? D'una banda, la certesa que prendre la modernització com a eix no ens resultarà del tot profitós si la nostra intenció és copsar la diversitat d'una comarca que provocava reaccions tan antitètiques. D'altra banda, seria il·lusori imaginar una comarca que estava a tir de pedra de la capital sense prendre consciència de la seua constant interacció. El perill per a la investigació es concentra, doncs, en vore la societat de l'Horta com a una comunitat tancada en si mateixa que veia perillar el seu *modus vivendi* per la pressió de l'urbs moderna. Aquesta és una ficció d'allò que hauria estat una «societat ideal» per a un etnòleg: una comunitat «arcaica» o «endarrerida», d'homes «mitjans», sense elements que li embullaren la transparència de l'anàlisi —divisions de classe, migracions, urbanització o industrialització (Medick 1998 [1984]: 147-149; Augé 2008 [1992]: 55-56). Així mateix, igual d'expeditiu seria afirmar que l'Horta era un apèndix defectuós de la ciutat. I és que la recreació de la comarca, malgrat l'estilització, devia de posseir els trets suficients per poder-hi construir a sobre l'al·legoria mítica que la diferenciava tan profundament de la ciutat i que permetia imaginar-la verge i equilibrada (Boira 2004b: 68). En realitat, s'originà una dialèctica amb la ciutat de materialitats conciliades, molt més constant i productiva que no excloent.

No debades també els inicis de la geografia rural —com a disciplina acadèmica— estigueren íntimament lligats a exaltar les virtuts morals del camperolat que interessaven a les classes emergents il·lustrades, com va advertir fa anys Lefebvre (1978 [1970]: 22). El contrast entre l'Horta i la ciutat de València, entre el paisatge rural que envoltava la ciutat i les diferents *modernors* —mitjans de transport i altres artefactes elèctrics i industrials que alteraven el paisatge agrari—, fou qualificat d'«harmoniós», a partir d'una «excel·lent cobertura ideològica» que congeniava «el més tradicional, l'horta, amb el més innovador, la xemeneia i el tren». D'aquesta manera, seguint amb l'opinió de Boira (2004: 97), la «imatge integradora, feliç, traslladava a la societat el comportament dels components productius de la nova València». Lluir aquesta eurítmia, tanmateix, fou factible perquè la ciutat i el seu *hinterland* estaven mancats d'una industrialització a model «manchesterinià» i, en conseqüència, les successives reformes urbanístiques es destinaren, des de meitat del segle XIX, no tant a «detergir» els suburbis obrers sinó a redibuixar els espais on la burgesia desenvoluparia les seues activitats econòmiques i socials, encara que es féu servir el mateix argument higienista que a la resta del continent (Pons i Serna 1992: 97; Teixidor 2001: 614). A l'urbs valenciana li calia, per a sostindre carregades i en equilibri les seues tres indestriables bateries econòmiques —la indústria, l'agricultura i el comerç— esdevenir una «ciutat extensa» —com han encunyat Pons i Serna (1992)—, portant a terme les accions característiques del moment històric —per ordre, el trasllat del cementeri muralles enfora, la desamortització dels terrenys i per últim, l'enderroc de les mateixes muralles—, però també, construint unes infraestructures que li permeteren mantindre el domini sobre els territoris hortolans limítrofes. Facilitar aquest contacte amb els grans propietaris que habitaven fora de la ciutat era, de fet, una de les finalitats d'un dels dos jardins principals de la ciutat —l'Albereda—, dels set en total que posseïa, ubicat i construït de tal forma que els vehicles dels propietaris no residents a València hi accediren amb comoditat (Pons i Serna 1992: 217).



**Fig. 1-4:** *Esbós de la falla Ciril Amorós i Russafa (València), amb una imatge que adverteix el 1942 del devorament de l'horta pel ciment. Pensat i fet, III-1942. Fons: AHCB.*

I guardant més o menys aquest equilibri precari entre els camps circumdants i la ciutat —no sense diferents actuacions i conflictes previs— s'arribà al franquisme. Els tècnics dels governants de l'època convergiren en què no era possible fer créixer industrialment el límit periurbà comprant a preu d'or —perquè la situació i qualitat de la terra s'ho valia, i s'ho val— cada bocinet de la terra hortolana (Boira 2004b: 98) (v. **fig. 1-4**). Quina fou la solució? Mantindre a ratlla el creixement de la ciutat mateixa, amb uns límits del tot difusos entre l'urbs i l'Horta que encara es clissen actualment, i descentralitzar el pes de la progressió urbana distribuint-lo pels pobles de la rodalia —una solució, cal dir, que seguia un model europeu, malgrat l'enervada retòrica propagandística franquista (Gaja i Boira 1995: 69; Boira 2004b: 100).<sup>74</sup> Així es creà l'òrgan gestor anomenat «Gran València», que s'encarregaria de posar en marxa el Plan General de Ordenación Urbana el 1946 per a «València y su cintura» (Gaja i Boira 1995: 69). Tot i que el pla pretenia ser parcialment respectuós amb l'horta —en opinió de Boira (2004b:

<sup>74</sup> Tanmateix, segons Box (2009: 369-372), l'urbanisme franquista estava basat sobre l'organicisme funcionalista, construït a partir d'un cos jeràrquic d'òrgans que teòricament hauria d'eliminar les restes del gust liberal. Aquesta construcció donaria lloc, segons l'autora, a urbs descentralitzades però completament independents, seguint el model funcionalista basat en bona mesura pel projectat a Madrid per Pedro Bigador el 1941.

100)—, la realitat fou que els pobles de l'Horta absorbiren part de l'increment demogràfic de la ciutat. L'última actuació sonada que finí les hortes periurbanes fou l'activació del Pla Sud, és a dir, la construcció d'un nou llit pel riu Túria arran de la riuada del 1957 que, a més de carregar-se els camps per on passava, va justificar l'extensió de la ciutat fins a aquell límit (Boira 2004b: 106-107). A partir d'allà, entre els camps i envoltant als pobles, s'hi van començar a instal·lar els nombrosos polígons industrials que hui ornamenten l'accés meridional a la ciutat de València.

### 1.3. La identitat de la memòria, o la memòria de la identitat

Actualment la musicologia, de la mateixa manera que la resta de ciències socials i humanes, ha historitzat degudament el context d'on sorgiren les categoritzacions musicals que operen en la nostra quotidianitat, acadèmica i social, i que, de forma sumària, s'acostumen a concentrar en músiques «cultes», «tradicionals» i «populars». Hom assumeix que la separació entre música «culta» —entesa com un objecte musical concebut o percebut com quelcom transcendent— i música «tradicional» —les manifestacions musicals que s'associaren a la ruralitat, a l'anonimat i a un cert arcaisme— fou fruit de les diferents operacions ideològiques i estètiques efectuades durant el segle XIX. «Popular», en canvi, va comportar força més problemes als ideòlegs decimonònics per «la paradoja [que] suponia la equivalencia entre las clases humildes y los pueblos primitivos» (Velasco 1992: 16), en un moment històric en què es pretenia universalitzar la preeminència dels valors heretats del Segle de les Llums. «Popular», aleshores, va acollir tant allò que s'oposava a l'«Art», com tot allò que es relacionava amb el «folklore» o la «tradicció», entre altres motius, perquè a mitjans d'aquesta mateixa centúria va sorgir una nova indústria de l'espectacle al voltant del teatre líric i de la música de ball que fiançava un consum cada cop més freqüent i generalitzat. Per a acabar de reblar el reduccionisme objectual de la música i el seguit de judicis de valor dicotòmics que farciren eixos objectes —música bona/dolenta, seriosa/lleugera, rural/urbana, oral/escrita, culta/popular— i per influència anglòfona, «música popular» es va instal·lar, junt a «música popular urbana», com una categoria analítica contemporània per a evitar recórrer a l'insidiós terme de «música de masses» —arran de la connotació negativa que el terme va adquirir pels escrits d'alguns crítics—, en referència a aquelles produccions pensades i distribuïdes per i amb mitjans de comunicació de gran abast des de principi del segle XX.

Passant per sobre de molts girs axiològics, i així mateix de reflexions acadèmiques sobre aquest procés —segurament, un dels temes que més pàgines ha ocupat dintre de la disciplina musicològica i afins—, en aquest apartat em concentraré en esbrinar si, d'alguna manera, els pòsits socioacadèmics derivats d'una banda, d'aquestes categoritzacions musicals —especialment la que afecta a «tradicional» *versus* «popular» en la seua accepció de «música de masses»— pot haver afectat o condicionat el record oral de les sales de ball



durant la postguerra espanyola. Aquesta tasca també inclou, per tant, tindre en compte l'articulació del record sobre el lleure musical en una societat dictatorial.<sup>75</sup>

Dues són les intuïcions que em van suggerir la pertinença de l'exploració de les narracions memorístiques. En primer lloc, observava recurrentment que, en la primera reacció dels col·laboradors i col·laboradores quan se'ls proposava una entrevista sobre l'època, traspuntava certa por o reticència a parlar sobre la postguerra. Aquest desassossec disminuïa notablement si s'especificava que el tema de l'estudi era la música. En segon lloc, com ja he apuntat succintament en pàgines anteriors, durant el repàs a la bibliografia sobre l'època es percebia en el tarannà narratiu una actitud de caràcter dicotòmic: d'una banda, els escrits de tipus històric demostraven les dures condicions socioeconòmiques i els mecanismes repressius que es van patir durant l'època franquista; d'altra banda, de les publicacions de tipus local referides a tradicions musicals es desprenia de vegades una mena de malenconia del temps passat, difícilment complementària amb l'adustesa del règim, oferint un retrat nou més bondadós de la situació d'aquells anys. És a dir, en aquests últims textos, la política totalitària nacionalcatolicista del franquisme quedava en un segon pla.<sup>76</sup>

Tot i l'aparent paradoxa, ambdues tipologies de discurs conviuen a l'actualitat i, així mateix, també estan presents en les narracions orals: la conjuntura sociopolítica sembla reblanir-se, fins i tot obviar-se, si els temes tractats giren al voltant de la música. L'antropòleg Jordi Roca, en una de les anàlisis més lúcides sobre la quotidianitat de la postguerra, resol la paradoxa adduint que:

A pesar que la oferta lúdica del período y las condiciones materiales del mismo no serán, de entrada, excesivamente generosas ni propicias, no sería legítimo, porque no es verdad, extrapolar la oscuridad y las penurias económicas, políticas, etc. que acompañan en nivel general los años de postguerra a la esfera del tiempo libre que tendrá en el baile, el cine y el teatro los principales focos

---

<sup>75</sup> La primera versió d'aquest apartat fou presentat al congrés *Música y saberes en tránsito*, organitzat per la SIBE (Sociedad de Etnomusicología) i l'INET (Instituto de Etnomusicología), i celebrat a Lisboa del 28 al 31 d'octubre del 2010. Posteriorment el text fou seleccionat per a participar al llibre *Current Issues in Music Research. Copyright, Power and Transnational Music Processes* (Ferrer Senabre 2012c). Lleugerament sotmès a revisió, a continuació es presenta una versió del text traduïda al català per mi mateix.

<sup>76</sup> Encara que ni molt menys es pot generalitzar abruptament, les publicacions de tipus local entorn de la música solen ser una mostra d'aquest relat que s'aparta del context polític. S'ha d'afegir que, per l'àmbit reduït de la difusió d'aquests llibres, hi ha en molts casos una voluntat de conciliació social, evitant confrontacions. Una lectura menys idíl·lica de les publicacions locals és la comentada per Colomines i Olmos (1990: 47), que denuncien les intencionalitats polítiques que s'amaguen darrere d'aquestes publicacions. De fet Gómez, en el seu treball sobre el desenvolupament polític a la vila de Catarroja durant el primer franquisme, denunciava «la intolerància dels qui governen el consistori municipal», que impediren la publicació del treball després de guanyar un premi d'àmbit local (1999a: 21).

de expresión de una sociedad que, por encima de las condiciones que la envuelven, y a veces quizás debido precisamente a estas condiciones, no renunciará a su capacidad para el entretenimiento (Roca 1996: 83-84).

L'argumentació de Roca és del tot lògica: sumàriament podríem deduir que la música va servir com un mitjà d'evasió en un període de dures condicions socioeconòmiques, d'ací la seua abstracció d'un context caracteritzat per la misèria i la constricció. Però si tenim en compte el filtre de la memòria, s'obren noves tesis per a entendre la relació entre record, música i dictadura. Una d'aquestes explicacions plausibles es nodreix de la hipòtesi sobre la divisió de la memòria segons la seva proximitat vivencial: recordem de forma diferent els marcs llunyans —la nació i la seva conjuntura— i els nostres entorns propers de vivència, on la proximitat constitueix vincles grupals de vegades aliens al marc llunyà (Halbwachs 2004 [1978]: 78-79). Com ja adverteix l'autor, també s'ha de considerar que no es tracta de compartiments memorístics aïllats, sinó que poden confrontar-se o complementar-se en la formació de l'imaginari col·lectiu, prioritzant un o altre, com podria haver ocorregut amb la música durant el franquisme. En un altre raonament, Candau, parafrasejant Grimaldi, conclou que l'angoixa viscuda per la incertesa del present s'esvaeix en el record, que queda així embellit (Candau 2006 [1996]: 33).<sup>77</sup> En tot cas, encara que no es pot negar que, efectivament, l'evasió o la proximitat del record així com el sofriment ja passat donen resposta a l'antítesi a la qual he fet referència, una anàlisi més detallada dels relats orals deixa entreveure alguns matisos que cal examinar sota altres prismes per tal d'entendre millor aquesta dicotomia memorística.

L'objectiu d'aquest fragment del treball doctoral serà fer aflorar la inferència de dos elements en la narració oral d'esdeveniments musicals esdevinguts durant el primer franquisme. Primer argumentaré teòricament els principis sobre la memòria en què basaré l'anàlisi. Després sintetitzaré les situacions al «camp» que han propiciat aquesta reflexió. I, finalment, proposaré dos factors —el folklorisme i la memòria generacional— com a influenciadors del relat. Analitzaré, així, el procés d'articulació actual dels discursos al voltant de la música a la postguerra i com els seus resultats poden ajudar-nos a entendre les construccions epistemològiques que els sostenen.

---

<sup>77</sup> Candau resumeix les principals tesis filosòfiques sobre la memòria conclouent que «en primer término, la oposición entre una memoria de la razón (más bien voluntaria) y una memoria de la pasión (más bien involuntaria) parece perder pertinencia hoy» (2006 [1996]: 34).

## Memòries

En els últims anys hem estat testimonis de nombroses iniciatives que cerquen la recuperació de la memòria històrica (Molinero 2007 [2005]: 285), propiciant una revaloració del testimoni oral com a font de coneixement. En conseqüència, la conceptualització de la memòria històrica/col·lectiva s'ha vist sumida en un vaivé d'actualitzacions, revisitacions i, fins i tot, enfrontaments entre els estudiosos, a mercè en moltes ocasions del rerefons polític d'algunes iniciatives institucionals.<sup>78</sup> En tot cas, i malgrat les diatribes teòriques que ha comportat la naturalesa de la memòria, a manera operativa em guiaré per una concepció narrativa de la mateixa, és a dir, considerant-la «un artefacto lingüístico que a partir de una *trama argumental* de base selecciona eventos y hechos de las vidas de las personas, los articula dotándolos de continuidad, dirección y coherencia, llena los huecos y repara las inconsistencias en pos de determinadas metas y objetivos aplicando lógicas no lineales» (López Cano 2008).

A més, la memòria no es pot entendre com un fet individual, sinó que es construeix amb suports de comparació amb els altres, fixant categories que permeten construir identitats col·lectives (Halbwachs 2004 [1978]). També cal tindre en compte que el fet memorístic parteix de les normes i valors de la societat on s'insereix el subjecte que rememora, condicionat per unes determinades narratives que tendeixen a objectivar-se quan el seu poder d'influència es torna hegemònic. Per tant, el record, lluny de ser quelcom estàtic i fossilitzat, es troba en continu procés de reconstrucció i d'adaptació. Encara més: les persones en l'acte de recordar projecten objectius cap al futur, generant així una reordenació d'allò social (Cruz 2000). En aquests processos de selecció inherents a la memòria, mereix ser destacada la pressió que la ideologia —molt especialment en períodes dictatorials— sedimenta sobre el subjecte, distorsionant la realitat i legitimant el poder establert (Ricoeur 2010 [2000]: 113). Complementant aquesta última característica de la memòria quan parlem del franquisme, Fernández Benítez (1993: 76) exposa que la majoria de víctimes de les atrocitats del règim pateixen actualment un «síndrome

---

<sup>78</sup> Pot trobar-se un acostament genèric del les diferents concepcions de la memòria en Candau (2006 [1996]) i, sobretot, en Ricoeur (2003 [2000]). Respecte a la conveniència d'utilitzar una especificitat de memòria —col·lectiva, històrica, comuna, etc.—, així com les diferències i les conseqüències de tipus sociopolític i historiogràfic que el «mnemotropisme» ha tingut en el context espanyol durant les últimes dècades, vegeu per exemple Erice (2008), una altra opinió en Casassas (2008) i la resposta als arguments de Casassas a Erice (2008b).

d'Estocolm», que els empeny al perdó i a la justificació de les accions repressives dels nacionals.

L'èmfasi amb que qualsevol règim totalitari selecciona i reconstrueix un determinat passat (Todorov 2000 [1995]: 11) és l'argument en què es fonamenten les crítiques a l'anomenada «crònica» o «memòria sentimental». Alguns historiadors s'han alçat contra aquesta mena de memòria amb raó, preocupats pels oblitats i el tarannà acrític respecte al franquisme que reforçarien l'amnèsia col·lectiva. Aquestes valoracions negatives fan referència a productes de consum on es recullen i comenten textos, documents sonors o documents gràfics de la dictadura:

Se podría afirmar que, al margen de la pretensión de los autores, los comentarios que introducen los recopiladores, con frecuencia burlescos, llevan a una lectura emocional, en el que se prima el carácter «provinciano» e incluso ingenuo del discurso adoctrinador franquista, pero que, por eso mismo, deja escondido su concreto carácter político; este tipo de presentación refuerza fácilmente una percepción de inocuidad, de banalización del régimen franquista, que está penetrando en buena parte de la sociedad española por acción y por omisión (Molinero 2002: 99).

Un altre tipus de literatura recent en relació al període dictatorial és la que analitza productes de «géneros subculturales masivos y por ello menospreciados» (Colmeiro 2005: 81).<sup>79</sup> És el cas dels treballs del ja esmentat Colmeiro (2005) i Vázquez Montalbán (2000 [1972]). Examinen la «potencialidad subversiva inesperada» (Colmeiro 2005: 80) d'aquests productes musicals, a la recerca d'una identitat alternativa a l'hegemonia cultural promoguda pel règim. Malgrat el contingut transgressor de les propostes, crec que les idees exposades en les publicacions esmentades es concentren més en legitimar la conveniència del record en funció del tipus de producte cultural, i no tant en esbrinar com els subjectes es reconstrueixen actualment a través d'aquests productes. En altres paraules, al meu parer, els treballs esmentats participen en el debat sobre la forma, els continguts i l'estètica dels llibres i de les cançons —en Molinero (2002), Colmeiro (2005) i Vázquez Montalbán (2000 [1972])— però no inquireixen en el per què aquelles persones recorren vehementment al seu record. Fa poc Sieburth (2011) ha tornat a examinar les possibilitats de canalització del dol de postguerra que oferiren algunes coples, com *Tatuaje*, reprenent l'exercici d'aprehensió de la supervivència emocional i el seu record

---

<sup>79</sup> Aquests productes serien, segons Colmeiro (2005: 81), els còmics, el cinema i les cançons. A més, l'autor especifica que «de entre las formas bastardas subculturales, me parece especialmente notoria e interesante por su alcance simbólico masivo la fijación por parte de algunos de estos autores en la canción popular de consumo» (Colmeiro 2005: 82).

mitjançat per la música que ja havien proposat pel·lícules com *Canciones para después de una guerra* (1976). Encara que l'anàlisi dels productes de consum populars dels anys quaranta i cinquanta, així com el seu tractament posterior, són qüestions en tot moment necessàries i fructíferes, no podem deixar de preguntar a través de quins processos els subjectes articulen llur memòria de l'època, quins factors podrien inferir-hi, i en última instància, si realment els consumidors perceben d'aquests productes l'efecte d'amnèsia o de subversió que els atorguem des dels corrents intel·lectuals.

### Oralitat i folklorisme

És evident que quan no podem visualitzar ni sentir l'esdeveniment musical que volem estudiar, la rememoració passa irremeiablement a ser nostre «camp», la realitat a analitzar. La font oral es converteix en camp liminar que uneix passat i present (Bohlmann 1997: 140). Abans de seguir, cal matisar que el discurs que exposaré és un exercici d'auto-reflexió sobre processos observats subjectivament, que molt probablement és estrany a la percepció dels mateixos processos tenen les persones col·laboradores, les quals, en última instància, són els que n'han de certificar la validesa. En altres paraules: encara que la tasca teòrica es base precisament en aquesta reflexió, la meua intenció és no desvincular-la ni abstreure-la de la vivència narrada oralment. En definitiva, es tracta d'esbrinar si hi ha paràmetres que condicionen d'alguna manera l'«estructura del sentiment» (Williams 1980 [1977]: 150-158).

No tots els esdeveniments musicals de les dècades dels anys quaranta i cinquanta han gaudit de la mateixa atenció per part dels investigadors. A nivell local i dins l'àmbit popular, els estudiosos que treballem amb fonts orals hem focalitzat la nostra atenció sobretot en aquelles manifestacions musicals de caràcter «tradicional», concentrant-nos en la recuperació de cançons o de balls que, per diferents motius, s'havien deixat de practicar. El resultat és una menysvaloració o desplaçament acadèmic pel que fa a les altres músiques que també formaven part de la banda sonora de l'època, com la sarsuela, la copla o els ballables «de moda» —especialment els importats a partir dels inicis del nou-cents. Part de l'atractiu, entre molts altres, que tenen els gèneres musicals associats a la idea de «tradicció» és una conseqüència de la seva ubicació en un cert passat que percebem en ocasions de forma potser massa idealitzada i estilitzada. Aquesta preferència dels estudiosos no és del tot aliena als entrevistats, que han acabat interioritzant-la, com vorem

a continuació. Això explicaria per què, quan s'ha intentat accedir a la informació oral sobre la música dels anys quaranta i cinquanta, he hagut de matisar repetidament que la finalitat de l'estudi no és la de recollir cançons «de les de antes» —de les que els interlocutors ja qualificaven d'anteriors al seu temps—, ni de les bandes de música —les quals, a la zona analitzada gaudeixen d'un gran calat identitari—<sup>80</sup>, ni a parlar de cap esdeveniment musical especialment significatiu que haja desaparegut. I en última instància, he hagut d'aclarir que no cal ser cap actor destacat de l'esdeveniment musical per poder parlar-ne sobre ell. L'argument sobre aquesta influència que valora un determinat record per sobre d'altres no és gens incompatible amb el fet que el repertori de caire tradicional pugua tindre, efectivament, un valor simbòlic per a la població, reconstruït amb narracions properes a un mite que configura socialment, seguint la proposta de Bédarida (1993), abans ja comentada. Molts dels comunicants al·leguen que no poden brindar l'ajuda que se'ls demana ja que no recorden cap cançó, lamentant haver oblidat la lletra exacta. Així mateix, també és habitual la tendència a fer referència sobretot a aquelles manifestacions festives que hui en dia han adquirit valor patrimonial per a la comunitat, encara que paradoxalment, en l'època les hagueren abandonat gradualment sense que es formara especial enrenou.<sup>81</sup>

En l'intent de comprensió dels motius que s'amaguen darrere d'aquestes inclinacions memorístiques, la hipòtesi que defense és que un dels factors que guia les narracions de les persones entrevistades segueix paràmetres molt semblants del procés

---

<sup>80</sup> El sentiment de pertinença que desperten les bandes està condicionat en tot un seguit de circumstàncies, com per exemple el geogràfic o l'orientació política, però acaba per bascular entre la representació d'un sector d'una localitat, tot el municipi, o fins a arribar a representar als valencians en el seu conjunt. La vinculació, en molt casos, rau en l'adscripció «tradicional» que contemporàniament atorguem a aquest tipus d'associació, segons la classificació de Josepa Cucó. La sociòloga distingeix entre associacions «tradicionals» i associacions «modernes», entenen les primeres com a aquelles que, sorgides durant la segona meitat del segle XIX i principis del XX, han romàs fidels a la seua funció inicial d'espai de lleure pels socis, i deixant les «modernes» per a totes aquelles que, a partir de la industrialització i la democràcia, han aparegut vinculades a les reivindicacions laborals i socials, humanístiques, d'ajuda a determinats col·lectius, etc. (Cucó 1991: 62-63). Per la qual cosa, les societats musicals —que es troben entre les «tradicionals», segons Cucó— han adquirit aquest caràcter a mercè de perennitzar i estilitzar determinats trets provinents d'èpoques passades, adaptant-les a les necessitats de la societat del present i facilitant el trànsit identitari. Entre els components que s'han estilitzat, destaca notablement l'aparent desvinculació amb la política — un fenomen del qual el franquisme en tindria bona part de culpa—, encara que romanen determinats «parroquialismes» (Piqueras 1996: 59; Oriola 2010a: 111; Cucó 1991: 16).

<sup>81</sup> Les causes en els canvis de costums musicals són, gairebé amb total seguretat, contemporànies a un canvi de valors —i per tant de costums socials— que arriba a la seva fi en els anys seixanta, com s'analiza durant tot aquest estudi. És una tasca inabastable resseguir les interpretacions acadèmiques sobre els processos de patrimonialització; a més de la dinàmica del folklorisme ja exposada de Martí (1996), a tall d'exemple em semblen molt accessibles les exegesis de Cruces (1994), Hernández i Martí (2000), Prat (1999) i Velasco (1992).

que Martí ha denominat folklorisme, influenciades per tots aquests anys d'ús patrimonial dels gèneres musicals que s'acomodaven dins l'imaginari de tradició:

Podemos caracterizar el proceso de la dinámica folklorística de la siguiente manera: en primer lugar, el folklorismo detecta; es decir, encuentra un elemento cultural que, según los parámetros ideacionales de la época, puede ser susceptible de aprovechamiento. Después lo fija en unas formas, eliminando o reduciendo drásticamente de este modo el grado de variabilidad que tiene el folklore. Y posteriormente, le otorga una validez de ámbito geográfico, social o funcional que no tiene porqué corresponderse con el papel que este elemento ha jugado históricamente, pero sí con las necesidades y características del nuevo sistema sociocultural (Martí 1996: 199).

Si bé de les idees del text de Martí resulta discutible allò que considerem com a «variable» o «continu», sembla cert que la dinàmica del folklorisme està fortament instaurada en la nostra societat i, per tant, podria haver-se instal·lat també en els mateixos relats dels col·laboradors i de les col·laboradores. En primer lloc, les persones entrevistades interioritzarien que hi ha uns elements de la seva vivència musical — seleccionats sota criteri d'allò dictat pel folklorisme— que tindrien més valor que altres; en segon lloc, durant l'anamnesi, les persones col·laboradores assumirien la identitat que d'ells esperen els valors de la societat del present, com a «dipositaris» d'aquest saber musical; i finalment, la consciència que perceben del valor epistemològic dels seus relats acabaria per dibuixar un panorama modelat sota l'influx —com a mínim de la base ideacional— del folklorisme, encara que siga un procés que les persones col·laboradores duen a terme sense un objectiu predeterminat. En altres paraules, primerament, el folklorisme actua reificant parts del relat mnemònic, adaptant-lo a aquells postulats que ell mateix ha anat sedimentant en una societat determinada. I posteriorment el relat al voltant de la música esdevé una recreació performàtica més o menys estilitzada que s'adapta a les necessitats patrimonials de la contemporaneïtat.

Segurament podria al·legar-se que el valor d'allò «antic» com a fet socialment destacable no és una cosa novedosa. Martí descriu breument les inferències que aquest criteri ha produït i que trobem en la quotidianitat de l'investigador/a: «qualquier etnólogo que haya realizado trabajos de campo se ve continuamente confrontado con las afirmaciones de sus informantes, que aseguran y reaseguran, con razón o sin ella, la gran antigüedad de la fiesta, danza o rito especialmente apreciado por la población y que constituye hoy en día parte de su patrimonio etnológico expreso» (Martí 1996: 47). Per això mateix cal destacar el caràcter endogen que acaba adquirint el procés del folklorisme, d'interiorització i reproducció d'un determinat paquet ideacional que exclou o inclou

determinades músiques, també en els processos narratius. En certa manera, es tractaria d'un argument complementari a allò exposat per Bruner, que argüeix com les grans teories descriptivoanalítiques de la societat acaben per reconstruir la realitat segons els seus paràmetres: «Cuando los 'descubrimientos' són aceptados en el conocimiento implícito que constituye la cultura, las teorías científicas llegan a ser definidoras, prescriptivas y normativas de la realidad como las teorías psicológicas tradicionales que reemplazan» (Bruner 2004 [1986]: 138). D'un fenomen semblant parlava Foucault (2010 [1970]): 35-36) quan feia referència al control sobre la «Veritat» de les disciplines acadèmiques.

Per tant, no entenc el procés com un «invent de la tradició» (Hobsbawm 1988 [1983]) i tindria un caràcter tautològic tractar de jutjar la seva pertinença a aquesta mateixa tradició segons allò que es defensa en aquest text.<sup>82</sup> Ho analitze, doncs, com un biaix —o potser un pol d'atracció— en la narració procedent de valoracions contemporànies que compten amb llarg recorregut històric d'assentament (v. **fig. 1-5**). Per explicar-ho més precisament, són especialment útils les teories de Teun A. van Dijk sobre les representacions en el processament del discurs. A grans trets, l'autor argumenta l'existència d'uns models mentals de situació que ens permeten completar i complementar els significats de les referències textuais que rebem, més enllà de la seva construcció gramatical, atorgant així un caràcter social al processament mental de comprensió de la informació. Aquests models mentals ajuden a integrar la nova informació provinent de la quotidianitat, contextualitzant la referència informativa que ens arriba. Els models, òbviament, estan prejudicats ideològicament segons els valors d'un grup o de les creences individuals, i es construeixen sobre els fonaments culturals d'una determinada societat. La seua utilitat és la d'oferir un coixí en el xoc que suposa la comprensió de noves dades, informació que, així mateix, queda conformada per la cultura, les creences i la ideologia subjacent al model mental. Tanmateix el model no és permanentment ni universal, sinó que s'activa depenent del context, no parteix d'una situació aïllada (Dijk 1993-1994, 1999, 2003 i 2005).

---

<sup>82</sup> En relació a la tradició i la memòria, el record/oblit sofert per alguns esdeveniments musicals és atribuïble, d'una banda, a la promoció que va dur a terme el franquisme d'algunes tradicions modificades a voluntat segons la conveniència i el paper dissimuladament adoctrinador d'institucions com la *Sección Femenina*. Poders civils i eclesiàstics van promoció la idea d'una ruralitat innocent, verge de la contaminació de la «corrompuda» moral urbana. D'altra banda, en el cas del folklore, a aquesta «purificació» duta a terme per la dictadura cal sumar-hi la imatge bucòlica de la ruralitat que, com ja he explicat en diferents moments, almenys des de finals del huit-cents plana sobre alguns discursos de determinats esdeveniments musicals.





**Fig. 1-5:** *Esbós de la falla Jordana i Sogueros (València), on es mostra l'antítesi balls «moderns» vs balls «valencians».* Pensat i fet, III-1942. Fons: AHCB.

Suggestisc, doncs, que el folklorisme ofereix un model mental sobre el rol que han de desenvolupar les persones col·laboradores, i sobre quins esdeveniments musicals han d'emfatitzar. El model, com s'ha indicat, s'activa en funció del context i, per tant, pot o no mostrar-se en altres moments de la vida de les persones entrevistades. La contextualització on té lloc l'anamnesi —en aquest estudi la podríem situar dient que es tracta de persones d'edat avançada entrevistades per una dona jove de la mateixa procedència geogràfica, que els pregunta sobre música «de antes»— augmentaria exponencialment les possibilitats d'inferència del model mental del folklorisme al discurs.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Òbviament la nostra posició com investigadors està determinada per una ideologia que dicta quins objectes han de ser estudiats. Dijk, i com ja hem vist, Bruner i Foucault, ens recorden el poder de la ciència per condicionar la validesa i pertinença d'uns tipus o altres d'investigacions. Segurament un investigador de principis del segle XX estaria encantat amb aquesta predisposició dels comunicants a reproduir cançons «antigues», encara que és plausible aventurar que els informants trobaren molt més estranys i exòtics els objectius de l'investigador d'aquells anys. Per exemple, un fet hui en dia relativament quotidià a les entrevistes, com és la l'enregistrament de la veu, és assumit pels informants sense cap tipus d'inconvenient.

Si bé és molt qüestionable la intencionalitat explícita dels informants en la seua reconstrucció del relat amb aquestes condicions, la importància que des de l'època democràtica s'ha atribuït a la Memòria Històrica, genera que les persones que van viure la Guerra Civil i el franquisme en certa manera siguen reconegudes, tant per la comunitat com per elles mateixes, com especialistes de la memòria.<sup>84</sup> Els informants saben que el seu testimoni, d'una banda, ha d'inserir-se en un discurs predefinit, però simultàniament intenten construir una narració que en un futur els posicione en un lloc amable com a representants d'aquesta generació. De fet, l'auge d'investigacions de tipus local i memòria popular (Pelinski 2000: 120) han generat que algunes de les persones entrevistades no siga la primera vegada que participen en experiències d'aquest tipus, fenomen que els permet elaborar el relat de manera més conscient i reflexiva del paper que la història n'espera.

Amb tot, de manera contrària a alguns compiladors, segurament els informants no s'autoperceben com a «guardians de la tradició» —en el sentit explicat per Díaz Viana (2002)—, sinó, més aviat, com els últims portaveus d'una forma de vida prèvia a l'arribada de la generalització dels mitjans de comunicació massius, articulats en aquest cas al voltant de les pràctiques musicals que s'acomoden als paràmetres del folklorisme. No obstant això, cal remarcar que no es tracta d'un fenomen permanent i global: no està present durant tota l'entrevista, ni afecta en igual mesura en tots les persones col·laboradores, i, inclús, les músiques que es preferencien podrien realment ser més transcendents que altres en l'època recordada. Com s'ha mencionat, es tracta d'intentar entendre les complexitats de la memòria i les seues obliquïtats. En tot cas, s'ha de tornar a subratllar que cal defugir de la consideració del biaix anamnètic com un fenomen negatiu o distorsionador. Ans al contrari. Tots els processos memorístics estan subjectes a modificacions permanents que, a més, ens ajuden a comprendre el nostre present: «Dado que los marcos sociales orientan la evocación, la anamnesis de un informante dependerá de los marcos sociales contemporáneos a él y, por consiguiente, éste otorgará una visión de los eventos pasados en parte modificada por el presente» (Candau 2006 [1996]: 100).

---

<sup>84</sup> Manlleve el concepte de Pelinski (2000: 87), encara que amb un caire diferent. Entenc que el terme «especialista de la memòria» defineix a aquelles persones que la comunitat reconeix tàcitament com a preservadors de la tradició d'una comunitat. Ací el concep de manera més genèrica: qualsevol persona pot adherir-se al rol d'especialista de la memòria quan s'autoinscriu en les dues característiques que es mostren en aquest text, sense necessitat que sigui reconeguda per la comunitat com algú destacat.

## Gèneres musicals i memòria generacional

A l'inici d'aquest apartat esmentava que, en totes les entrevistes, l'atribut verbalitzat més unànimement és la bondat d'aquella època, fet que s'accentua considerablement quan la narració versa sobre esdeveniments musicals. Aquesta argumentació s'explica fonamentalment a través de la comparació entre el passat i el present de trets, de contextos o de processos relacionats amb la vivència musical de les persones col·laboradores. Ja hem vist com part d'aquest procediment lliga amb la influència del folklorisme. Però, allò que he exposat fins ara no serveix per explicar prou bé la bondat del record al voltant dels esdeveniments on era present la música en els anys quaranta i cinquanta. Si en parlar de folklorisme he pres com a base determinades manifestacions sonores que complirien amb la recepta patrimonial, també cal tindre en compte aquells altres esdeveniments musicals que se separen d'aquests postulats. En aquest cas, l'exemple més revelador és el de les pistes de ball.

Parlar dels balls a la pista de l'època és, anàlogament, referir-se a la joventut. I, segons he observat en el treball de camp, també és sinònim de felicitat. Aquest paral·lelisme entre joventut i felicitat és una associació comuna en la tradició del pensament occidental.<sup>85</sup> Malgrat això, la joventut no deixa de ser només una construcció social: intrínsecament no té cap tret inherent que a priori la faça més o menys feliç que altres períodes vitals (Bourdieu 2002 [1984]: 163-164). A més dels valors culturals que atribuïm a aquesta etapa vital, és plausible que la causa de l'acord unànimement en el record agradable s'accentue per processos relacionats amb la nostàlgia, tenint en compte el valor emotiu que aquests esdeveniments musicals tenen per als entrevistats. «Nostalgia, in fact, may depend on the irrecoverable nature of the past for its emotional impact and appeal» (Hutcheon 1998), seguint òbviamment, el procés de selecció que comporta qualsevol acte memorístic, però també les construccions socials de qui rememora. Segons Hutcheon, el magne poder de la nostàlgia resideix en la seva neutralitat i capacitat d'adaptació a totes les ideologies.<sup>86</sup> Tampoc depèn de l'objecte que és rememorat sinó del subjecte que recorda (Davis 1977: 417; Hutcheon 1998). Per tant, aplicat als interessos d'estudi d'aquest treball doctoral, en el fons, siga quin siga l'esdeveniment musical que és recordat,

---

<sup>85</sup> La postura ambivalent que el franquisme va adoptar respecte a les característiques de la joventut, lloant les virtuts però condemnant la seva «perillositat» moral (Roca 1996), podria haver influït en la rememoració.

<sup>86</sup> Encertadament Hutcheon (1998) exemplifica aquesta aparent paradoxa mitjançant l'idealitzat passat rural que postulen certs sectors ecologistes i el feixisme.

la nostàlgia constitueix un dels vehiculadors de l'anamnesi. El caràcter procedimental de la memòria i l'estructura del sentiment associat a ella contrastarien, sota aquest punt de vista, amb els acostaments basats únicament en les característiques formals del producte rememorat.

No obstant això, hi ha una diferència entre la proposta de model mental del folklorisme que s'ha explicat i el record d'altres músiques «de moda» associades a la joventut. És sabut que, en els discursos sobre les músiques subjectes als dictats del folklorisme, l'apel·lació a un passat remot d'incerta concreció historicocronològica sol ser un recurs habitual en la seua mitificació. No és el cas de les músiques de moda, que les persones col·laboradores situen en el temps amb molta més exactitud. Segons això, malgrat el rerefons nostàlgic que comparteixen els dos discursos musicals de caràcter temporal, no es podrien acollir sota la mateixa referència mental.

Durant el desenvolupament de les entrevistes, les comparacions entre el present i el passat són formulades per explicar diferències en les formes de vida: l'«abans» —prenent com a barrera habitual els canvis socials esdevinguts en els anys seixanta— es fon amb «en la nostra època», concepte que delimita de forma més precisa la referència al primer franquisme, però que també, dibuixa una època històrica que els comunicants copsen com, si més no, fronterera entre diferents modes de vida. Al meu entendre, la conceptualització de «la nostra època» li atorga valors de memòria generacional, entesa com aquell imaginari comú que no només depèn de l'edat biològica sinó que inclou elements socials, culturals i polítics (Candau 2006 [1996]: 49-55; Cuesta 2007). És a dir, suposa un altre punt d'ancoratge sobre el qual es pot construir la identitat del record, i que té molt a vore amb els gèneres musicals —bolero, foxtrot, bugui-bugui, etc.— amb què s'autoidentifica aquest rang de la població.<sup>87</sup> La memòria generacional basada en la joventut és l'argument majoritari utilitzat per les persones col·laboradores per explicar perquè, tot i les dificultats socioeconòmiques, recorden les diversions de les primeres dècades de la dictadura franquista amb més positivitat de la que a priori podria imaginar-se en una època fosca, com ens explica Pura (1926):

La nostra època no era molt bonica, però com la joventut és molt bonica... i això. Era en molts poquets diners. Tot molt, molt espaiet. La postguerra, que mos queia a mosatros en quinze o

---

<sup>87</sup> Encara que no són els únics «organitzadors» del record. Per exemple, el contrast entre valors d'èpoques diferents és una tònica que s'accentua especialment en les dones, quan juxtaposen les qualitats d'ambdues èpoques —seguint el procés exposat per Davis (1977)— que genera contradiccions en el terreny moral. És imprescindible, encara que no resol completament la vinculació entre música i creació d'identitats, la lectura de Vila (1996).

setze anys, pues no... Mosatros tenfem una quadrilla [d'amics] que hi havia un xic que no venia mai a sopar. És que jo te diré: ací els xics és feien *femerets*, per a quan venia Pasqua vendre-los i donar-li els diners a sa mare per a què compraren dos quilos de farina i pastaren, i poder anar a sopar a la quadrilla i tot això... Que això ara es conta riguent-se, però entonces no es reia ningú.

En aquest apartat han estat esbossats alguns dels elements que, segons l'anàlisi efectuada, influeixen en la rememoració de les músiques del primer franquisme a través de les narracions orals dels testimonis de l'època. L'objectiu ha estat aclarir alguns dels processos recurrents de l'anamnesi, intentant oferir punts més precisos que expliquen les unanimitats en el record observades. Cal ser conscients que, efectivament, qualsevol de les argumentacions exposades en la introducció d'aquest apartat, justificant la bondat del record, poden ser vàlides per explicar aquest fenomen. Tanmateix, com he tractat d'argumentar, no són suficients per analitzar amb detall les obliqüitats de la memòria. Les preferències i diferències en el relat de les persones col·laboradores en funció del gènere musical ha estat l'eix en el qual s'ha estructurat l'anàlisi, a partir de l'articulació diferencial del record segons aquest factor percebut en les narratives orals. Amb tot això, he proposat una determinada organització del record tenint en compte dues narratives socials actuals: la interiorització i reproducció en les narracions de la dinàmica del folklorisme, i la memòria generacional. Tot i aquesta diferència, s'ha mostrat com la idealització del passat actua com de nexa concomitant entre ambdós discursos a través de la nostàlgia, restant, en definitiva, importància a la tipologia de producte que és rememorat.



## **CAPÍTOL 2**





## 2

# Ball i política: de la «Valencia roja» al Sindicato Vertical

Durant les dècades del 1920 i del 1940, a l'Estat espanyol se succeïren sistemes polítics ben diferents. Comunament en els treballs de recerca els fem servir com a marcs temporals a l'hora d'encarar amb les suficients garanties l'empaquetatge teòric i metodològic. Així, hi trobem la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) —precedida sovint, de més o menys anys del període restauracionista—, la II República (1931-1939) i el primer franquisme (1939-1959). Entremig, de vegades en forma de «parèntesi» del decurs diacrònic, de vegades inserit en el seu precedent, la Guerra Civil (1936-1939), que funciona com a eix que marca un «abans» i un «després». Evidentment a l'hora d'examinar el nou règim polític i les seues corresponents legislacions, hom tracta de cercar una base empírica anterior que permeta identificar on va raure la innovació —entesa com a canvi, no necessàriament original o aperturista— i identificar-la amb les pràctiques desplegadas per les persones del moment històric que s'està treballant.

En relació al ball, la proposta d'aquest capítol és realitzar una «aventura comparatista», com anomena Delgado (1992: 13) a una anàlisi de llarg recorregut cronològic, a partir de les institucions de caire associatiu creades, desenvolupades o permeses dintre del sistema que les albergava, un terreny especialment fèrtil per a copsar les pervivències i les transformacions. Per això mateix, partiré justament de la Guerra Civil

per aclarir quina influència tingué la vida associativa sobre el ball, fent esment de les tangències que les condicionaren.<sup>88</sup> Aquestes tangències inclouen elements tan complementàriament heterogenis com el calendari festiu, la religió, el gènere sexual, els posicionaments polítics o l'economia. Clarament l'avantatge que té la sociabilitat en entorns associatius sobre aquella que té lloc en espais no oficialitzats és el seu rastre documental (Uría 2008b: 178). Això permet que, en l'àmbit local, aspectes com el ball que, *per se*, no ha precisat de gaire burocràcies o d'atencions literàries, al passar pel tamís de les actes associatives, ens facilite accedir a informacions no abastables a través d'altres fonts. Ara bé, tampoc voldria despullar la sociabilitat de la seua sociabilitat —i l'expressió no és cap joc de paraules poc inspirat—, com de vegades es llegeix, fent caminar les associacions autònomament, i oblidant que acollien persones, amb els seus conflictes, avinenteses i negociacions.

La recurrència, però, a la vida associativa per a parlar dels balls no és d'índole casual ni metodològica. Respon a unes coordenades sociohistòriques en les quals la major part dels balls que es realitzaren fora de la domesticitat se celebraren en els locals dels diferents cercles recreatius o polítics. Aquest fet modularia progressivament, com tractaré de mostrar en el primer apartat, la preeminència de les possibilitats de ball exclusivament en les festes assenyalades —el que Ariño (1993) denomina «calendari festiu»— estenent-se primer per voluntat dels actors en dates no habituals —és a dir, fora del Carnaval o la

---

<sup>88</sup> He preferit emprar *vida associativa* a *sociabilitat formal*. Hom coincideix en què la noció de *sociabilitat* ha passat de ser un vocable quasi inexistent en la historiografia i disciplines adjacents a l'estat espanyol, a ser un concepte que, per desgast, actua com un comodí quan volem fer esment a les diferents formes de relacionar-se regularment (Uría 2005: 99 i 2008: 179). El mèrit d'haver posat en circulació acadèmica aquesta noció és de l'historiador Maurice Agulhon, el qual, en el seu estudi sobre els obrers de França abans de 1848, distingí entre la sociabilitat *formal* —aquells espais d'accés principalment de les classes benestants— i la *informal* —els llocs de relació dels obrers i les classes populars. Un dels molts acostaments de l'autor a la qüestió, en castellà, els trobareu a Agulhon (1992). Tanmateix, com indica Jorge Uría, disciplines com la sociologia o l'antropologia ja havien incidit en la sociabilitat sota un prisma força més versàtil que la historiografia (Uría 2008: 184). Els intents de classificació de les diferents formes que pot prendre la sociabilitat, especialment la informal abracen aspectes que atenyen al nivell d'institucionalització, als espais on té lloc, a la identitat que vehicula, a la configuració de l'espai-temps i pràcticament, a qualsevol condicionant de l'encontre social. Vegeu un bon resum de les tendències historiogràfiques sobre la sociabilitat informal a Uría (2008). També podeu trobar sengles resums dels estudis sobre sociabilitat a l'estat espanyol en època contemporània a Canal (1992), Guereña (2003) i Maza (2002). Com feia notar Jordi Canal (1992: 185), en l'exegesi, la sociabilitat formal equivalia per a Agulhon, en realitat, a vida associativa, i serà a ella a la que em referiré fonamentalment, entenent-la a partir d'un estudi relativament recent sobre la temàtica a l'Horta: «un espacio común en el que se da un determinado tipo de relaciones sociales —de afinidad—, que permiten la expresión de sentimientos —de pertenencia y de solidaridad— y unas determinadas formas de acción —participación en la sociedad: tanto en aspectos políticos como en aspectos sociales—, pueden observarse las distintas dimensiones de este concepto: sociabilidad, solidaridad, identidad, participación política y social (Albert 2004: 51). Vegeu el mateix treball d'Albert (2004) per a aprofundir en la vida associativa actual de l'Horta. A més dels motius exposats en aquest paràgraf, cal afegir la permeabilitat que té lloc entre ambdues categories —formal i informal— que s'accentua notablement en el cas de les dones, fins a fer-la quasi inservible (Bussy 2003: 617).

Pasqua— i, posteriorment cada setmana, gràcies a la comercialització del lleure que recorria Europa. Així, a la segona part d'aquest primer apartat del capítol faré enrere en el temps per a explicar les circumstàncies que envoltaven l'organització dels balls als cercles recreatius, com anaren multiplicant-se en el temps fins al naixement d'un local, El Patí de Silla, que permetia ballar totes les setmanes ja sense cap vincle amb els ens associatius. Estem parlant, doncs, del naixement de la primera pista de ball de l'Horta en el primerenc 1929.

L'agitada cultura associativa i política de la València dels anys vint i trenta es detindria sobtadament per l'aniquilament de la xarxa recreativa institucionalitzada, acció portada a terme pel franquisme. Hi sobrevisqueren només les poques associacions que, sempre amb el beneplàcit del governador civil, semblaren suficientment innòcues políticament. Aquest fet provoca notables asimetries amb els precedents des d'un punt de vista metodològic, circumstància que dificulta, com demanava Uría, un examen «de la ruptura o de las transiciones que puedan establecerse entre el modelo asociativo de preguerra y el propio de la dictadura; en qué casos se produce ese cambio con cesuras violentas y en cuáles la transición es, en cambio, más fluida prolongándose determinadas funciones» (Uría 2005: 97). La dictadura, no obstant això, creà les seues pròpies institucions dedicades al cultiu del temps lliure, on els balls tingueren un paper molt secundari, a excepció dels Coros y Danzas de la Sección Femenina. Entendre, en contraposició amb la preponderància associativa precedent, la reacció de relativa indiferència dels hortolans i de les hortolanes davant aquesta nova «oferta» de lleure engendrada per la dictadura és essencial per tal d'esclarir el terreny que permeté l'auge de les sales de ball. Així mateix, seguint amb l'exploració de les actituds vers les organitzacions que penjaven del règim i la seua relació amb el ball, vorem en aquesta segona part com les societats musicals pogueren, dintre del poc marge d'actuació de l'època, erigir-se en espais de «resistència» front a l'apropiació franquista, i com, especialment a partir del 1947, reprengueren la seua activitat d'organització de balls, bé sota l'auspici del tarannà cultural que les permetia romandre obertes, bé sota l'auspici dels dirigents d'una altra de les institucions vehiculades pel règim, com fou Educación y Descanso.

## 2.1. Cap a la «Valencia roja»

L'Iglésia sempre ha apoiat als rics. Els rics sempre han ofegat als pobres. Havia moltíssima misèria, moltíssim de tot, molta pobresa. Els rics millor, i els altres cada vegada pitjor. I aplegà un moment en que la gent se va rebotar. Entonces ja feren dos eleccions, i ja en esta República última, pos guanyà la República. Però com els altres no volien, a la dreta no els convenia, se revelaren i feren el colp d'estat. Bueno, el colp...: feren la Guerra Civil. Uns contra altres, rojos contra aquells. Estos [d'ací] quan escomençà la guerra que feren, pos tots els que els havien ofegat, els tiraren. Que hi havia persones que no devien res, perquè que uno vaja a missa no es que siga mala persona, sinó que té eixes idees. Però hi havia de tot: pagaren justos per pecadors. I arramblaren: mataren a retors, a monges, cremaren les iglésies. Ací el meu home que ho va vore, que era un crio, va vore com en la plaça, tragueren tots els papers dels registres de la iglésia i dels jutjats —que és una cosa molt important— i ho cremaren tot. [...] Que no crec jo que això estiguera bé, però vamos, passen eixes coses. Però una guerra a mort. A matar-se uns als altres. Que s'ha acabat la guerra fa molts anys i encara continua [*tres cops a la taula*] eixa cosa. Encara continua que si rojos que si negres. Aixina és que, això és. I això passà. I passà en tots els pobles. I en este poble encara tenen que alçaren el dit que no hi hagueren morts. Perquè hi ha pobles que arramblaven en tot. Igual a una banda que a l'altra. [...] Aquells que eren d'idees contràries no miraven res tampoc, els posaven en la paret i au. Se feren desmans en una banda i altra. [...] Si haguera guanyat el Govern que hi havia, pos hagueren seguit igual. Però guanyaren els altres, els «rebeldes» (Felipa, 1929).

La narració de Felipa —explicada des de la memòria col·lectiva— resumeix de forma accessible huit anys fonamentals de la nostra història recent. A grans trets, podem afirmar que el desenvolupament de la política a la comarca entre els anys 1931 i 1936 en general fou paral·lela al del conjunt de l'Estat, detinguda per un episodi bèl·lic cruent que commocionà les persones que el visqueren i que és essencial per a orientar-se en els seus records.<sup>89</sup> La funció de marca temporal del conflicte armat, tanmateix, ha esdevingut en ocasions sinònim d'erm en el decurs de les activitats quotidianes. Però, com advoca Aguado, per a enfocar l'anàlisi de les activitats a la reraguarda, la contesa cal considerar-la com una «quotidianitat excepcional», si per «quotidianitat» entenem «normalidad, costumbre, hábito o repetición de actividades», inclosa «la forma de entender y practicar

---

<sup>89</sup> A la comarca Acció Republicana guanyà amplament les eleccions del primer bienni «social-azañista» (1931-1933), la dreta ascendí al poder durant el «bienni negre» (1933-1936) i el Front Popular obtingué el triomf a les eleccions del 1936 (Safon 1988: 303-310; Febrer 2006: 359-368; Colomines 1986: 33 i 59). A Catarroja les eleccions del 1931 les vengueren els monàrquics, tot i que en opinió de Colomines (1986: 33), per manca de vot dels anarcosindicalistes. En Alcàsser calgué repetir aquestes mateixes eleccions per denúncia de frau del sector de l'«esquerra», ja que en primera instància les havien guanyades els monàrquico-conservadors (Febrer 2006: 359). Una narració general de l'evolució política a la II República en el País Valencia es pot trobar a Torres (2003: 340-344).

el ocio y la diversión» (Aguado 2002a: 240-241). A primer cop d'ull, poques coses queden per dir de la Guerra Civil, un episodi històric al qual s'han dedicat merescudament un volum ingent de publicacions. No obstant això, revisions historiogràfiques recents han apuntat que encara hi ha temàtiques on existeix un buit notable d'informació, i on destaquen aquelles centrades en el vessant social.<sup>90</sup> Dedique el primer epígraf d'aquest apartat a explicar tres aspectes sense els quals no s'entendria el decurs posterior: les col·lectivititzacions, la destrucció d'arxius i els espolis eclesiàstics, qüestions que, per la seua extraordinarietat, han socavat l'atenció vers altres esdeveniments durant la guerra. El ball serà l'encarregat de fer-nos viatjar per la comarca dels anys vint i trenta i la seua estructura política a partir de les celebracions dels balls de Carnaval al si de les diferents societats, permetent copsar, d'una banda, els motius de la manca d'atenció que han rebut aquests encontres en aquesta època i, d'altra, observar com els cercles recreatius absorbiren en bona mesura l'augment del lleure característic del període. Tot això ens permetrà comprendre el context que envoltà la construcció d'El Patí, però també el per què es va aturar la seua activitat durant la guerra, al contrari del que va ocórrer en altres espais de lleure. Un cop mostrat el progressiu augment d'espais i moments del ball durant les dècades precedents a la guerra, descriurem l'oferta d'activitats d'esbarjo de la comarca entre el 1936 i el 1939, fixant-nos, és clar, en la celebració de balls.

---

<sup>90</sup> Un gir en la tendència historiogràfica feu créixer els estudis interdisciplinars sobre la Guerra Civil, fet que possibilità un gradual augment del número d'investigacions de caràcter regional o local. Tot això ha permès que gaudim d'un ventall suficientment ampli que ajuda a la formació d'una història global de la guerra a partir de la multiplicitat de focus. La commemoració del setantè aniversari de la contesa generà una nova embranzida d'estudis que tanmateix, va continuar preferint les investigacions quantitatives sobre les pèrdues humanes durant la guerra i la repressió, l'anàlisi de les relacions internacionals i les causes de la guerra (Prado 2007: 307-309). Per a saber-ne més, llegiu la revisió de les tendències historiogràfiques sobre la Guerra Civil a Pérez Ledesma (2006). Una panoràmica sobre la contesa al País Valencià i un repàs bibliogràfic pot llegir-se a Girona (1985) i a Colomines (1986: 39-53). El mateix Colomines denunciava la centralitat de València en els estudis sobre la Guerra Civil al País Valencià, al·legant que sovint s'exportava el model de la capital a tot el territori valencià sense aprofundir en les circumstàncies de cada localitat, així com l'ús massa superficial de les fonts. El resultat, doncs, són històries «estandarditzades» com a «temes amb variacions» de la gran ciutat més propera (Colomines 1986: 22). En el cas que ens ocupa, s'ha d'advertir una carència pel que fa a les fonts orals: les persones que tingueren una activitat directa i més destacada durant la guerra pertanyen quasi a una generació, o fins i tot dues, anterior a la de les persones que han col·laborat en aquest treball; per raons naturals, ja no poden ser entrevistats. Els protagonistes de la història bèl·lica solen ser, doncs, els seus pares o fins i tot els seus iaïos. Per contra, això permet fer esment a aspectes memorístics que facilitaran la desmitificació d'alguns aspectes.

## Un harmònim per a ballar? Els inicis de la Guerra Civil

Durant la Guerra Civil, la reraguarda valenciana fou una zona marcada per la violència inicial, la capitalitat de la República l'any 1937 i la presència propera i llunyana —segons les àrees— del Front de Terol. Les formacions obreres sindicals foren el tret més ressenyable dels primers mesos de la contesa. Agrupades dins el Comitè Executiu Popular, prengueren el poder per davant de la Junta Delegada del Govern, amb un repartiment de potestats i àmbits d'actuació entre els diferents sindicats; el fenomen es conformà principalment a nivell local, caràcter del qual no se'n desprendria ja durant tota la guerra (Bosch 1983: 20-23; Colomines 1986: 44-49; Saz 1990: 314). A la comarca, de la mateixa manera que a altres terres agrícoles valencianes, aquest «comunisme llibertari» consistí en expropiar i explotar les terres decomissades.<sup>91</sup> El camp valencià era un dels baluards econòmics del bàndol republicà, a mercè de les exportacions (Bosch 1983: 48-49; Colomines 1986: 101; Soler 1990: 240). Algunes de les localitats estudiades ja formaren un moviment obrer més o menys organitzat abans de l'episodi bèl·lic, que es traduí en temps de guerra amb la creació d'unes borses de treball que repartien els quefers al camp de forma rotativa entre els treballadors.<sup>92</sup> Però la situació del repartiment de treball no era idíl·lica ni aconseguia del tot obviar les diferències socials i posicionaments, tot i que cal

---

<sup>91</sup> Segons Girona existí una dualitat en el posicionament de l'anarquisme valencià: a la ciutat foren partidaris del trentisme mentre que en àmbit rural del comunisme llibertari (Girona 1986: 352). Més informació sobre la FAI, vegeu Girona (1986: 360-363), Colomines (1986: 51) i Bernecker (1994: 178-188). A mitjan del 1937, la CNT abandonà progressivament el caràcter llibertari per a assumir una visió realista i més adaptada a les circumstàncies (Saz 1990: 330). El 82% de pobles de la comarca acollí col·lectivitzacions de la CNT mentre que el 18% no —les localitats de mida més reduïda, Beniparrell i Llocnou de la Corona—; també un 18% comptà amb col·lectivització de la UGT juntament a les de la CNT —Alcàsser i Albal (Bosch 1983: 390-393). El llistat oficial de col·lectivitzacions a l'Horta-Sud, bé de la UGT o de la CNT, a partir de la Federació Comarcal a data de juny del 1936 el podeu trobar transcrit a Colomines (1986: 108-109), on destaca Massanassa en la relació entre la mida de la seua terra i el nombre de caps de família que regentaven la col·lectivització. El desenvolupament de guerra a Catarroja pot ampliar-se a Colomines (1986) i Gómez (1999a: 73-79); a Alcàsser, vegeu Febrer (2006: 370-376) i Simó (2010); i a Picassent, en Safon (1988). La col·lectivitat a Catarroja albergà a unes dues-centes famílies des de finals del 1936 (Colomines 1986: 106 i 116; Gómez 1999a: 77); per la seua banda, a Picassent, la col·lectivitat agrícola aposentà a dotze famílies provinents d'altres localitats (Safon 1988: 313) i a Alcàsser Simó (2010: 135) n'ha comptabilitzades diuit. Sobre els diferents comitès que regularen l'exportació agrícola provinent de les col·lectivitzacions i el seu rerefons ideològic, podeu llegir Abad (1986).

<sup>92</sup> És el cas de Silla, on la creació d'«El Sindicat», com se'l coneixia popularment, data d'octubre del 1935, fruit de l'agrupament dels sindicats obrers i els partits polítics d'esquerres. Les idees anarcosindicalistes a Catarroja es remuntarien al 1909 ja que Eusebi C. Carbó (1883-1958) fixà la seua residència en aquest poble, creant una escola on s'ensenyava als llauradors les bases de l'anarcosindicalisme; el resultat fou que el camp s'acostà més a aquestes idees mentre que la indústria de les ciutats ho féu al socialisme (Colomines 1936: 33-34 i 116). També Archilés, Martí i Martí (1995: 159-157) han mostrat com al 1919 sis localitats de l'Horta-Albufera comptaven amb societats integrades a la CNT, concretament a Alcàsser, Alfafar, Catarroja, Massanassa, Picassent i Silla.

dir que, com suggereix Bosch (1983: 379), les col·lectivitzacions agràries generaren possibilitats d'accés a la «riquesa» per als sectors més desafavorits; alguns d'ells visqueren per primera vegada el que significava ser els seus propis caps «con todas las dificultades y contradicciones que representaba» (Aguado 2002a: 250).

Encara que Delgado ha advertit sobre el simplisme pernicios que implica la creença en una gent republicana sense fonaments ideològics (1992: 36), els estudiosos de la zona han afirmat que part dels afiliats i simpatitzants sindicals no coneixien la disquisició teòrica que sustentava l'ànim col·lectivitzador, sinó que, senzillament, ho consideraven un avanç considerable de les seues condicions de vida. Colomines i Iborra explicaven en el balanç de les col·lectivitzacions a Catarroja i Silla que els mateixos protagonistes ho visqueren com una millora substancial endògena, és a dir, aquells que participaven en la col·lectivització en tenien una percepció més propera al comunisme (Colomines 1986: 133; Iborra 1986: 220). També molts dels llauradors valencians foren els primers que no compartiren, fins i tot podríem dir que no entengueren, el rerefons i la mecànica de les col·lectivitzacions. És el que apuntà en el seu moment l'anarquista Higinio Noja Ruiz, en una frase ben coneguda pels analistes del sindicalisme a la zona: «hablarles de colectivización equivalía a hablarles en griego» (Bosch 1983: 48; Saz 1990: 324). De fet, l'Instituto de Reforma Agraria —creat el 1936— considerava que el màxim aprofitament dels recursos del camp ja hi eren presents a les xicotetes i mitjanes propietats hortolanes, per la qual cosa alguna de les faccions de l'esquerra s'oposaren a les col·lectivitzacions de les propietats de mida modesta. Moltes terres foren decomissades o expropiades, sense que aquest fet implicara la implantació del comunisme llibertari (Colomines 1986: 101-102). En realitat l'expropiació de terra representà una xicoteta part dels terrenys conreats útils —un 13'18% de mitjana al País Valencià, percentatge notablement menor que la resta de l'Espanya republicana—, causades per una revolució parcial i poc organitzada on mancava l'estratègia agrària (Bosch 1983: 35-37 i 377; Saz 1990: 321-322). Conseqüentment, alguns sectors de la historiografia consideren que existeix allò que Ginés (2008: 29) ha anomenat el «mite de la *Valencia roja*», ja que les col·lectivitzacions a terres valencianes no foren generalitzades, i encara menys perfeccionades, amb un conflicte entre «col·lectivistes» i «individualistes» que agreujaren encara més la difícil situació republicana (Bosch 1983: 371-375). Fins i tot Seidman (2000) —degudament criticat per Pérez Ledesma (2006: 122)— ha apuntat que l'actitud reaccionària d'alguns llauradors amb xicotetes o mitjanes propietats que féu fracassar les col·lectivitzacions —i per extensió, al bàndol republicà— estigué produïda per l'inherent individualisme que regeix qualsevol comportament humà.

Si m'he esplaiat intentant entendre què significa aquesta posició del llaurador és per la seua estreta relació amb el rebuig i la falta de comprensió a les accions violentes del primer semestre de la guerra que transmet la memòria de les persones col·laboradores, com manifesta Juan (1930): «Tu comprens que a mon pare, un home que anava hasta entonces a fer caixes a l'almacent per a l'exportació de frutes, i l'obliguen a tirar les imatges de l'Ermita de la Vallivana? Per què? Per quina raó?». I és que qualsevol persona, símbol, objecte o document que tingués qualsevol lligam amb l'Església fou considerat per a algunes faccions del bàndol republicà com a enemic de la classe obrera. A l'època, els actes vandàlics del 36 es justificaren «oficialment» com una maniobra revolucionària, de rerefons bakunià i nihilista, que identificava la iconologia religiosa qualsevol documentació administrativa —fóra civil o religiosa— amb l'autoritat capitalista.<sup>93</sup> Així

---

<sup>93</sup> El caràcter extremadament virulent d'aquestes accions ha intentat ser explicat per part dels teòrics com «una venganza espontánea de clase» (Bosch 1983: 22-23) o de «salvatgisme primitiu prepolític» emparat «en el mestratge d'una cultura tradicional [...] on es van repetir fórmules i ritus ancestrals el denominador comú dels quals serà la violència» (Simeón 1986: 233). Si bé pot considerar-se que, com ha explicat el mateix Simeón (1986: 243-244), les classes populars no afrontaven el sentiment religiós —«emotiu i propens a expressar-se amb violència»— de la mateixa manera que es pregonava des de la trona, ni tampoc de forma «coherent i intel·lectual» com els ideòlegs dels republicanistes progressistes —com el blasquisme—, resulta massa ingenu qualificar la iconoclàsia del 36 com a «actes i ritus sense trellat per a una mentalitat moderna, però clarament funcionals dins d'una societat agrària i preindustrial», fent referència a «una revolta que es suportava en una mentalitat amb els seus ritus i mites propis inalterats pràcticament des de segles ençà, impregnats per la retòrica de d'un grup d'il·luminats anarquistes». Si Delgado (1992 i 1993) no va errar, ni tan sols pot carregar-se tot el pes de la «culpa» només als anarquistes. Cal ser cauts amb les explicacions lineals a l'hora d'analitzar les actuacions violentes del principi de guerra, i la seua automàtica assimilació a una mena de residu incontrolat de «religiositat popular». Els arguments que han provat d'esbrinar el rerefons d'aquests actes han navegat entre la tendència que proposava que aquestes accions violentes formaven part del caràcter meridional dels habitants de la península, passant pels problemes de projecció macrosocial de les teories revolucionàries basades en la capacitat individual d'acció, o la tendència historiogràfica dels anys vuitanta i noranta que explicà la guerra com una crisi que venia gestant-se des de finals del XIX, amb un fracàs adaptatiu de la mentalitat de la societat espanyola als canvis econòmics i polítics (Bernecker 1994: 157, 188; Pérez Ledesma 2006: 114-115; Casanova: 2001: 94-95). No obstant això, tesis properes a l'antropologia han constatat com la religiositat popular només s'entén dintre de la dicotomia amb l'oficial, ressaltant el seu valor divers de vincle col·lectiu en unes pràctiques que entren en negociació permanent, posant en dubte la validesa de l'antítesi culta/popular (Delgado 1993: 12). A més Vega (2010: 30-31) ha recordat que cal baremar entre les causes de l'assignació indiscriminada als anarquistes el mite que relaciona l'origen de la introducció a Catalunya del l'anarcosindicalisme de la FAI per part de la immigració del sud de la península; aquesta campanya de desprestigi en funció de l'origen meridional fou realitzada per la dreta catalana als anys trenta, a la qual s'hi afegiren els socialistes al·legant que eixa radicalitat era precapitalista, rural i poc adient per a un obrer decent. Encara que la violència anticlerical del 36 fou potser la més cruenta, des de com a mínim finals del segle XVIII la «sacrofòbia» havia estat una constant a la península, i si bé els arguments explicatius poden ser diversos, l'explosió virulenta dels inicis de la guerra, més que un residu «preindustrial» o un simple rebuig al catolicisme, fou una resposta taxativa i plenament contemporània a la «dictadura del ritual» eclesiàstic que mitjançava l'experiència comunitària en quasi totes les seues facetes. Perquè, com segueix afirmant Delgado, «la desaprovación del ritual es, por tanto, la desaprovación de una cosmología, de una forma de ser el mundo» (Delgado 1992: 167-169). Evidentment això no implica que l'anticlericalisme no vullguera imposar la seua pròpia litúrgia. Les revoltes foren símptoma de canvi social, entre altres respostes a les crisis sociopolítiques de la primera meitat del segle XX causades, en la seua faceta religiosa, per la manca de capacitat de les noves elits de poder per a «procurar símbolos eficaces por sí misma y obligada por tanto a depender de los ya socialmente probados en su eficacia» (Delgado 1992: 170). Allò que s'estava gestant als anys trenta era una reconfiguració de la relació amb allò sagrat, que configurava l'axiologia i l'organització espacial i temporal de



tant l'espoliació i destrucció d'objectes religiosos com l'extermini documental coincidí amb l'auge de la violència, les incautacions i les col·lectivitzacions. L'autoria va procedir en ocasions de forasters —inclosos dones i infants—, però s'ha de matisar que el poble no va restar indiferent o senzillament esglaiat als saquejos, sinó que bé hi col·laboraren o bé s'encarregaren de protegir els objectes que albergaven les esglésies (Vega 2010: 133). A les tres localitats estudiades, tant els arxius eclesiàstics com els municipals foren cremats.<sup>94</sup> Tot el pes de la virulència bèl·lica recaigué sobre uns objectes que per als revolucionaris representaven els valors als quals s'oposaven, més enllà del seu reaprofitament material: els pianos, els orgues, els harmòniums i les campanes. Si els pianos personalitzaren el poder burgès —per l'adopció de l'instrument com a moble imprescindible a dins de la casa de les cases benestants des del segle XIX i els necessaris rudiments interpretatius, normalment femenins, com a signe de distinció social—, l'orgue,

---

l'estructura social. Tanmateix la transformació del complex de valors que construeix els rituals deriva molt més enllà del moment de la seua posada en escena en determinants moments de la setmana i de l'any, i col·labora en construir les identitats que a ella es vinculen. Els rituals *no pertanyen* a una societat, sinó que *són* la mateixa societat. Convide a llegir els treball d'Atmelló (2010: 63) i d'Ayats, Costal i Gayete (2010: 21-31) que mostren com la distribució dintre de l'església a algunes zones del Pirineu abans de la Guerra Civil era una escenificació de classes i de prestigi social de cada localitat. Si es destruïa el ritual i la simbologia, s'estava destruint el *ser* del poble, no només dels aspectes religiosos. Per això, per a molts habitants de l'Horta, una cosa era que cremaren l'església o els papers —molt condemnable, però relativament comprensible des d'un punt de vista de la desigualtat social—, i altra de molt diferent i gens concebible, que el moviment iconoclasta els desposseïra de les *seues* imatges religioses —més encara, obligant-los a què ells mateixos participaren de la destrucció—, entorn les quals es construïa la seua identitat i la seua cosmologia.

<sup>94</sup> A Catarroja, les actuacions contra l'Església precediren a la Guerra, ocorrent ja uns avalots importants contra la parròquia de Sant Miquel l'1 de maig del 1936, després d'una manifestació obrera de protesta pels impostos de la llum (Colomines 1986: 64; Gómez 1999a: 73). A l'arxiu municipal de Catarroja li correspongué la mateixa sort el 1937 amb la motivació de destruir els títols de propietat, tot i que no se'n té constància documental fins al març del 1938 (Colomines 1986: 66). A Silla, no només es cremà l'església sinó també els locals de la DRV (Colomines 1986: 64), i Iborra (1986: 209) ha confirmat com a la plaça es féu la corresponent foguera amb el mobiliari religiós i els arxius municipal i eclesial. Un *modus operandi* idèntic al de Picassent. La parròquia d'Alcàsser també fou carn de les flames el 21 de juliol del 1936, però se'n salvaren bona part de la documentació de l'Ajuntament i del fons eclesiàstic (Febrer 2006: 369-370). Els llibres d'actes dels ajuntaments republicans es lamentaren d'aquest tipus d'actuació, de forma exculpatòria o amb una certa ambigüitat —que mostrava, d'una banda, manca de control però també desig d'unitat del bàndol (Calzado i Terol 2006)—, que és exactament, allò que va escriure el secretari del consistori de Picassent (AMP/LAP/14-x-1936). Tot i que la crema d'arxius en períodes bèl·lics no és un fet aïllat en el decurs històric, la magnitud dels actes del 1936 és considerada com a extraordinària a terres valencianes, en termes de destrucció de patrimoni (Simeón 1986: 244; Moril 2008: 109). Res a vore, però, amb les pèrdues econòmiques arran dels bombardejos sobre terres valencianes, els quals es calcula —amb el biaix propi de les dades elaborades pels mateixos franquistes—, que foren força més greus amb sis milions de pessetes de diferència respecte a les diferents accions del sector republicà (Ginés 2008: 203). En realitat, l'autoritat republicana col·laborarà en conservar de les flames de la destrucció part de l'art i dels arxius parroquials, malgrat que de forma irregular depenent de la zona (Calzado i Terol 2006). Ja durant el franquisme la parròquia de Sant Cristòfor de Picassent acordà amb Carmen González —una jove que estudiava per a mestra— que copiara allò que va sobreviure a la falla en la plaça del poble, cobrant segons una factura de l'any 1948 (AESCP) dues-centes pessetes «por escribir cuatrocientas partidas de nacimiento desde el año 1923». Els problemes i manipulació dels arxius, per interessos d'aquesta recerca, no acaben ací. Les autoritats franquistes transformaren el discurs cap a l'acusació i s'encarregaren d'obviar l'ús militar que també havien fet dels edificis religiosos (Calzado i Terol 2006). A Silla s'ha fet referència a la segona destrucció que portaren a terme durant la Transició aquells que havien ostentat el poder durant la dictadura, evitant deixar rastres que els pogueren ser compromesos en el futur. Tampoc tenim notícia de cap dels arxius dels organismes franquistes d'àmbit local, com la Falange.

l'harmòni i les campanes significaren la potestat religiosa.<sup>95</sup> A Alcàsser, Simó (2011: 77) ha explicat com «l'orgue parroquial, considerat com dels millors instruments musicals de la comarca, fou tirat a terra des de dalt del cor a l'entrada del temple i, del colp, produí un enfonsament al terra que romandria anys». No sempre, però, es destruï l'orgue. I, més interessant encara, no sempre estan clares les narracions que ho expliquen. Seguint el reputat sistema analític de fonts orals explicat per Alessandro Portelli, allò rellevant de les narracions no és la credibilitat o verificabilitat de les dades explicades en relació a un fet històric —si és que pot existir cap relat, oral o escrit, de l'època o contemporani, «objectiu»—, sinó la reinterpretació que podem fer-ne a partir del significat que pren per a la persona o la comunitat que l'explica (Portelli 2009 [1981]). Induïts pel record punyent de la destrucció d'un dels espais expressius de la comunitat —les esglésies—, el relat oral sol incloure els orgues i els harmòniums dintre del cataclisme que assolà els béns eclesiàstics durant els primers anys del 36, encara que no se'n tinga certesa absoluta. Un procés similar ocorre quan es pregunta pel ball durant la guerra: taxativament, no hi hagué cap ball. No hi hagué cap ball, fins que algunes persones insinuaren tot el contrari, afirmant, fins i tot, que un milicià va proposar no destruir l'harmòni i per poder fer-lo servir per a ballar.

### **El casino i la pista de ball: El Patí (1929)**

Fins hui, la musicologia peninsular ha tingut preferència per a l'anàlisi de la música durant la guerra sota el punt de vista del cançoner i dels himnes —com ara el cas de Labajo (2004 i 2011), Ossa (2009) o Cortès i Esteve (2012: 269-312)—; de l'obra artística i pedagògica del govern republicà, especialment a través del teatre líric —per exemple, Alier (2004: 191-195); Casares (2002), Calmell (2007-2008) o Ferrer Senabre (2013)—; i, a la zona valenciana, del seguiment dels recitals, els compositors, les bandes i el paper de la crítica (Sapena 2007: 574-617; Astruells 2003: 183-185; Hernández 2010). Queda, però, un llarg camí per a saber com funcionaren els nombrosos espectacles de caire popular i els

---

<sup>95</sup> Per exemple, el conegut compositor Pablo Sorozábal (1897-1988), que en aquell moment recorria la zona republicana dirigint la Banda Municipal de Madrid, explicava en les seues memòries com a Alginet —poble de la Ribera Alta, molt proper a l'Horta—, després d'insistir-li molt a la filla de Pasqual Pérez Chovi (1889-1953) —compositor del famós pasdoble *Pepita Greus* (1926) i director de la banda de música d'aquell poble—, aquest li amollà: «Mire, Sorozábal, en este pueblo el comité ha prohibido tocar el piano. Durante las pasadas navidades yo pedí permiso y me lo concedieron pero solamente si mis hijas tocaban *En las barricadas* y *La Internacional*» (Sorozábal 1986: 154).

seus espais, integrant-los, d'una banda, en la història de la música durant la contesa i, d'altra, incorporant-los al decurs històric anterior i ulterior, evitant la rigidesa cronològica, els talls bruscos o l'excessiva idealització de les polítiques republicanes front un reaccionarisme estètic inherent en tot el bàndol nacional, com reclamava Iglesias (2010: 58-68). En el context del qual s'ocupen aquestes pàgines, per a entendre el paper del ball durant l'episodi bèl·lic hem d'anar una mica enrere en el temps. L'any 1924 el director de la revista *La Reclam* Manuel Soto Lluch (1884-?) —que anunciava, amb bombo i platillo, els cafès de la capital valenciana, la Fira de Juliol, la batalla de flors i d'altres grandeses de València, tot ornamentat amb barraques i llauradors i llauradores amb la vestimenta a l'ús—, dedicava al ball un article titulat «Nuestras danzas valencianas se extinguen». La tesi de l'autor, si s'ha llegit el capítol anterior (v. §1), resultarà força familiar:

Aquellas primitivas danzas de la región [...] que estremecían el espíritu de nuestra raza [...] trenzaban nuestras hermosas huertanas y nuestros huertanos, pálidos y gallardos como árabes aristócratas [...] mientras de la hoguera llegan sus llamas a lo infinito, envueltas entre los perfumes de los azahares en flor [...] es exhibido hoy en la feria, cual caricatura de su grandeza de ayer [...] y esto no debe, no puede ser.

Doncs bé, pel que fa a València i a la seua rogalia, Soto Lluch no anava del tot desencaminat. Tot i que no comptem amb estudis en profunditat que aporten concreció cronològica, allò que considerem «dances valencianes» segons la idea de «dances tradicionals» sembla que feia anys que s'havien sotmès als processos d'escolarització —és a dir, havien deixat de ser els gèneres de ballables de moda per a passar a formar part del repertori de grups estables d'aficionats—, o bé havien passat a engrossir aquelles dances que tenien un valor simbòlic per a la població, habitualment interpretades exclusivament en moments destacats del calendari festiu.<sup>96</sup> D'allò que es queixava Soto Lluch és que les «dances valencianes» només foren interpretades sobre l'escenari, unes exhibicions habituals a la Fira de València com indiquen Pardo i Jesús-María (2001: 83). La

---

<sup>96</sup> Pardo i Jesús-María (2001: 77-82) distingeixen tres tipus de balls. En primer lloc, tindríem les «dances rituals», que serien aquelles amb valor simbòlic per a la població i habitualment interpretades durant festes; segonament, anomenen «balls populars» als que s'acometerien amb la senzilla la finalitat del gaudi dels balladors, sense el caràcter simbòlic; i per últim, els «balls d'escola», on un mestre especialista recrea i estiliza els balls populars —amb més o menys influència de la tradició acadèmica— per a ensenyar-los a un grup o quadre de dansants, sovint acompanyats d'una rondalla. Reig (2005: 372), a l'hora d'analitzar la música on participaven el tabal i la dolçaina, prefereix una classificació dual, diferenciant entre «balls de carrer o de plaça» i «dances rituals i processionals», a partir de la vigència que moltes d'aquestes dances de carrer o de plaça tenen arreu del país, encara que reconeix la tendència a l'escolarització. Per la seua banda, Flores (2006: 114) fa un intent de definir el que ell considera «ball nacional valencià», que aglutinaria el «ball rodat» i el «ball de plaça», que haurien passat, erròniament al seu parer, a denominar-se «dansà».

transformació de les «dances valencianes» en espectacle esdevenia a la ciutat, però també a l'Horta (Pitarch 1997; Pardo i Jesús-María 2001: 82). Aquest fenomen de formació de quadres de ball viuria el seu moment d'esplendor a València ciutat, on les escoles de ball gaudien de major vitalitat «perquè els artesans i burgesos assistien a estes escoles» (Pardo i Jesús-María 2001: 83). El procés acabaria per contagiar-se a la rodalia de l'urbs. Així, Romaguera, al 1979, ens parlava d'un d'aquests grups escolaritzats al Picassent dels anys vint:

Fa uns seixanta anys hi havia a Picassent una agrupació artístic-musical, la finalitat de la qual era no deixar desaparèixer amb tota la seua essència el cant i el ball populars, cosa no aconseguida pels canvis polítics transcendents, principalment. Aquesta associació estava constituïda per homes i dones, entre els qui hi havia quatre parelles mixtes que s'encarregaven de ballar i uns quants músics que tocaven les guitarres, guitarrons i bandúrries [...] En aquell lloc assajaven, dedicant les hores de descans, per tal que el nostre poble no li faltara un folclor pur i sa [...] Després de molt de temps de preparació, se solien fer durant l'any moltes verbenes i vetlades populars al Sindicat del Treballador. Però sobretot era durant les festes de Carnestoltes quan més activitat hi havia [...] D'altres vegades es celebraven verbenes als casinos dels liberals i conservadors, on també hi anaven components de l'agrupació, convidats per les juntes directives [...] Al local del Treballador hi anava un acordionista per a que tots pogueren ballar si ho volien —a eixa acció se li deia «balsar» [sic]—, i a l'hora del descans actuaven els components de l'associació interpretant cançons valencianes, jotes, boleros, etc. (Romaguera 1979).

En aquesta narració, filla del seu temps, dels records sobre els balls de principi de segle XX que ens brinda l'estudiós local apareixen clarament delimitades les «dances valencianes» front unes «altres» indeterminades acompanyades d'un acordionista, prioritzant-ne aquelles que adquiriren un valor identitari. Sempre, però, aquesta diferència no es tan marcada, especialment en els balls de participació no assajada. És més: pot portar a equívocs històrics si els gèneres musicals adquireix una primàcia excessiva per sobre d'altres aspectes —les dates o els locals— relacionats amb la celebració de balls. Si invertim el raonament ens trobarem amb una perspectiva ostensiblement més fructífera a l'hora d'entendre el desenvolupament de la festa ballada durant la primera meitat de segle: tenim uns casinos amb tarannàs polítics, un sindicat i el Carnaval. El panorama, comparat amb l'ingent interès pels balls autòctons, esdevenia força més ordinari però, potser per això mateix, gens tingut en compte en les recerques sobre el ball.

A mitjan segle XIX, l'establiment d'una elit burgesa propietària va portar la consolidació i hegemonia de noves formes de cultura, sociabilitat i gènere que es traduïren en una nova distribució dels espais i de les formes de lleure. El local per excel·lència de la

classe burgesa seria el casino, que passaria així a formalitzar la sociabilitat que abans tenia lloc als cafès, fomentant l'associacionisme laic però també un control major de les pràctiques recreativo-culturals i de les inclinacions polítiques dels socis. La Llei d'Associacions espanyola de 1887 permeté institucionalitzar tots aquests cercles recreatius, sabent que ja estaven amplament estesos en tot tipus de localitats, des de les grans ciutats als pobles més xicotets. I també s'estengueren a totes les classes socials, fins al punt que l'Església no pogué més que adaptar-se i crear també els seus cercles catòlics ja a finals de la centúria (Cucó 1991: 28-29; Villena i López 2004: 445). Paga la pena destacar que el País Valencià fou la zona de la península que més associacions amb rerefons polític va inscriure durant 1895 (GEAS 1998: 99), una tendència a l'associacionisme que contrasta amb la insubstabilitat de caire ideològic que el tòpic ha llegat sobre l'estereotip valencià (Cucó 1991: 16-24).

La Restauració i el seu sistema de «torns» de govern marcà l'afiliació ideològica fins a l'arribada de la II República. Així, la dicotomia conservadors i liberals —i altres possibilitats: propietaris i sindicalistes, terratinents i camperols, o carlistes i republicans— continuà dibuixant el tarannà polític o classista dels cercles recreatius, que juntament amb altre tipus d'associacions com ara les societats de caçadors, els sindicats agrícoles o els cercles catòlics, dominaren el lleure masculí i formaren nuclis de influència política local, encara que no sempre directament i explícita vinculats a un partit, almenys en aparença (Alcázar 1988: 263-269; Cucó 1991: 28-29; Piqueras 1996: 59-60; Villena i López 2004: 460-461).<sup>97</sup> A tall d'exemple, de la Sociedad ABC de Catarroja, nascuda el 1906, s'ha destacat que «una de las premisas más firmes fue que la Sociedad fuera totalmente apolítica para que reinara en los socios la mejor convivencia y armonía» (Raga 2001: 14). En realitat, a les associacions de tot tipus de finals del segle XIX i les tres primeres dècades del segle XX, esdevenir apolític era pràcticament una utopia i, sense anar més lluny, les bandes de música col·laboraren intensament, explícitament o indirectament, en la filiació política lligada a les societats d'aquesta època.<sup>98</sup> Entre el 1887 i el 1939, per posar un altre

---

<sup>97</sup> Segons Alcázar, cal distingir entre els models de partit de la Restauració de *patronatge* —que aspiraven a col·locar el seu líder i la resta del quadres del partit en l'Administració—, i els *classistes* —on prevalia els interessos de tot el grup, determinat aquest per la classe o estament social. El model de patronatge fou la tònica predominant a Picassent fins i tot després de l'adveniment de la Dictadura de Primo de Rivera (Alcázar 1988: 263-269).

<sup>98</sup> Bona mostra de la vitalitat i importància en el lleure —i en la política local— de les societats musicals és la sorprenent flexibilitat a l'hora de dividir-se en dues de diferents si un grup de músics aconseguia el suficient quòrum i recolzament social per a crear una nova societat quan no s'estava d'acord amb el tarannà musical —llegiu també social i polític— a la qual es pertanyia. Aquesta pràctica, per les mostres que dispose, visqué el

exemple entre molts altres, l'actual local del Círculo Recreativo d'Alfajar, de ser una comunitat de regants —anomenada Casino Proteccionista— passà a albergar la seu de la Falange local, però pel camí havia estat la seu del Partit Conservador restauracionista, del Partit Republicà Radical Socialista (PRRS) i d'Esquerra Republicana (Català 2002: 211-221 i 2010).<sup>99</sup>

Pertànyer a un cercle recreatiu era una opció només permesa als homes. En aquells que gaudien d'una adscripció identitària forta dintre del seu barri o població, entrar com a soci del casino era considerat quasi un ritual de pas masculí a l'edat adulta que atenyia també a la pertinença de tota la família. Aquest fet es feia especialment palès quan el cercle tenia un o diversos «Altres» a qui contraposar-se —polítics o econòmics, principalment—, però era menys evident si l'afiliació se sustentava en una activitat merament recreativa. El local social del centre recreatiu destacava per la seua plurifuncionalitat (Cucó 1991: 30) arribant a tindre un café, un teatre, una biblioteca o sala de lectura, i alguna oficina, espais on, en principi, només podien accedir-hi els socis. Tant en els locals dels cercles recreatius com en els dels partits polítics es raonava, es llegien llibres i la premsa diària, i es jugava a cartes, escacs i billar. Però també foren els edificis que aixoplugaren a les bandes de música, on es projectaren pel·lícules —al Casino Proteccionista d'Alfajar des del 1915 al 1975, per exemple (Català 2010: 117-120)—; on s'hi formaren cors —com a l'ABC de Catarroja, al voltant del 1910 (Raga 2001: 16)—; on s'organitzaren concerts amb

---

seu moment culminant al voltant de la dècada dels anys vint, amb l'existència en nombrosos pobles de la banda «vella» i la banda «nova» —que en el fons amagava quasi sempre la preeminència conservadora o liberal, i les seues variants. Posarem tres exemples de l'Horta i les seues cronologies. En el cas de Picassent, a finals del huit-cents cohabitaven al municipi dues bandes, «els orelluts» i «els rabuts», que era la forma popular d'anomenar els cercles d'esbarjo «La Lealtad» —potser «La Fraternidad», segons la informació d'Igual (2003: 77)— i el «Círculo Católico» (Lerma 1978: 112); desaparegudes aquestes agrupacions, el 1919 es formaria el «Centro Musical Explorador» —coneguts com a «biberons»—, que només duraria totalment unida fins 1922, quan un grup de músics formen Unión Patriótica —els «matxutxos», romanent així fins a la II República, com vorem en pàgines següents. També en Alcàsser, a partir del 1928 comptarien amb dues bandes —«La Nova» (Ateneo Musical El Porvenir), i «La Vella» (Banda Primitiva, i després, Unión Musical)—, pel desacord d'uns músics amb el nomenament d'un nou director; la nova rivalitat viurà moments d'especial competència a partir del 1931 perquè representava un enfrontament polític de fons (Febrer 2006: 367). Per últim, a Silla, la Sociedad Protectora de la Música es va inscriure al Registro de Asociaciones el 1916, després de només sis anys d'aparèixer com a Banda Municipal. Modificant el nom a Ateneo Musical, amb una crisi que es remuntava a 1921, es dividí en dos el 1929; la causa fou un canvi de directiva i d'estatuts (1929) que emfatitzaven el caràcter cultural de l'associació —prohibint-hi expressament tendències polítiques i religioses. Altre cop un grup de músics no estigué d'acord, creant la banda nova —anomenada Juventudes Musicales—; el dia que es proclamà la República, un dels músics de la banda antiga va recitar els següents versos: «También eres hoy tricolor, la cual ondea hoy en España, la que es grande con gorro frigio, pero más chica con sotana», per acabar cridant: «Fora el calçetí i visca l'Aranya!», nom, aquest últim, que feia referència al republicanisme i l'anticlericalisme (Soria 2006 i González 2006: 81-100). Els anys vint foren els de major eclosió en registres de noves societats musicals, segons les estadístiques d'Oriola (2010a: 116). Un magnífic retrat del que suposava pels pobles ens l'ofereix Eduardo López Chavarri, qui a principis dels anys quaranta seria uns dels més acèrrims detractors de tot allò que sonara estranger («Certamen musical», *Pensat i fet*, VII-1914).

<sup>99</sup> Podeu trobar un resum, encara que no del tot complet, de les associacions a l'Horta Sud durant el període 1900-1926 a Igual (2003).

intèrprets consagrats —el 1929 el Centro Explorador de Picassent oferí un concert del pianista Leopoldo Querol—<sup>100</sup>; on es muntaren grups teatrals, sarsuelístics, o de varietats, de la casa o forans —que tinguem relat per escrit, a Picassent, el 1919 i 1923—<sup>101</sup>; i on s'organitzaren exposicions, certàmens d'art i literatura —com al Casino Proteccionista d'Alfàfar durant els anys trenta (Català 2010: 107)—, activitats esportives o, fins i tot, activitats educatives entremesclades amb discursos polítics i propagandístics, a més d'altres activitats de les quals no ha quedat constància escrita (Valls 1991: 274-276). Si bé l'assistència regular al local restava exclosa a les dones, la seua presència estava permesa com a públic en les diferents vetllades artístic-recreatives.<sup>102</sup> Ara bé, si que hi havia una activitat on l'assistència de les dones al casino no només era permesa, sinó imprescindible: els balls i, molt especialment, els celebrats els tres dies de Carnaval i el primer diumenge de Quaresma, anomenat Diumenge de Pinyata.

A jutjar per la ingent quantitat de documentació governamental regulant els balls de màscares localitzada des de finals del segle XVIII, i que es repetiria insistentment en el transcurs dels anys, el Carnaval no tindria parangó en disbauxa i transgressió de l'ordre social.<sup>103</sup> Eren tres jornades on les màscares de dia prenien els carrers i de nit acudien als diferents llocs on s'havien organitzat balls. A la ciutat de València, com a mínim fins als volts de 1850, les ocasions de trobada en els espais a l'aire lliure foren més o menys de caràcter interclassista, ans al contrari dels balls, on cada nivell econòmic es distribuïa pels diferents espais de la ciutat, preparats i ornamentats per a tal ocasió (Ariño 1993: 53-55).<sup>104</sup> Tanmateix a partir de meitat del segle XIX, la burgesia posà en marxa tota una «estratègia de diferenciació social» que començà per separar-se de les classes populars en

---

<sup>100</sup> ASAMP/LA/29-XII-1929.

<sup>101</sup> ASAMP/LA/11-V-1919 i 10-II-1923.

<sup>102</sup> Els casos de presència femenina als cercles recreatius era excepcional i sempre sota la protecció d'un familiar masculí: «Hi havia pares que eren oberts, decidits. Que se n'anaven en la filla: 'Anem, que el pare et convidava a un polo'. O, qui diu un polo, alguna cosa. Però això era de uvas a peras. Jo no he entrat mai en los Caçadors. I ja veus, [el meu home] va ser depositari jo que sé els anys!» (Amparo, 1924).

<sup>103</sup> Aquesta fractura del temps ha estat interpretada pels antropòlegs, segons Prat (1993: 80), amb quatre orientacions diferents: rituals còsmics, rituals de fertilitat, rituals d'inversió i rituals d'ostentació.

<sup>104</sup> Anteriorment, entorn el 1770, durant les setmanes prèvies al Carnaval els mateixos governants organitzaven «bayles publicos» —habitualment a la Llotja o la Casa de Comèdies— (BV/XVIII/1706(35)/«Politica, y economia del bayle de mascara en la casa interina de comedias de Valencia, para el carnaval del año 1769», València: Benito Monfort, 1769), un fet que es modificà progressivament a partir de 1840, quan floriren fins a cinc locals —salons al carrer de Russafa, a la plaça de Ribot, al carrer del Mar, al carrer dels Catalans i en l'exconvent de la Mercè— que feien ball quasi diàriament en aquestes mateixes dates (Frasquet 2002: 79-85). Als salons hi acudien les classes benestants mentre que les classes populars feien ús de les places. La generalització dels cercles recreatius com a espai de lleure generà que molts d'aquests envelats passaren a celebrar-se en el local social dels centres recreatius.

els espais a l'aire lliure, i seguí depurant, en nom del progrés, les connotacions sexuals i transgressores del Carnaval a través de la intauració de llicències i arbitris per a les màscares, cavalcades artístiques que institucionalitzaven la cràpula festiva del carrer, disfresses només per als xiquets, etc. que, en opinió d'Ariño, disminuïren el nombre de disfressats fent pràcticament desaparèixer la festa de carrer; aquest estat de coma del Carnaval s'esdevindria durant la dècada vint del nou-cents, no sense que abans republicans, especialment blasquistes, tractaren de perpetuar-lo en la seua versió artística i endreçada com a festa eminentment anticlerical. «Aquest fou el destí a València del Carnaval tantes voltes mitificat», conclou Ariño (1993: 56-80). L'estratègia de racionalització del Carnaval que havien dut a terme els ideòlegs decimonònics —també en ciutats com Barcelona— s'havia acomplert (Garcia 1995: 118-119). La pèrdua de fervor social del Carnaval a València, i imaginem que a altres grans ciutats, malgrat tot, no seria tan generalitzada com sembla. Bàsicament perquè si no, al 1940, al franquisme no li haguera calgut prohibir-los de forma tan taxativa.

En tot cas, la tesi d'Ariño defensa que l'ascens de la burgesia com a classe dominant a finals del segle XIX unit a la proliferació de nous lleures comercials —que ell qualifica com a «oci, encara que ningú l'anomena així»— deslligats del calendari festiu als anys vint i trenta del segle XX, minimitzà la necessitat de ballar en unes dates fixes i, per tant, l'afluència als balls de Carnaval es va vore consegüentment afectada (Ariño 1993: 185).<sup>105</sup> Tanmateix, si bé és cert que ja els cronistes decimonònics de la comarca s'enorgulliren de la «civilització» i privatització de la festa (Ariño 1992b: 37-38), la memòria oral, pel que fa als pobles de l'Horta, no parla del mateix procés o, com a mínim, dels mateixos *tempos*. Darrere dels balls que se celebraven durant la Pasqua, els balls de Carnaval han estat els esdeveniments ballats més i millor recordats dels anys vint i trenta, amb mencions a la festa més o menys descontrolada pels carrers, les sorpreses davant la invisibilitat que proporcionaven les màscares, les actuacions de les *murgues* —«eren rondalles que treien trovos, s'inventaven cançons, i tragueren una rondalla en el any 34, i en la Quaresma eixien per el poble i en tragueren una muntonà; en el poble hi hauria com una dotzena» (Juan, 1921-2010)—, els balls en els casinos i les anècdotes al voltant d'una disfressa especialment estrofolària o atrevida:

---

<sup>105</sup> A l'ALP (1940, 55) en referència a febrer del 1936 remarcava: «Los Carnavales transcurrieron sin máscaras y limitados al Baile de los niños organizado en el Teatro Principal por la Asociación de Prensa y los bailes en algunas sociedades».



Les xicones anaven a ballar al Musical. Al Lliberal, també. Quant a les caretes, feien balls en els casinos. Tota la cara tapada. No els coneixies, i eren del poble! Xicons, xicones. I en el Conservador [també], ahí en el carrer Nou. Entonces estaven eixos tres casinos. Anaven per el carrer, de vesprada. De vesprada ho feien els xicons per el carrer Santana, en un bastó pegant [...] Això era abans de guerra, [això] que te conte jo (Elies, 1921-2012).

Per gentilesa de la cura en l'ofici dels diferents secretaris de les juntes directives del Centro Musical Explorador de Picassent —el nom oficial de la banda de música del poble d'aquell temps—, podem saber força més sobre els balls de Carnaval en els centres recreatius del període entre el 1919 i el 1935. Al contrari de la rondalla i l'acordió que explicava Romaguera en pàgines anteriors, la banda era l'encarregada d'amenitzar la majoria dels balls de Carnaval que tenien lloc a la localitat —dic la majoria perquè efectivament no podem saber si, fóra per penúries econòmiques, per males relacions personals o per qualsevol altre motiu, altres formacions instrumentals acompanyaven els balls dels cercles recreatius. Els testimonis orals coincideixen en afirmar que hi havia ball a Picassent en tres llocs: els casinos liberal i conservador, i el casino de la societat musical. I talment, durant el bienni 1919-1920, la banda acudí en dues xarangues diferents als balls de Carnaval i Diumenge de Pinyata al cercle liberal i al conservador, i al de la seua pròpia seu, on s'acordà, a més, donar tres regals per a les millors disfresses.<sup>106</sup> Així, com a mínim, de les sis entitats associatives de la localitat, en tres s'hi celebraven balls.<sup>107</sup>

Una disputa en el si de la junta directiva, però, per aquest mateix ball de Pinyata vindria a alterar l'aparent harmonia que existia entre la banda i les associacions de la població, al president de les quals, el Centre Musical Explorador nomenava com a soci honorari a l'inici de cada any. Per motius religiosos o per algun tipus d'incident —l'any següent la Junta copià al llibre d'actes fil per randa les normes que caldria seguir abans, durant i després dels ball de Carnaval—, a dos membres de la Junta del 1920 no els va semblar bé que en els balls celebrats al propi Musical s'afegira aquest ball de Pinyata als tres de Carnaval, presentant la dimissió.<sup>108</sup> Casualtat o no, l'any següent apareixia una nova banda al poble, coneguda popularment com els «matxutxos» —anomenats providencial i oficialment Unión Patriótica— que s'oposaren als del Centro Musical

<sup>106</sup> ASAMP/LA/8-I-1919, 26-II-1919, 28-II-1919, 19-I-1920, 8-II-1920 i 11-I-1920.

<sup>107</sup> Al voltant del 1920, les altres societats eren Círculo Conservador, Círculo Liberal, Sindicato Católico de San Isidro, Círculo Obrero y Círculo de Labradores (ASAMP/LA/19-I-1919). Per a saber-ne més sobre el Sindicato Católico de San Isidro, vegeu Hernández i Martorell (2011).

<sup>108</sup> ASAMP/LA/24-II-1920.

Explorador, els «biberons». Entre el 1921 i el 1924, els «biberons» només tornaren a tocar al ball de Carnaval dels conservadors el 1922, però continuaren anant al dels liberals —i, en una ocasió, al Sindicat dels Obrers—, la qual cosa verifica altres informacions orals que parlen d'una presència majoritàriament liberal al Musical.<sup>109</sup>

A partir de març del 1924, un nova entitat política entra en escena: Unión Patriótica, una organització amb aspiracions de partit de masses creada per Primo de Rivera després de suprimir la resta de partits polítics. La banda del Centro Explorador mantingué bones relacions amb el nou partit —el qual inicialment bevia de la influència de l'antic sistema caciquil, dominat aquells anys a Picassent pel nucli liberal—, amb una gens menyspreable afiliació que rondava el 20% (Alcázar 1988: 278). La banda del Centro Explorador s'oferí en setembre del 1924 «para amenizar la inauguración de Unión Patriótica Nacional de esta localidad», qui respongué convidant a eixe acte a la Junta directiva del Musical.<sup>110</sup> Des d'aquesta data i fins el 1930 només tenim notícies de balls de Carnaval i Pinyata a Unión Patriótica i al mateix Musical, excepte el bienni 1926-1927, on exclusivament es mantingueren al Musical.<sup>111</sup> Excepcionalment consta que la banda acudí als Carnavals al Centro Liberal el 1928, encara que s'ha de dir que des del 1925 havien desaparegut els cercles que corresponien als partits de «torn», substituïts per una entitat que s'anomenava Centro Obrero Escolar Conservador.<sup>112</sup> Ja durant la II República, la banda acudí a amenitzar els balls de Carnaval i de Pinyata del Partit d'Unió Republicana Autonomista (PURA) i, en menor mesura, al PRRS. Els hereus del blasquisme del PURA, com a mínim a Picassent, continuaren amb la seua aposta pel Carnaval, com havia ocorregut en dècades anteriors a la ciutat de València.<sup>113</sup> Cal dir, però, que els partits i les

<sup>109</sup> ASAMP/LA/13-II-1921, 4-I-1922; 5-II-1922; 27-II-1922; 10-II-1923 i 26-I-1924. Aquestes concommitàncies polítiques feren que en juliol del 1931, la Junta resolguera prohibir a cap dels seus membres simultaniejar càrrec directiu al Musical amb càrrecs polítics (ASAMP/LA/26-VII-1931).

<sup>110</sup> ASAMP/LA/23-IX-1924 i 5-X-1924.

<sup>111</sup> ASAMP/LA/15-I-1925, 19-II-1925, 7-II-1926, 9-II-1927, 4-II-1928, 27-I-1929, 9-II-1930, 23-II-1930.

<sup>112</sup> ASAMP/LA/4-II-1928. Les denominacions del centre en eixe nom les trobem, per exemple, a ASAMP/LA/2-I-1925 i 2-I-1926. Ja a l'inici del 1931, tornen a aparèixer els Centro Liberal i Centro Conservador, als quals se'ls uneix el Centro Republicano, i desapareix el Centro Obrero Escolar Conservador (ASAMP/LA/22-I-1931).

<sup>113</sup> La banda del Centro Explorador s'esmerçà també al període republicà en mantindre bones relacions amb els quatre partits polítics existents a la localitat durant la II República. L'1 d'abril del 1934, potser amb motiu de commemorar la proclamació de la II República, la Junta Directiva «acordó por unanimidad dar un concierto Musical por la Banda de este Centro y gratuitamente a los cuatro centros políticos de esta localidad [...], a condición de ser sorteado a presencia de un delegado de cada una de las Juntas de los expresados Centro cual ha de ser el orden de 1º, 2º, 3º y 4º concierto el que se tiene que dar en los respectivos [repeto] Centros» (ASAMP/LA/1-IV-1934).

institucions canviaven de nom però romanien, com si es tractara de llocs sagrats, els locals que acollien els cercles recreatius:

Antes de la guerra, ara quan ve Carnaval, pues feien ball en El Musical, on estava el Musical es deia el conservador –que és on anaven els rics-. En el carrer de Santana havia un altre casino que feien ball. No, hi havia dos! Uno allà en lo cantó [...]. I ací al carrer de l'Ermita, allí havia un altre casino, que es deia Esquerra Republicana me pareix. I allà es deia el lliberal. Comprens? [Més] el Musical, i el Conservador (Juan, 1921-2010).

En conclusió, el seguiment que mostren els documents dels balls de Carnaval al Musical picassentí, summament primmirat, obeïa encara a la necessitat de reglamentar profusament el descontrol i l'afluència massiva als esdeveniments d'aquelles nits i fa pensar que el Carnaval durant els anys trenta continuava ben viu als casinos hortolans.<sup>114</sup> A més, els balls de Carnaval i de Pinyata no eren els únics que se celebraven al Musical. En primer lloc la festa del mateix Carnaval intentava allargar-se per darrere amb el ball de Pinyata però també per davant. Tenim notícia d'algun ballet celebrat a meitat del mes de gener. També fins mitjan anys vint trobem «bailes familiars» al centre liberal, a Unió Patriòtica i al mateix Musical sempre a partir de la segona quinzena de novembre o la primera de desembre.<sup>115</sup> La lògica d'aquests balls al novembre podria entendre's tenint en compte la proposta de Falcó (2012), que concep el cicle festiu d'hivern —quan el fred no permet dedicar-se a les tasques agrícoles— des de finals de novembre fins al Carnaval. Totes les festes que s'hi inclouen dintre d'aquest període —per citar-ne algunes de les més representatives de la comarca, el Nadal, Sant Antoni *del porquet*, Sant Sebastià o Sant Blai— formarien part d'aquest cicle hivernal. A les dates assenyalades del calendari, a més,

---

<sup>114</sup> A més, els balls de Carnaval eren encara una font d'ingressos notables per a la Societat, tant els que celebraven a casa —els tiquets d'entrada no s'entregarien al soci si no estava al corrent de les quotes, o fent pagar una entrada menys assequible als foraster—, com la resta de balls on acudien les xarangues de la banda, fins i tot fora del poble. De fet, sembla que primerament, per a realitzar les gestions de contractació d'una xaranga només calia que alguns representants de l'entitat organitzadora parlaren amb algun membre de la Junta de la banda qui, posteriorment, ho transmetia a la resta de membres per a aprovar-ne les condicions — fonamentalment, barat a quantes pessetes aniria la xaranga— i autoritzant-ne l'assistència. A partir dels anys trenta ja apareix a les actes la paraula «contracte», amb còpia per a les dues entitats i, fins i tot, terminis de pagament. O siga, que si bé la banda rebia amb bons auguris la contractació dels seus músics, algun problema hauria hagut amb el cobrament de la feina realitzada per a imposar-ne la burocràcia pertinent. La situació econòmica de la societat no estava com per perdre ingressos, havent de celebrar fins i tot una rifa de Nadal — «agarraven una botella de conyac o de beguda, números, els venien i els [havia] costat molt barata, que en treien el doble o triple de lo que valia la botella» (Elies, 1921-2012)— per a poder comprar un rellotge de paret.

<sup>115</sup> ASAMP/LA/10-xi-1920, 19-xi-1920, 19-xi-1922, 2-xi-1923.

caldría afegir-hi les estratègies de cada banda i del mateix personal a l'hora de ballar. Les societats musicals d'altra localitat, a Silla, s'ho organitzaren de la següent manera:

Ací havien dos bandes, i se pagava dos quinzets al mes per ser socio. En hivern tenien ball tots els diumenges en un casino, tancat, i en estiu, en un corral en el carrer dels Desamparats [...]. Se deia «el corralot», perquè era un terreno gran, un corral, com si digueres un corral de llaurança. Al mig hi havia una figuera i a un costat estava la vivienda. I allí anàvem en l'estiu els diumenges. Feien ball. I el que era socio de la Música no pagava. Tenies un carnet. I en eixe carnet [que] pagaves per Nadal, ja pagaves tot l'any. El meu marit pagava tot l'any, i au. I en hivern, mos estava més barat anar al ball que anar al cine. El cine mos costava més. I si anàvem al ball, en els dos quinzets que pagava al mes teníem tots els diumenges el ball. I entonces en hivern, el feien en un casino tancat. Els diumenges solien fer ball. I en l'estiu, en eixe d'això. Els meu marit es feu soci de les dos músiques perquè així tenia el passe de una pa l'hivern i el passe de l'altra pa l'estiu. Això després de guerra ja no s'ha fet. [Tocaven] de lo que era la Música, tres o quatre músics [...], això s'ho arreglaven ells: era un trompeta, un clarinet, un tabal. Tres o quatre, que formaven una xaranga. Tocaven tot pasdobles, tot bailable (Consuelo, 1918).<sup>116</sup>

Així, tot i que en algunes localitats com Alcàsser Tomàs (1922) ha constatat el lligam entre els balls i el calendari festiu —especialment, Carnaval i Nadal—, en altres, com ara a Silla i almenys des del 1929 —que és quan tenim documentada l'escissió de la banda del poble—, trobem una certa regularitat de ball durant altres temporades de l'any, que fan pensar en una desvinculació d'aquest esdeveniment musical amb el calendari tradicional com a mínim des de principis dels anys vint del nou-cents. També a Picassent es realitzaren molts més balls dels que les actes de la societat musical reflecteixen, habitualment a voluntat de la Junta Directiva i dels músics, dels quals només tenim coneixença a posteriori de la celebració si havia ocorregut alguna baralla perpetrada per algun soci al qual calia amonestar.<sup>117</sup> El mecanisme de publicitat dels balls, en un entorn poc poblat i uns llocs de lleure d'assistència quasi diària dels socis era ben senzill: «entonces s'anava molt a sopar [al musical], i endespués feien ball. Era perquè els músics posaven uns lletrerets a la porta: 'Esta noche hay cena y baile'» (Leocàdia, 1925). Aquesta profusió en la celebració de balls, no obstant, no hauria de sorprendre'ns. A l'Empordà català hi ha referències a balls relacionats amb les entitats associatives, amenitzats per les cobles locals, celebrats setmanalment des de les dècades centrals del segle XIX en entorns

<sup>116</sup> Les fonts escrites també parlen de la celebració de balls a finals de juny en el Musical de Silla (*La Alborada* 1, 13-VI-1915).

<sup>117</sup> Per exemple, els fets constatats a ASAMP/LA/3-XII-1933.

no urbans, seguint les coordenades de secularització del Nou Règim que se separaven del mecenatge aristocràtic i de l'Església (Costal 2009: 91-92). És cert que a l'Horta no tenim cap notícia de balls setmanals fins la segona meitat dels anys vint del nou-cents, però caldria insistir a futurs estudis referents a l'àrea valenciana —si el rastre documental ho permet— en temes com ara la relació del món bandístic amb el possible augment de balls, el paper dels ens associatius o les circumstàncies vitals i laborals d'altres músics encarregats de sonoritzar la festa ballada —acordionistes, dolçainers i tabaletes, etc.

Ja des dels inicis del segle xx, el fenomen s'accentuà a redòs dels nous lleures que poblaven les grans urbs peninsulars, entre ells, les pistes de ball pertanyents a un lleure mercantilitzat —és a dir, aquelles que oferien ball seguint la definició d'«oci» que proposa Uría, on les diversions es desvinculaven del calendari festiu (Uría 2001a: 68; 2001b: 117). La indústria de l'espectacle va continuar emplenant les ciutats de locals dedicats al consum de menjar i beguda i a tota mena d'espectacles teatrals, acrobàtico-circenses, lírics —incloent-hi números de ballables—, i dels nouvinguts cinema i *sports*, per a un públic cada vegada més heterogeni i més assidu. Encara que en sabem ben poc sobre l'adveniment a Espanya de locals projectats específicament per al ball, s'ha situat l'aparició de les primeres denominacions de *dàncing* durant la I Guerra Mundial (Alonso 2009: 138), malgrat que segurament, seguint la dinàmica multifuncional de la majoria d'espais dedicats al lleure —teatres, cinemes, music-halls, cabarets— ja anteriorment és plausible imaginar que alguns oferirien sessions de ball amb la febre per la dansa que recorregué les ciutats d'Europa i Nord-Amèrica a partir del 1912, sobretot amb l'èxit del tango a Europa (Erenberg 1975: 179; Cámara 1996). A les pistes de ball hom formava part de l'espectacle, a l'encontre de coneguts i no tan coneguts que es convertien en actors i espectadors simultàniament, ballant uns nous estils que propiciaven uns moviments corporals i una relació amb la parella que feien trontollar les regles de moviment dels ballables decimonònics.

Hem vist com fora de les grans ciutats aquesta febre pel ball fou majoritàriament absorbida pels cafès, casinos i teatres propietat dels ens associatius i dels partits polítics, que a poc a poc començaren a prodigar les sessions de ball. Això no significava que a les viles i als pobles es fóra al·liè a aquestes novetats. Tampoc que s'haguera eliminat dràsticament el calendari festiu tradicional. Simplement, l'oferta de ball que imaginem que demandaven els vilans o pobletans quedava coberta amb les noves dinàmiques que adoptaren els ens associatius, combinada —no sempre sense conflicte— amb el lligam que encara mantenia el ball amb el mencionat calendari festiu.

L'època d'eclosió dels nous locals, amb noms estrangeritzants, foren els «feliços anys vint», sota la Dictadura de Primo de Rivera, la qual procurà utilitzar els nous lleures de masses —com la ràdio o el cine— de forma paternalista en benefici propi (Ramos 2002: 125; Salaün 2006: 199-200). Només cal pegar una miradeta als anuncis de partitures apareguts al *Boletín de Bandas* durant la dècada dels vint per a constatar la gran rellevància que tenia el ball. En les bases d'un certamen de bandes a Alacant, previst pel juny del 1929, la novetat fou la inclusió d'una secció al concurs on les agrupacions haurien d'interpretar un tango i un pasdoble, fet que l'anònim cronista —mostrant unes idees poc conservadores en un món, el de les bandes, sovint titllat de carrincló— considerà positiu i, sobretot, sincer i adaptat als temps que corrien:

Otra orientación vemos en estas bases también digna de alabanzas y es el estar hechas pensando solamente en nuestro tiempo, que bien se puede denominar de apoteosis del tango, sin la traba estética de la obra artística, la depuración del gusto musical, etc., etc., etc. El público, en música, según dicen, no acepta más que el baile, y entre la música de baile, el pasodoble y el tango. Pues, ¿para qué aburrirles con sinfonías y oberturas? Se da sencillamente lo que se pide, y siempre servirá el Concurso, además de proporcionar un día a los aficionados, para seleccionar pasodobles y tangos que mejor encajen con nuestro gusto actual, progreso notable dentro de la racha artística dominante.<sup>118</sup>

El tango, però, no era l'únic gènere «de gusto actual». Celsa Alonso (2009: 136-137) ha indicat que des de principi de segle el *ragtime* o el *cake-walk* compartiren protagonisme amb els pasdobles, les masurques o polques, mentre que durant els anys vint es generalitzaren el foxtrot, el *shimmy* i els charleston, els quals, primer a través de l'opereta, la revista, el vodevil i la sarsuela, i després a través de les cada vegada més nombrosos conjunts de jazz, es popularitzaven fins a arribar a les sales de ball. Cada vegada amb més profusió, a ciutats com París —el focus d'estilització i difusió a països com Espanya o Itàlia de bona part de les novetats musicals més colpidores (Cámara 1996; Iglesias 2010: 73)— es deixava sentir la influència dels ballables americans de jazz, i arreu es multiplicaven els espais per a ballar.<sup>119</sup> La fascinació pel ball, i més concretament pels

<sup>118</sup> «Certámenes», *Boletín Musical dedicado a las Bandas de Música* 18, 1929.

<sup>119</sup> Tot i que Iglesias (2010: 143-144) defensa que la Guerra Civil fou cabdal per a la definitiva expansió del jazz en Espanya a través de l'obertura al gran públic en les grans ciutats, especialment les republicanes gràcies a l'exaltació del lleure de masses —tan criticat als anys trenta per la intel·lectualitat— farien falta, en la meua opinió, un bon grapat d'estudis locals per a esbrinar com i de quina manera els ballables de jazz s'expandiren durant la dècada dels vint i dels trenta més enllà de les grans urbs. Per exemple, les informacions del 1928, la cobla els Montgrins viatjà a París i tornà carregada amb tots els instruments de jazz (Ayats *et al.* 2008: 108). Oller (2009) ha constatat com a l'Empordà les queixes sobre l'arribada del jazz es remuntarien a principis dels anys trenta, si no més enrere. A Montblanc, la capital d'una comarca petita i allunyada dels centres neuràlgics

locals de ball que existien a París, és la que degueren sentir una parella de novençans de Silla, Vicente Zaragozá i Amparo Giner, nascuts el 1908 i el 1911, respectivament. Segons les informacions que he pogut recollir —especialment narració dels seu fill Juan Antonio (1940)—, al voltants del 1929 la parella es casà i, seguint la moda de l'època, la destinació del viatge de noces fou la ciutat de París, d'on vingueren carregats amb un bon gruix de novetats, gens accessibles pels seus conciutadans, com per exemple una banyera, tan imprescindible, algunes dècades després. També, com he dit, degueren emportar-se una grata imatge de les pistes de ball i, a la tornada, no dubtaren en montar-ne una —que compartia espai amb el patinatge— en Silla al voltant de l'any 1929: la Skating Patin Room, prompte coneguda al poble simplement com El Patí (v. **fig. 2-1**).<sup>120</sup>



**Fig. 2-1:** La propietària d'El Patí, Amparo Giner, i els seus pares. L'home, José Giner Carbonell, fou alcalde de Silla durant el 1933 i el 1934. Any vint. Fons: Juan Antonio Zaragozá Giner.

---

urbans, Medrano (2010: 20-21) ha indicat com quan els músics van haver de marxar al Front, els que quedaren foren capaços d'organitzar una orquestra substituïda de les anteriors, amb una instrumentació que mesclava la formació de saló, la de cobla i la jazzística —piano, bateria, saxo alt, dos violins, trompeta, trombó i fiscorn— a base de músics que només tenien entre 12 i 16 anys. La finalitat era que les xiques més joves anaren a ballar per a acompanyar els soldats que tenien permisos.

<sup>120</sup> Segons *l'Anuario del Espectáculo 1944-1945*, 724, la pista seria construïda el 1935 i s'inauguraria el 1936. Francament, ens fiem molt més de la versió memorística popular, exposada per Antich i pel fill de la parella de propietaris, ja que *l'Anuario* falangista, conté diverses imperfeccions (v. §3).

## El ball durant la guerra

Haureu imaginat ja que per a viatjar a París i adquirir productes d'aquella mena, la parella no eren fills d'una família qualsevol. Els pares del xic i de la xica novençans havien estat alcaldes de Silla, un a principis dels anys vint en època restauracionista i l'altre en el període republicà. La família vivia a Silla en un dels carrers principals, vora la plaça. Quan esclatà la guerra, el Comitè revolucionari del poble decidí que aquella casa seria el «sitio general» del municipi, decomissant —si es vol dir així— tota la planta baixa i convisquent amb la família, que habitava el pis de dalt. En aquest cas, s'ha de mencionar la rellevància que tingué la dona de l'alcalde d'època republicana, que havia après de forma autodidacta a llegir i comptar —fet extraordinari per a una dona nascuda al finals del segle XIX, atès que encara al 1930 més de la meitat de les dones de Silla no sabien llegir ni escriure (Lázaro 1989-1991: 98)— i gràcies a les habilitats adquirides en el tracte amb ramaders en la fonda que regentava la família, actuà com a medidora entre els caps de les col·lectivitats i aquells llauradors amb els quals no s'arribava a un acord.<sup>121</sup> A més, Antich (2008: 27) ha documentat que l'alcalde de la vila durant el bienni de govern conservador —és a dir, el pare de la propietària de la pista— havia multat a l'empresari que arrendava el teatre del poble per «programar una funció pornogràfica no autorizada» —en realitat, segons la interpretació d'Antich, una revista «lleugera», d'argument i de roba—, reafirmant la multiplicitat de perspectives ètiques amb que podien percebre's els diferents espectacles. Un podia muntar una pista de ball que a priori facilitava el contacte proper entre els joves però escandalitzar-se davant certs espectacles.

Sembla ser, però, que aquesta peculiar i compromesa situació al si de la família propietària de la sala de ball fou el motiu per a què cessara l'activitat dansística a El Patí de Silla durant la contesa bèl·lica. L'aparent excepcionalitat del cas de Silla no ens ha de portar a l'equívoc massa difós sobre la desaparició del lleure durant la guerra. Les diversions no només no van desaparèixer, sinó que gaudiren d'una vida intensa. Bona part dels professionals de l'esbarjo, com d'altres gremis professionals, se sindicaren en un organisme conformat entre la UGT i la CNT, amb tots els desencontres i desavinences que això va suposar (Sirera 1986: 89; Foguet 2004; Navarro 2004: 620-621; Iglesias 2010:

---

<sup>121</sup> En un futur, caldria aprofundir més sobre la incidència que espais com les fondes tingueren en l'alfabetització femenina, ja que Paquita (1928) ha descrit una situació molt similar en referència a sa *güela*: «les agüeles antes no sabien llegir ni escriure, però per lo que siga, ma güela sabia llegir i escriure. I aixina com ara són restaurants, antes era fonda. I ma güela ja se separà, con que mira si era adelantada!».



133). Entreteniment, evasió, laboralitat del gremi, propaganda i alliberament de les relacions afectives i sexuals —amb augment de la prostitució— han estat els motius que s'al·leguen per a la profusa activitat recreativa relacionada amb el ball durant l'episodi bèl·lic, especialment estudiades a les grans ciutats (Aguado 2002a: 251-256; Navarro 2004: 621; Ossa 2009: 340-341; Iglesias 2010: 94-144). Més encara, l'ens governamental republicà promogué iniciatives per a incrementar el gust pel teatre i pel gènere líric que tingueren lloc a Madrid i a Barcelona, dintre del conjunt de polítiques culturals republicanes que el govern accelerà quasi desesperadament en el període bèl·lic (Aguado 2002a: 224).

València, en el període que fou capital de l'Estat, va atraure a les persones que fugien de les bombes, gaudint d'una relativa tranquil·litat, que acabà per conferir-li el qualificatiu de la *Levante feliz* (v. §1). L'afluència a la zona de la ciutat que albergava els locals d'esbarjo —el barri de Russafa— devia de ser nombrós entre els milicians i refugiats; tant que irònicament passà a anomenar-se el «Front de Russafa» (Blasco 1986b: 19; Navarro 2004: 619). La ciutat, a més de ser la «capital cultural de la República» (Aguado 2002a: 234-240), comptava a l'inici de la guerra amb trenta-sis sales de cinema, les quals sembla ser que romangueren obertes durant els tres anys de guerra; en elles alternaren les projeccions de cine polític i cineclubista, però sobretot el cine qualificat com a comercial (Muñoz Suay 1986: 85-87; Aguado 2002a: 254-255). Els teatres, per la seua banda, foren col·lectivitzats, amb cartelleres de repertori revolucionari però essencialment comercial i d'evasió, amb companyies que fins i tot realitzaren gires interurbanes, a més del seu paper com a locals per a realitzar tot acte polític que es preués (Sirera 1986: 91-92; Cosme 2009: 121).

Malauradament no sabem tant sobre les sales de ball però, paradoxalment, arribem a conèixer l'abast de l'activitat gràcies a un dels sectors que més la condemnaren: els anarquistes. Com a mínim durant la dècada dels trenta, des de l'anarquisme s'advertí sobre el caràcter pernicios de certes diversions associant-les amb el vicis capitalistes, que, segons l'opinió del col·lectiu llibertari, eren promocionats per la burgesia cercant evadir els joves obrers de la lluita social que corresponia a la seua classe. Per als dirigents, l'alcohol, el tabac, el joc d'aposta, els bars, els cabarets, les tavernes i els prostíbuls perjudicaven la salut física i moral dels treballadors —un discurs «que coincideix paradoxalment amb les opinions de metges, higienistes, criminalistes i sectors de la patronal i de l'Església» (Navarro 2004: 612)— i, a més, ocupaven el temps lliure desplaçant la seua formació i militància revolucionària. Per contra, la realitat era que en alguns pobles els milicians anarquistes, després d'assistir al repartiment de treball de la

Borsa en la seu del seu sindicat, l'abandonaven per a anar a prendre cafè o begudes alcohòliques a d'altres sindicats obreristes que sí que tenien autoritzada la venda (Navarro 2004: 612). Les reticències llibertàries a les activitats recreatives improductives educativament i moralment, foren especialment agudes amb el ball a partir del 1936 i segons una dada —no contrastada— que oferia el 1940 l'*Almanaque de Las Provincias*, en juny del 1936 «el director general de Seguridad clausuró en Valencia y su provincia los cabarets, music-halls y establecimientos similares y lo hizo público en una nota en que hablaba de 'los señoritos de antiguo y nuevo cuño'». <sup>122</sup> Els arguments de caràcter polític i ètic —alguns dels locals de ball encobrien prostitució—, no distaven gaire dels anteriorment exposats. Tanmateix, la manca de motivació política per la qual s'acudia al ball, més que la infidelitat respecte les idees polítiques o l'evasió de les circumstàncies bèl·liques, era fruit de la presència femenina, que resultava força més atractiva que la ideologia. Perquè, fet i fet, que un fóra anarquista no implicava que fóra asceta, i els joves, seguint les modes de l'època i de la seua edat, trobaven evidentment en el ball una bona manera de relacionar-se amb les persones de l'altre sexe, sense que això excloguera la seua participació en altres activitats lúdiques que oferien els mateixos centres polítics. Altres opcions polítiques —com ara els comunistes— no dubtaren en organitzar balls cercant atraure el personal cap als seus locals, com tampoc els cenetistes renunciaren a l'organització de balls honorífics per als seus milicians (Navarro 2004: 612-617).

Hi va haver, no obstant això, un tema que superà amb escreix les preocupacions ètiques de la rereguarda republicana: si es tancaven la sèrie de locals de lleure abans esmentats, un bon nombre de treballadors afiliats als sindicats d'espectacles públics —«coristes, artistes de varietats, *taxi-girls*, músics de les orquestres d'aquestes sales, cambriers, etc»—, es quedarien sense feina i s'hauria de renunciar a la bona recaptació d'alguns espectacles qualificats com a revolucionàriament poc constructius —Navarro (2004: 620) continua citant «el sainets, *varietés*, sarsueles, revistes musicals, pel·lícules nord-americanes». Les autoritats republicanes tampoc esmerçaren esforços en mantindre l'ordre en la quotidianitat allunyada del front, on s'hagueren de regular els horaris dels establiments de consum de begudes alcohòliques i d'esbarjo. Els pobles de l'Horta no foren una excepció per a superar aquesta situació de disbauxa i el Delegat de guerra de l'Ajuntament de Picassent, «teniendo en cuenta las circunstancias porqué atravesamos», intentà prohibir «toda clase de juegos en todos los establecimientos» i «reprimir la fea

---

<sup>122</sup> ALP, 1940, 108.

costumbre de embriagarse», reglamentant els horaris d'obertura; a les tavernes la prohibició no tingué gaire efecte —amb protestes molt violentes per part d'alguns taverners— i se suspengueren les mides cautelars pocs mesos després.<sup>123</sup> També fou necessari estar a l'aguait de «los escándalos que se producen en el Royal Cinema elementos de la juventud de la localidad», i la proclama de notícies per ràdio, una de les tecnologies tan preuades com odiades per la seua capacitat sobre la percepció i l'emoció humanes (Cortès i Esteve 2012: 272-274).<sup>124</sup>

Si, pel que fa al lleure, a Picassent s'optà per la solució del *laisse faire* controlat, una altra alternativa —aparentment contrària però talment més efectiva—, fou decretar un augment dels impostos indirectes —és a dir, aquells on és el consumidor qui paga però el venedor del producte o del servei qui s'encarrega de cobrar la pujada de preu—, a les consumicions alcohòliques i a l'entrada dels espectacles. Els diners recollits, com en el cas de Catarroja i Silla —aquest últim, documentat a Antich (2008: 27)—, anirien destinats primer a assistir els evacuats que arribaven a la zona i després a la construcció de refugis:

Sometido a discusión la formula o medios económicos para atender a las necesidades y auxilio de los evacuados de otras regiones que envía Asistencia Social, se acuerda [...] exigir con carácter obligatorio un sello de cinco céntimos en toda consumición que se verifique en Bares, Cafés, Tabernas y demás establecimientos de bebidas y exigir a los fabricantes de licores abonen para esta

<sup>123</sup> AMP/LAP/14-XII-1936, 7-XII-1936, 8-III-1937 i 9-IV-1937.

<sup>124</sup> AMP/LAP/17-X-1938. A l'ALP (1940: 59) es feren ressò de les advertències que el govern republicà dictà en febrer del 1939, ordenant la instal·lació d'altaveus al llocs cèntrics dels municipis per a la difusió de notícies oficials i la prohibició d'escoltar ràdios de l'altre bàndol. Així ho compliren a l'Ajuntament de Silla, segons l'acta del 3 de febrer del 1939 (AMS/LAP/3-II-1939). De fet, a Picassent se succeïren algunes anotacions sobre multes per anuncis als altaveus de notícies falses i escoltes de ràdio dels nacionals (AMP/LAP/25-I-1937 i 28-VI-1937). El paper que la tecnologia sonora tindria a la Guerra d'Espanya seria suficientment rellevant per a que el 1938, en el diari *The Times* es publicara un curiós article que narrava irònicament com els «Microphone Generals» a la Guerra d'Espanya havien incorporat el «loud-speaker as an essential auxiliary arm in modern warfare», creant una nova arma per a les guerres. Consistia en l'enregistrament de tot tipus de sorolls provinents de nous armaments amb la finalitat de minar la moral de l'enemic. A més dels detalls tècnics, l'autor del text ironitzava sobre la hipòtesi que al final els episodis bèl·lics mantindrien exclusivament a través de gramòfons. El corresponsal del periòdic no anava, ja fa més de setanta anys, gens desencaminat. A les trinxeres de la Guerra Civil, segons Cortès i Esteve (2012: 272-274), Labajo (2004) i Ossa (2009: 341) es feren servir, a més dels crits naturals, per part d'ambdós bàndols, megàfons, fonògrafs i amplificadors amb que es pretenia jugar amb la psicologia de l'enemic, disparant melodies o apropiant-se de les de l'enemic. Les tortures amb elements sonors també estigueren presents a les txeques (Agramunt 2005: 105-138). La tortura amb el so és especialment cruenta perquè disminueix la capacitat psicològica de l'individu sense necessitat de recórrer a la violència que deixa marques visibles en la carnositat del cos (Cusick 2008). La mateixa autora explicava els esforços en investigació que des de fa pocs anys el govern nord-americà utilitza per a l'ús del so com a arma directa, a través del bombardeig de música i sons sobre les ciutats, generant la reverberació de les parets amb la intenció d'afectar l'orientació física i l'equilibri.

atención, el uno por 100 del importe de una factura; que por cada entrada de cine y demás espectáculos públicos se exija un aumento de cinco céntimos.<sup>125</sup>

Si tenim en compte la situació bèl·lica del 1938, l'opció del consistori catarrogí esdevenia ja una mesura *in extremis*. Els motius mesclaven aspectes morals i de control, però sobretot econòmics. Tant, que l'Ajuntament de Catarroja, una setmana després d'ordenar l'impost de cinc cèntims, es veia obligat a apujar-lo a deu cèntims per «la carestía de papel y coste de los sellos» que implicava la paperassa per a la recollida del gravamen.<sup>126</sup> De fet, un dels majors problemes que va patir el govern republicà fou la recollida dels tributs a l'Estat, directes i indirectes. Al desordre imperant de qualsevol lluita armada, que evitava el control immediat de les contribucions, calia afegir-hi que bona part dels bancs i de les propietats de les persones més benestants havien estat col·lectivitzats; fins i tot, ho impedien els funcionaris i els inspectors que recaptaven els impostos, sota la premissa que «un trabajador no podía hacerse con el usufructo de otro trabajador, de modo que los asalariados debían de quedar exentos» (Comín i López 2004). Per això, l'Ajuntament de Silla fou molt més realista i decretà que l'impost de cinc cèntims sobre el cafè seria voluntari, i remarcava que en tots els casos l'hauria de pagar el consumidor, i no el propietari de l'establiment expenedor.<sup>127</sup>

Dintre de la quasi inexistent documentació escrita que existeix sobre eventuais actes de lleure als pobles de l'Horta, hi ha constància, per exemple, que a Silla el Partit Comunista organitzà funcions al cinema Martínez per a recaptar fons per a les Milícies Populares, unes projeccions que foren amenitzades per l'orquestrina Sinfónica Jazz, amb un preu per localitat de 0'50 pessetes la butaca i 0'30 general. Així mateix, el consistori de Picassent va deixar per escrit la voluntat d'un dels refugiats per a muntar un quadre artístic amb finalitats també benèfiques.<sup>128</sup> Però, què ens diu l'oralitat sobre l'existència d'altres balls als pobles de l'Horta? Felipa (1929) comentava al respecte: «En guerra sí que hi havia balls, perquè jo tenia un cosí en casa i era xicoteta —quan s'acabà la guerra tenia 10 anys— però ho recorde perfectament que se n'anava al ball. O sea, que sí que feien ball.

---

<sup>125</sup> AMC/LAP/8-VI-1938 i 6-VII-1938.

<sup>126</sup> AMC/LAP/15-VI-1938.

<sup>127</sup> AMS/LAP/5-VIII-1938.

<sup>128</sup> *Verdad*, 29-VIII-1936, a Cosme (2009: 1108) i AMP/LAP/26-VII-1937. Un dels problemes amb que hagué de carregar el bàndol republicà foren les queixes dels pobles vers el centralisme imperant en la socialització de la indústria de l'espectacle, ja que el comitè de cada localitat havia d'entregar els diners a l'òrgan central mentre que si s'autogestionaven individualment, el resultat era de superàvit (Cosme 2009: 135).

En València, ací [en Picassent] no en feien [...] però en altres pobles sí que en feien». I no anava gens errada. Sembla ser que no hi hagué ball en alguns dels pobles de l'Horta, però és factible que en altres, més o menys eventualment, sí. Maria (1920), una de les col·laboradores més majors, que en guerra ja comptava amb edat suficient com per poder assistir a aquesta mena d'esdeveniments, ha comentat que a la comarca se celebraren balls, però no en cap casino, sala, teatre o local sindical, sinó en una xicoteta plaça de bous que hi havia a les afores del poble. Una altra de les col·laboradores, Leocàdia (1925), ha explicat que, seguint la dinàmica que hi havia a la seu social del Musical, ocasionalment els músics decidien fer sopar i ball, una pràctica que no finalitzà durant la guerra perquè, segons ella, la percepció de la situació bèl·lica no era excessivament alarmant, excepte en aquells moments que se sentien les sirenes o passava *la pava*. Als balls de l'Horta acudien els soldats que, per un motiu o altre, havien acabat als pobles, i també els joves hortolans de la localitat quan els donaven permís al front. Així mateix, Mercedes és força concreta referint-se als balls que se celebraven en un magatzem d'Alcàsser durant la guerra:

Un diumenge de tants [el nóvio] volia: «—Anem a Alcàsser al ball, anem a Alcàsser al ball.— No, perquè si vénen...» En Picassent no hi havia ball, anàvem a Alcàsser a un almacén al ball. [Estant al ball] ve correuent un amic d'ell i diu: «—Ricardo, que el *canguro* està ahí a la porta!» I a ell que li diuen «el canguro està ahi a la porta», pega així i [me] diu: «Apanya-te-les com pugues!» I se'n anà i botà una finestra i se'n vingué a casa i s'amagà. Ja no l'agarraren. I jo me'n vinguí d'Alcàsser a soles, bueno, en la companyia que venia pa'ca ací (Mercedes, 1923).

Que estiguem parlant de diversions no ens ha de fer oblidar que parlem d'un dels drames socials més cruents de la nostra història recent, que furtà la infància i la joventut a una generació, abocada sense més a una guerra que encara molts no comprenien. La reacció natural, òbviament, era fugir de la mort perquè «clar, al Frente no volia anar ningú. Pos clar, s'amagaven, en les cases. Però, com anaven sempre ojeant, anaven a les cases, els treien, els carregaven en el *canguro* i se'ls enduien al Frente. [...] Hi havia alguna columna que eren voluntaris, però els demés eren tots per obligació» (Dora, 1926). Així, segurament la celebració de balls no seria ni molt menys tan abundant com a la capital, però també l'edat dels comunicants, la mateixa eventualitat de les sessions o la manca de músics, condicione una narració amb més detall de referències. Paga la pena apuntar com algunes de les esglésies de la província de Granada i també de terres aragoneses foren utilitzades com a sala d'esbarjo per a celebrar-hi balls o projectar cinema (Casanova 2001: 97). A l'Horta, tanmateix, finalment no s'ha pogut constatar si l'harmònim de l'església serví com una espècie de piano per a ballar.

## 2.2. El Sindicato Vertical: ball i organitzacions franquistes

Començava per l'any de la fam, que en diuen. Racionament, cartilles, contraban, malalties de guerra, venjances, execucions i un llarg etcètera de conseqüències calvàriques per a la població.<sup>129</sup> La València feu del republicanisme anticlerical, poble que resistí fins l'últim moment als insurrectes durant la guerra, s'esvaí en un tres i no res, sumida en la feredat de saber-se entre els principals candidats a la repressió. La gola dels nouvinguts al poder fou tan ampla que el sentiment de paor a la set franquista ha persistit en l'imaginari popular dels valencians de la postguerra fins a l'actualitat (Gómez 1999b: 78). Calia recordar als «vençuts» la seua condició «fent saber a tothom que era suspecte» (Santacana 2003: 273). La repressió es rabejà especialment en aquelles persones que havien mostrat algun tipus d'adhesió a la República, però no calia ser cap personalitat destacada per a ser víctima de la revenja franquista, que tampoc tingué miraments en qüestió de gèneres. Les represàlies i l'hostilitat no distingiren tampoc entre espais, i a cada lloc on poguera existir un mínim de socialització s'hi trobaren nombrosos «xivatos», disposats a continuar amb la «cruzada» pel seu compte.

En el ja clàssic i entenedor llibre de Picó (1982: 7-8) s'assenyalen les característiques comunes als totalitarismes europeus de la primera meitat del segle: el nacionalisme exacerbant, el cabdillatge basat en la força militar, la propietat privada inqüestionable disfressada si convenia en anticapitalista, i la persistència en les dicotomies maniquees; en relació amb els homònims europeus, el cas espanyol destacaria per la manca de poder real del partit feixista, la Falange, i la inherència del catolicisme en la

---

<sup>129</sup> Com diu Colomines (1986: 138), «els morts es poden comptar, àdhuc els detinguts i els anys de presó; però les vexacions, els apallissaments, la por i els confinament no». El concepte de repressió es va fent més ampli, i els historiadors atenen a formes més diverses de coerció. Les anàlisis locals han tingut un important protagonisme en aquest procés, mitjançant l'avaluació de la incidència de depuracions, multes, detencions, confiscacions, acomiadaments, etc., que s'interrelacionaren i es complementaren fins a construir un clima de por generalitzada (Santacana 2004: 274). Una aproximació a les morts a les terres de parla catalana la trobareu a Sagués (2007). Pel que fa al País Valencià, s'ha calculat en 4714 el nombre d'executats, dels quals més del doble pertanyen a la província de València. A l'Horta-Albufera i al Pla de Quart, els afusellaments de postguerra es contabilitzen en 239, concentrats en les localitats amb un passat cenetista intens. Massanassa fou la localitat de l'Horta Sud més afectada, amb 21 afusellats (Gómez 1999a: 90). A Catarroja, algunes de les morts foren dels 46 acusats per la crema i destrucció de béns de les església de Sant Miquel i l'ermita de Sant Antoni, uns successos d'abans de l'esclat de la guerra (Gómez 1999a: 77-78 i 94-95). No obstant això, la comarca no fou de les més castigades, ja que l'experiència col·lectivista havia tingut major presència en altres contrades valencianes. El període de major efervescència dels afusellaments s'emmarca entre el 1939 i el 1942, allargant-se fins el 1956, data en què tingué lloc l'últim d'ells (Saz 1990: 334). Les característiques de la repressió al País Valencià poden llegir-se a Picó (1982: 11-22) i un resum de les línies historiogràfiques que han prevalgut per estudiar a la repressió al País Valencià, en Calzado i Torres (2002: 13-19).

configuració i composició del règim en allò que s'ha anomenat nacionalcatolicisme. Hom coincideix en descriure uns primers anys de característiques notòriament semblants al feixisme, reduïdes amb la finalització de la II Guerra Mundial. Tot i això, diferents investigadors de terres valencianes constaten que el canvi de poder després de la Guerra Civil no fou més que una ficció adaptada a les noves circumstàncies polítiques. En essència, les persones que ostentaren els nous poders en el règim franquista foren la mateixa oligarquia prebèl·lica i, fins i tot, anterior a l'època republicana, que, senzillament, s'enfundaren la jaqueta que convenia en aquell moment; no faltaren, però, tot un seguit de lluites de poder entre les diferents «famílies» que constituïen els eixos ideològics del franquisme, malgrat que en cap cas provocaren el trontoll del poder del règim (Picó 1982: 23-24; Saz 1990: 338; Simeón 1998: 73; Gómez 1999a: 88; Calzado i Torres 2002: 24; Ginés 2008: 8, 271 i 314).<sup>130</sup> L'economia autàrquica hiperburocratitzada —a més inri, ineficaçment— impedí qualsevol intent de recuperació, amb repercussions negatives per a una societat, la valenciana, de preponderància agrària destinada a l'exportació que hagué de concentrar el comerç al consum interior, notablement tocat per uns recursos econòmics molt escassos. La conseqüència fou que es calcula que el mercat negre, el famós estraperlo, suposà un 30-40% del moviment monetari d'Espanya (Soler 1990: 244-250; Calzado i Torres 2002: 26).<sup>131</sup>

Però tractar d'aprehendre la dictadura franquista amb tota la seua complexitat suposa anar més enllà de l'aproximació a les característiques econòmiques i els mitjans de coerció emprats pel règim i fixar-se en els mecanismes que cercaren el beneplàcit, recolzament o despolització social, entre els quals reeixí la reestructuració de les organitzacions dedicades a la gestió del temps lliure. És a dir, quins foren els factors i els mitjans de consens que permeteren a Franco romandre al poder quasi quaranta anys ja

---

<sup>130</sup> Gómez ha destacat per a Catarroja les relacions nominals entre la DRV i la Falange, així com n'ha destacat el paper dels catòlics en la conformació del règim a partir de la reestructuració d'AC el 1944. Aquestes vinculacions són constatables als informes on es pot trobar els motius pels quals es designen a les persones de les Juntes de govern provisionals, que indicaven, a Catarroja, detalls com: «muy perseguido por los rojos», «agricultor acomodado» o «antiguo militante de derecha» (Gómez 1999a: 84 i 98-99); les de Picassent són més explícites i podem trobar entre les excel·lències dels nous gestors, per exemple, «procede campo Tradicionalista y DRV, perseguido por los rojos»; tant a Catarroja com a Silla les referències polítiques foren una mica menys explícites que a Picassent, referint-se als nous gestors com a «labrador, elemento de derecha y prestigio» o «muy activos y entusiastas del Movimiento» (AGA/(08)025.000 44-02604/Comisiones gestoras de 1939: «Picassent. Renovación de la junta gestora a 28 de julio, con nota del 1 de agosto» i «Silla. Renovación de la junta gestora a 28 de julio, con nota del 1 de agosto»). Deixe, però, per als historiadors l'anàlisi més detallada d'aquestes dades.

<sup>131</sup> No obstant això, no opina el mateix Picó (1982: 28-29), que considera com una època d'esplendor de la taronja, o al menys, de la oligarquia que dominava l'exportació. Cal exceptuar, és clar, a aquells que feren ús de l'economia submergida per a enriquir-se (Picó 1982: 25-27).

que la repressió no pot plantejar-se com el factor únic de sosteniment de la dictadura (Molinero 2006b: 94).<sup>132</sup> Més enllà de la polaritats maniquees sobre les quals el règim basà la seua identitat diferencial, cal parar atenció als engranatges que activà el règim amb més o menys èxit per a produir en la població, com a mínim, una passivitat política davant el constrenyiment de les llibertats. Entre aquests mecanismes d'integració o d'aquiescència poden incloure's, entre altres, la utilització propagandística i persuasiva dels mitjans de comunicació, les polítiques vers els treballadors a través de la Organización Sindical Española (OSE) i el Ministerio de Trabajo —amb un discurs basat en la «justícia social» fomentat també des de la trona—, la cobertura legal o encoberta de grans propietaris i productors i, en especial, les organitzacions encarades a afermar-se en el temps a mercè de l'adoctrinament de joves i dones, els dos col·lectius que pareixien més receptius als canvis (Ysàs 2005: 163-165; Molinero 2006b). I és en aquest últim punt on entren en joc les entitats de lleure dominades per la Falange.

Segurament les dificultats d'acostar-se al seu estudi d'una forma metodològicament sòlida són les que han generat que els estudis en el terreny social —incloses les institucions sindicals del lleure— sobre la dictadura franquista siguen, quantitativament, molt menors que les anàlisis de temes polítics o econòmics (Molinero 2006b: 94; Casanova 2008). Com constataren Calzado i Torres no fa massa anys, l'estudi de les actituds durant el franquisme al País Valencià és «un camp quasi inexplorat per la historiografia valenciana» (Calzado i Torres 2002: 34).<sup>133</sup> En aquest apartat, doncs,

---

<sup>132</sup> La noció de *consens* ha possibilitat explicar el per què de l'èxit de la «nacionalització de les masses», però implica un equivoc si l'apliquem al règim franquista: és difícil parlar de recolzament actiu a unes determinades polítiques quan el nivell de coerció és tan gran o, dit d'altra manera, quan no hi ha possibilitat d'elecció sota fèrries amenaces de repressió, unes pràctiques que el franquisme aplicà profusament (Adrià 1999a: 124-125; Cazorla 2002: 311-314; Saz 1999a: 15-18). Per a la noció de consens i feixisme, podeu llegir els clàssics italians de Cannistraro (1975) i De Grazia (1981), i ampliar la informació referida al franquisme a Sevillano (1996: 113-139 i 1999: 149)

<sup>133</sup> Si a això li sumem una perspectiva local, l'examen es torna, en àmbit microespacials, esquiua per a l'investigador i arriscat políticament per a les institucions polítiques actuals (Calzado i Torres 2002: 12 i 25). No obstant això, la variabilitat que presenta el fet quotidià és el que permet endinsar-se en la gamma actitudinal de la població front un règim que es presentava de tot menys afalagador. En aquests sentit, fou l'*Alltagsgeschichte* alemanya la que inaugurà l'intens debat sobre la gama de grisos actitudinals de la població durant els règims totalitaris. Una gamma d'ambigüitats, en relació als règims totalitaris, que s'ha de mirar no només com un gruix d'individualitats o de grups socials «des de baix», sinó també com a paradoxes del sistema imposat: des de la resistència fins a l'acomodació a la nova realitat o, fins i tot, el suport, més o menys actiu, amb els règims totalitaris (Lüdke 1995; Saz 1999a: 28-35). El volum d'estudis d'aquesta temàtica al País Valencià és notablement més reduït que el d'altres zones de parla catalana, amb una distribució geogràfica desigual que decreix paulatinament del sud cap al nord (Calzado i Torres 2002: 11), destacant els estudis locals i comarcals (Ginés 2008: 13), on reïx el treball de Gómez a la localitat de Catarroja (1999a). A més, comptem amb alguns treballs que ens ajuden a comprendre com funcionaren les actituds franquistes en aquests espais, com els treballs reunits al volum editat per Saz i Gómez (1999), i les aportacions de Calzado i Torres (1995).



tractaré de dilucidar quines foren les actituds de la gent de l'Horta vers les institucions franquistes i fins a quin punt fou efectiva la substitució dels ens associatius en relació al ball, canalitzada, d'una banda, a través dels Coros y Danzas (CyD) de la Sección Femenina (SF) i de les societats musicals d'Educación y Descanso (EyD). La meua hipòtesis defensa que, al contrari del que es podria desprendre de les diverses anàlisis que la musicologia ha dedicat als CyD —sovint aïllades de la resta d'elements del lleure—, el seu seguiment fou molt limitat i en cap cas foren una alternativa que poguera competir amb les sales de ball. De més èxit gaudiren els balls organitzats en l'entorn de les societats musicals, les quals aprofitaren l'estructura anterior d'aquests ens associatius per a oferir un producte de lleure ballat molt similar al de les pistes.

### **Coros y Danzas? El paper de la Sección Femenina**

Ja fa temps que la historiografia italiana i alemanya advertiren que calia reexaminar determinats components dels totalitarismes transalpí i germànic, entenent-los no només sota el punt de vista de la seua retòrica exacerbada contra la modernitat, sinó tenint en compte just el contrari: els elements originals que suposà la «nacionalització de les masses», entesa per Mosse com la fusió de la mística nacionalista i els nous moviments sociopolítics de gran difusió, creixents des de finals del segle XIX (Moose 2005: 19-21). La celebrada fórmula d'Emilio Gentile sobre el feixisme com a «religió política» col·laborà a ajudar-nos a comprendre com podien ser coetanis i superposats elements de culte semblants a la religió dintre de l'esfera civil, amb la pretensió d'eliminar l'estat parlamentari supeditant l'individu a la col·lectivitat nacional a través del partit milícia governat pel Duce, seguit de tota una xarxa de jerarquies organitzades al voltant del Partito Nazionale Fascista (Gentile 1996 [1990] i 2004: 20-22). La responsabilitat en la tasca d'hipercontrol a través de l'enquadrament va delegar-se en bona mesura a les organitzacions que gestionaven el temps lliure de la població. El lleure dels treballadors es canalitzà a través de l'Opera Nazionale Dopolavoro (OND), corporació que promulgà una *taylorització* del temps lliure oferint als afiliats al Partit activitats abans poc accessibles a les classes populars, les quals, a canvi, sotmeteren el seu temps extralaboral al control institucional del règim (De Grazia 1981). Tampoc hi havia gaire més opcions, però. La gamma d'accions i espais que penjaven de la OND abastaven des de l'assistencialisme a les activitats destinades a les dones i a la joventut (Straguzzi 2004; López 2004a: 216-219).

El model gaudí d'un èxit notable a l'Itàlia feixista, i fou adaptat a la resta de totalitarismes europeus de l'època; en el cas espanyol prengué el nom d'Obra Sindical de Educación y Descanso, subdividida en diferents seccions que oferien activitats culturals, esportives i benèfiques, en mans de la Falange (López 2004a: 222-225; Sgrazzutti 2004). Un recorregut similar seguiren les organitzacions destinades a l'enquadrament dels infants i dels joves a redós dels falangistes. L'Opera Nazionale Balilla italiana es transformà a l'Espanya franquista en el Frente de Juventudes (FJ), encarregat, entre excursions, fusells de fusta, tambors i cornetes, d'instruir paramilitarment i políticament els joves d'entre 8 i 17 anys, és a dir, fins l'edat que precedia el servei militar (Cañabate 2003-2004: 106).<sup>134</sup> Així, amb la joventut i la tradició com a teló de fons, les organitzacions del temps lliure van dur a terme una tasca revaloritzadora del folklore, defensant el poble «di tutti gli elementi estranei che potrebbero corrompere la fisionomia ed alterarne il costume» (Baretta 1931: 65).<sup>135</sup> Complementà la llavor masculina del FJ la SF, que s'encarregaria de realitzar una comesa similar a la dels seus homònims masculins, això sí, adaptada al model de dona que promulgà el règim. Ambdues formes d'enquadrament dels joves, amb algun canvi organitzatiu, romangueren actives fins al final de la dictadura, per la qual cosa, d'entrada, cal no subestimar la seua rellevància.

La consubstanciabilitat del catolicisme en la configuració del franquisme i la manca de poder dels feixistes en la família política del règim, sobretot a partir del final de la II Guerra Mundial, desestimen el paral·lelisme fàcil del franquisme amb el feixisme italià (Gentile 2004: 17). L'Església catòlica, a més de l'aparell institucional que posà al servei del règim —i en benefici propi—, proporcionà bona part de la construcció mítico-simbòlica de la qual se'n serviria el franquisme per construir el seu discurs religioso-militar, amb l'assimilació de la guerra a una creuada o missió, l'imaginari de referència d'alguns sants, el caràcter purificador de la contesa, l'antiliberalisme, i l'exaltació dels segles previs a la desfeta espiritual decimonònica (Di Febo 2003: 19; Elorza 2004: 72). D'ací que fórmules com les que proposa Saz de parlar d'un règim «feixititzant» (1996b), tot integrant els elements «moderns» d'organització feixista —és a dir, de resposta europea generalitzada davant la crisi del liberalisme— i el pes de l'Església catòlica, haja

<sup>134</sup> Per a saber-ne més sobre el recorregut de la FET y de las JONS, vegeu Thomas (1999).

<sup>135</sup> «De tots els elements estrangers que podrien corrompre la fisionomia i alterar el costum». El fenòmen FJ i SF era hereu del moviments juvenils que havien proliferat des de les acaballes del huit-cents, d'inspiració militar per als homes, i d'educació afectiva i en tasques de la llar i beneficència per a les dones (Souto 2007a: 71).

gaudit d'una bona resposta entre els estudiosos del cas espanyol en els nombrosos debats que ha generat la definició de la naturalesa del règim.<sup>136</sup> Ara bé, que Partit Únic i Església catòlica anaren de la mà per la causa franquista no vol dir que les relacions foren àgils i cordials en tot moment. Darrere de les batalles de flors propagandístiques entre ambdues institucions, l'assistència a missa amb la camisa blava i la boina roja i l'intercanvi d'informació per a mantindre l'ordre social, s'amagaren tot un seguit de conflictes que afectaren, principalment, a les competències en educació i temps lliure.<sup>137</sup> Així, especialment a partir del 1945, l'ampliació de persones vinculades directament a l'ens catòlic, a més de netejar la imatge de la dictadura internacionalment, aguditzà la supeditació del FET y de las JONS als càrrecs governatius i militars, malgrat la visibilitat pública de la que gaudia. Aquest fet destronà definitivament els enfrontaments aïllats del Partit amb l'Església i el governador civil, com s'ha afirmat en el cas de la província de València (Calzado i Torres 2002: 22-23; Ginés 2008: 216-217). Pel que atenyia a l'escolarització formal, també FET y de las JONS perdé la batalla front a una educació majoritàriament lligada al catolicisme (Cañabate 2003-2004: 119-120). No obstant això, bona part de l'activitat extraescolar quedà en mans encara dels falangistes.

Sumàriament pot afirmar-se que el Partit fracassà en l'intent de convertir-se en el bressol de futurs falangistes convençuts.<sup>138</sup> Entre les causes que s'argumenten a l'hora d'explicar la manca d'èxit, es troben el seu col·laboracionisme amb la repressió, l'obstruccionisme cap al Partit per part de sectors de l'oligarquia local en algunes poblacions; i la competència amb l'Església pel domini del lleure, que, junt a una dura realitat econòmica, feu que el pressupost destinat tant al FJ com a la SF fóra molt curt

---

<sup>136</sup> Vegeu l'estat de la qüestió al voltant de la naturalesa del règim, citant-ne només alguns casos, a Pérez Ledesma (1994b), Molinero i Ysàs (2003 [1992]: 37-55), Sevillano (1996: 60-72), Gelonch (2010: 32-39), Saz (1996) i Marín (2004: 25).

<sup>137</sup> Si volem copsar els mòbils subjacents en aquesta controvèrsia per la supremacia en l'àmbit formal, però també informal, de l'educació, hem de tornar al cas italià. Per al feixisme, amb un pensament que basava bona part del seu discurs en l'exaltació de la joventut, era primordial controlar l'educació. En opinió de Cañabate, això suposà una invasió, si no una usurpació, d'un àmbit d'influència que havia estat tradicionalment de domini eclesiàstic (Cañabate 2003-2004: 116).

<sup>138</sup> En termes numèrics, a partir d'un informe emès per les mateixes FET y de las JONS del 1949 treballat per Sevillano (1996: 143), la població afiliada representava una mitjana del 3'4%, entre els quals, un terç no eren afiliats, sinó adherits, un rang menor. A la província de València, aquest percentatge d'afiliats es redueix a un 2%, tot i que en aquest cas el nivell d'adherits era del 14'2%. Malgrat tot, no es disposa d'informació a xicoteta escala completa i fiable per a comprovar l'afiliació a FJ y SF. De fet, Gallego (1983: 101-105) ha demostrat com les diferents memòries que feien balanç de l'activitat del Partit Únic, tant en homes com en dones, foren un ball de números que en la seua versió més optimista no superava el 20% de la població dels i les joves compreses entre els 7 i els 18 anys. Cal dir, però, que els estudis sobre la qüestió no són encara conclusius (Ysàs 2005: 173-174).

(Gómez 1999a: 115 i 1999b: 86-89; Casero 2000: 45; Ysàs 2005: 173-174).<sup>139</sup> La incidència en la població hortolana de les institucions de lleure falangistes confirma les conclusions d'altres investigacions arreu de l'Estat (Cazorla 2002: 317; Ysàs 2005: 179) o les centrades en l'entorn valencià (Sevillano 1996: 408; Simeón 1999: 176; Saz 1999b: 204): a jutjar per l'opinió massiva dels col·laboradors de les col·laboradores, el posicionament de gran part de la població fou la d'adaptar-se a les noves circumstàncies sociopolítiques en la mida que els ho permetia la seua implicació política durant el passat republicà, d'on es desprèn una actitud generalitzada d'indiferència cap a aquestes institucions.<sup>140</sup> Dels homes i dones que han mencionat «ser de Falange» en algun moment de la seua joventut, és a dir, estar «apuntats», són molt minoritaris els casos que s'ha afirmat una participació creient amb els fonaments ideològics de l'organització. Sense passar a valorar el conjunt de divagacions memorístiques que podrien limitar l'afirmació d'una militància convençuda, relacionades amb l'adaptació a un record amb la que conviure o l'ajust amb els valors acceptats actualment, la dada és reveladora per a copsar l'impacte ideològic del Partit.

A partir d'aquí, com haurà notat qualsevol investigador que tracte d'esbrinar la relació que establien les persones amb l'aparell institucional del règim, la variabilitat de situacions, motius, justificacions, motivacions, etc. augmenta exponencialment. En molts casos, a més, l'eloqüència narrativa dels entrevistats es torna parca o esquiva. Amb això podríem atestar que l'argument majoritari amb el qual es justifica l'afiliació gira entorn la manca d'alternatives unida a una obligatorietat de circumstàncies del moment. A les activitats de lleure sotmeses als dictàmens d'aquesta organització s'hi anava no tant per

---

<sup>139</sup> Per exemple, la Delegació de València de la SF es lamentava el 1945 de la manca de locals per a les *Escuelas de Formación*, i el 1946 afirmava que «tropezamos con la dificultad de no tener dinero, ya que con la 1,75 [?] que nos da Sindicatos no se puede comprar el material y gratificar mensualmente a las maestras» (ARV/145 SF/Sgnt. 95/Cx. 20: «Memoria de la labor realizada por la regiduría de cultura durante 1945»).

<sup>140</sup> Abans de seguir s'han de puntualitzar algunes qüestions referents a la metodologia i desenvolupament de la informació que es llegirà a continuació. L'objectiu principal d'aquesta investigació no ha estat, i així s'ha transmès a les persones col·laboradores, les institucions vinculades al règim. S'ha tret a relleu la temàtica amb la finalitat de contextualitzar adequadament l'impacte que aquestes organitzacions tingueren en el gruix social, i la seua possible influència en la construcció social i de lleure escollit. Per això mateix, les conclusions que n'extraurem seran forçosament fragmentàries, encara que suficients per a valorar la qüestió que m'ocupa. També per aquest motiu, no hi hauran cites ni referències personals directes. Pregue que a l'hora de llegir les informacions es faça el mateix exercici de confiança que han brindat les persones col·laboradores amb qui subscriu aquestes pàgines. Les seues informacions, malauradament, tampoc poden ser completades i contrastades mitjançant un altre tipus de fonts ja que els fons de l'Administració Central Delegada de València, de la qual penjava la SF és incomplet i molt recent. La biblioteca de la SF i del Círculo Medina València es troba a la BV. Algunes de les memòries i la documentació de l'Administració Central Delegada es troba a l'ARV. Les partitures, segons Pardo i Jesús-María (2000: 25) són custodiades als Serveis Territorials de la Conselleria de Cultura i Turisme de la Generalitat Valenciana, i d'altres també a la BV.

compartir els postulats ideològics dels falangistes, sinó perquè, bàsicament, no hi havia cap altra opció, fruit d'una mena d'automatisme amb els iguals que, a més, evitava eventuais suspicàcies de l'autoritat. En aquest raonament s'ha d'afegir una relativa innocència entusiasta preadolescent de persones que han manifestat el desig de pertànyer a una organització de característiques «squadristiques» pel comboi que hi observaven, encara que no arribaren a comprendre ben bé el seu caràcter polític. Contrastant aquestes afirmacions, a priori, això s'hauria d'haver traduït en un número d'afiliats o enquadrats a l'organització molt nombrós, un fet que no coincideix, per exemple, amb les dades estadístiques exposades per Sevillano (1996: 143) per a l'any 1949.<sup>141</sup>

A l'hora de valorar la incidència d'aquestes organitzacions cal fer esment també a la qüestió de l'economia. No pot verificar-se que la pertinença al FJ i SF estiguera lligada a les classes amb millor disponibilitat econòmica, encara que existiren algunes persones de famílies amb l'economia folgada que discorriren simultàniament per les organitzacions catòliques i les de la Falange.<sup>142</sup> Ara bé, d'una forma o altra, i sobretot en SF, sembla que el factor econòmic va entrebancar-ne la participació, arribant a resultar contraproduent la «camaraderia» interclassista per a l'atracció del públic objectiu de l'organització. Per exemple, a Massanassa, d'una banda, es recordava que a les activitats de formació, «pueden participar todas las jóvenes de Masanasa, incluso las productoras, obreras y campesinas»;<sup>143</sup> d'altra banda, s'animava, pel que feia a les vacances en albergs, a que les classes benestants reconsideraren l'activitat estiuenca entre les seues opcions: «Gracias a nosotras, la juventud española conoce lo que son unas auténticas vacaciones. Y no nos referimos con esto tan solo a las clases baja o media, que no podía costear para sus hijos

---

<sup>141</sup> La lògica de relacionar apoliticisme amb un dissimulat rerefons ideològic conservador, com declarava Álvarez (1999: 268), no seria aplicable a moltes de les informacions que ens han transmès. Vegeu, pel cas de Lliria, l'exposició d'Adrià (1999b) i en un barri de València capital, el mateix Álvarez (1999: 272).

<sup>142</sup> Pel que fa a la relació entre l'associació d'enquadrament a AC i a FET y de las JONS, he comptat amb un testimoni excepcional, Pepe Portalés, qui fou cap del FJ des de finals dels anys cinquanta i primer tinent d'alcalde dels anys 1964 al 1971 a Benetússer, i actualment cap de llista del partit polític Falange Española de las JONS a la mateixa vila. Gràcies a la seua col·laboració s'ha pogut constatar com al poble hi havia uns dos-cents afiliats al FJ, a qui Pepe treia d'excursió amb la responsabilitat que això comportava, i entre els quals a més d'u va haver-li de calmar els ànims violents. La seua narració ha asseverat que a la localitat no hi hagué SF, així com ha explicat que les relacions amb l'AC, si bé no sempre foren fàcils, depenien en gran mesura del talent dels dirigents d'ambdues institucions. I, és clar, d'altres condicionants que poc tenien a vore amb la pertinença a una institució o a una altra: quan, als anys seixanta, es formà a la localitat la Hermandad Obrera de Acción Católica (HOAC), la majoria de les persones que hi participaren foren dones; així, tot i les diferències notables de pensament que guiaven ambdues organitzacions, la relació convenia a tots dos; d'altra, en una època on les relacions entre homes i dones eren excepcionals i fortament formalitzades, una oportunitat així per relacionar-se amb excusa no podia desapropiar-se. El desenvolupament de les organitzacions catòliques juvenils a la comarca en la dècada següent es troben a Pérez Silvestre (2002).

<sup>143</sup> *La Terreta*, 1950.

un desplazamiento veraniego, sino incluso las clases altas, que en la mayoría de los casos no conciben las vacaciones más que en el ambiente forzado e incómodo de una playa de moda o un balneario elegante».<sup>144</sup> Així, SF tractava de captar públic encara que no estiguera afiliat: «las autenticas vacaciones para nuestras Flechas y para aquellas niñas españolas que, sin serlo, tienen el alma hecha para el garbo de la camisa azul».<sup>145</sup>

Les poques dades escrites localitzades que parlen sobre l'allistament femení a SF i el gruix d'informacions orals indiquen que, també a l'Horta, el públic al que s'aspirava captar a l'organització prioritàriament foren les dones, coincidint amb la valoració que ha mostrat Gallego (1983: 105) per al conjunt de l'Estat. Açò podria explicar-se, primerament, perquè les polítiques d'enquadrament dels joves a través del lleure saberen captar els espais de socialització masculins —associacions esportives o culturals—, molt més formalitzats i burocratitzats que no pas els femenins; en segon lloc, per aquesta mateixa tradició socialitzadora femenina, si una dona no s'allistava no resultava tan sospitosa com un home, atès que podia pretextar-se un motiu d'índole domèstic; tercerament, les dones que decidien realitzar alguna activitat «extraescolar» preferiren les activitats que oferia l'Església, encara que no necessàriament a través de l'AC; i per últim, generalment, les tasques relacionades amb la beneficència —un dels pilars propagandístics del franquisme (Molinero 2006b)—, foren les que prevalgueren segons els testimonis orals en la comarca, realitzades per dones d'un rang d'edat superior al que tenien les col·laboradores d'aquest estudi en aquell moment.

S'ha d'afegir, però, que encara que amb un èxit molt limitat entre la població, també a l'Horta, superats els primers anys d'exaltació falangista (v. **fig. 2-2**), s'organitzaren competicions esportives del voleibol, bàsquet i tennis, en els quals participaren els equips d'Albal, Massanassa, Silla i Picassent, «habilitándose en verano» en aquest últim poble, la «Pista de baile, patín y boxeo con frontón, aprovechando éste en determinadas ocasiones para ejercicios y deporte de la Seccion Femenina».<sup>146</sup> De fet, les pistes de ball foren l'espai per excel·lència on se celebraven els actes esportius d'SF, atès que eren quasi l'únic local —exceptuant els camps de futbol— més o menys preparat en cada municipi per a acollir esdeveniments de caire esportiu, promocionats pels totalitarismes europeus sobre una concepció biologicista, mentre no desviaren a les dones

---

<sup>144</sup> *La Terreta*, 1949.

<sup>145</sup> *La Terreta*, 1949.

<sup>146</sup> *La Terreta* 1950; i BV/Fons Modern/NP908/146: «Plan Trienal 1953-55 de obras y servicios municipales, Picassent, Ayuntamiento», Valencia: Tipografía Moderna (1952), 8.

de la seua comesa familiar i maternal (De Grazia 2000 [1992]: 285-295; Manrique 2003: 91). A Silla, l'equip de bàsquet i de voleibol es nodria amb les xiques que treballaven a una de les fàbriques tèxtils més importants de la zona —Industrias Plácido Navarro—, conegut com el Molí de les Xiques per la funcionalitat antiga de l'edifici i l'abundant mà d'obra femenina (Antich, Rodríguez i Marí 2007) (v. **fig. 2-3**). Les competicions de l'equip de SF de Silla, si jugaven a la localitat, tingueren lloc a El Patí. I, aleshores, què va passar amb els coneguts Coros y Danzas?



**Fig. 2-2:** «Gimnasia en la Escuela. Curso de mandos menores», 3-iv-1945, València. Reportajes Gráficos Finezas. Fons: ARV/145 SF/Sgnt. 95/Cx. 111: «1942-1953 Actos Varios».



**Fig. 2-3:** Campionat Provincial de Voleibol de la SF. Equip de «flechas» de Silla, format per algunes de les treballadores d'El Molí de les Xiques, que resultà vencedor. Any 1955. Fons propi.

CyD ha estat un dels fenòmens musicals franquistes que més atencions ha rebut per part de la comunitat acadèmica. No debades, els números de participació del seu esdeveniment estrella, els concursos nacionals, són espectaculars: Casero (2000: 49 i 54) ha calculat que en el curs 1959/1960 hi participaren 18556 cantaires i 23378 balladores, quantitat que caldria multiplicar per tres ja que al concurs només hi acudia un terç del total de persones que formaven part dels diferents grups de CyD.<sup>147</sup> La tasca de l'organització es basava en la recuperació i reinterpretació d'aquelles danses que consideraven autòctones de cada regió, integrant-se en les funcions encomanades a la SF: la germanor entre el camp i la ciutat, la infermeria, la formació de jerarquies, la cultura física i el control sindical (Casero 2000: 20-41). Els objectius de CyD eren, deixant de banda que la seua missió poguera tindre quelcom de caire cultural i filantròpic, la promoció d'una determinada ruralitat que s'imaginava innòcua davant l'avanç de la «modernitat» —fent gala del «sano regionalismo» sobre el qual la dictadura construïa la seua idea de nació— i la promoció d'un model femení «tradicional» —lligat a la maternitat, amb l'establiment una relació orgànica entre aquesta i l'Estat comuna a l'Europa de l'època (Ginsborg 2002), a l'assistencialisme, i al seu paper com a símbol de la puresa—, a més d'adoctrinar a les dones en la ideologia del Partit. Així, fins el 1961, a CyD només hi participaren dones, les quals, abillades amb les robes que es considerava típiques per a aquella regió o ball, recuperaven la pràctica d'un determinat ball que havia deixat de celebrar-se per a, després d'hores d'assaig, mostrar-lo al públic durant les actuacions o acudir als concursos organitzats per la mateixa institució.

La valoració de la influència de CyD ha estat tractada des d'un punt de vista no sempre coincident a la literatura especialitzada. Algunes publicacions han estimat positivament la tasca de recopilació i recuperació de cançons i balls que portaren a terme les instructores o, almenys, la bona voluntat personal de les encarregades de recopilar-lo (Casero 2000: 75; Pardo y Jesús-María 2003: 26). No tan afalagadora és l'opinió de la musicologia que analitza les músiques enteses com a «tradicional». S'ha mencionat la selecció utilitària de les danses, a la qual cal sumar-hi que en la recopilació de les cançons i danses que féu SF hi mancaven coneixements de transcripció —malgrat això, a favor de les xiques de SF cal dir que, a més de disposar d'uns recursos humans i materials força exigus,

---

<sup>147</sup> Amb el pas del temps, SF es tornà més i més complexa, amb un aparell burocràtic important dedicat a gestionar tota la gamma de serveis formatius que oferia l'organització, entre els quals destacaven les regidories de serveis socials, joventut i esport, i cultura. D'aquesta última regidoria depenia el Departamento de Música, i d'ell, els CyD (Casero 2000: 20-41). El sistema d'organització que seguien els concursos es pot llegir a Pérez Zalduondo (2011: 883).



la seua forma de treball de transcripció reflectia els paradigmes musicològics de l'època, com apuntaven Eli, Fornaro i Díaz (2005: 198).<sup>148</sup> A més, a banda d'apropriar-se de moltes de les manifestacions musicals ballades d'arreu del territori, SF estilitzà les danses desempallegant-les de tot allò que no convinguera a l'ideari del règim i fossilitzant d'una forma o altra aquelles que es mantenien encara vives. Un dels casos potser més paradigmàtics de censura és *l'u i dotze* ballat —un dels gèneres que componen el cant d'estil—, anomenat la *despullaeta* perquè quatre dones ballaven al voltant d'un home llevant-li la faixa, com ha explicat Victoria (1942). Aquesta recreació especularitzada de les danses i els seus mecanismes creà unes estructures en el si dels grups folklòrics que encara es mantenen hui en dia.<sup>149</sup>

Més enllà, tanmateix, de la recuperació o instrumentalització del folklore, les intencions primerenques dels CyD aspiraven —com a mínim, retòricament— a comeses molt més traspalsadores de la realitat quotidiana de la població espanyola, com afirmava Pilar Primo de Rivera el 1944, en una de les cites més conegudes de la cap de les falangistes:

Nuestra labor folklórica la orientaréis desde ahora [...] en el sentido de arraigar las canciones y las danzas en su propio ambiente, o sea en el pueblo.

Para ello aprovechareis las circunstancias de romerías, ferias, día del Patrono, etc. para que el grupo de coros y danzas de la SF de cada pueblo baile en la plaza, y así se irán acostumbrando hasta llegar si fuera posible a establecerlo como costumbre para todos los domingos.

Bien entendido que esto sólo debe hacerse en los pueblos donde exista una tradición folklórica de bailes, canciones y trajes, porque si quisiéramos arraigarlo de una manera general en todos los pueblos, en vez de un bien haríamos un mal muy grande, porque resultaría una cosa artificial y postiza tan fuera del ambiente como los bailes modernos.

Por esta misma razón tendréis un gran cuidado en que las camaradas bailen y canten sólo canciones y cantos de su *propia región* o comarca [...].<sup>150</sup>

<sup>148</sup> El tema de la forma de recopilar aquestes músiques ja fou motiu d'intensa disputa als anys cinquanta del segle passat, quan l'eminent musicòleg Charles Seeger criticà a Marius Schneider pel no ús d'enregistraments per a la recopilació d'un cançoner per les terres de Castelló que es portava a terme a les «Misiones Folklóricas», promocionades per l'Instituto Español de Musicología (Pelinski 1997: 35-38).

<sup>149</sup> Totes les informacions d'aquest paràgraf es poden trobar ampliades a Pardo i Jesús-María (2001: 27 i 106); Eli Fornaro y Díaz (2005: 20); Berlanga (2001); Pelinski (2011: 118); Reig (2006: 46); Casero (2000).

<sup>150</sup> Pilar Primo de Rivera, circular 222 de 10-III-1944, a Casero (2000: 46). La circular és coneguda perquè el seu missatge entrava en contradicció amb una altra circular del mateix any que afirmava que les persones de totes les regions del país havien de reconèixer i fins i tot saber interpretar les de les altres regions. Vegeu l'altra circular citada a Busto (2012) i Pérez Zalduondo (1993).

Resulta força complicat reconstruir fefaentment el món falangista femení valencià de CyD, encara que tot sembla indicar, coincidint amb Casero (2000: 52-55), l'època d'esplendor de la SF començà a meitat dels anys cinquanta, més que no en les dècades primeres del franquisme. Una ullada a les memòries d'activitats dels anys 1943 al 1952 sobre els concursos nacionals, amb números referents a la província de València, permet, de forma parcial, fer una estimació sota el prisma documental dels CyD a l'Horta. Si llegim l'afirmació de Casero (2000: 40) asseverant que «al pueblo español, en particular a las mujeres, les gustaba más bailar que cantar», els números de València parlen, destacadament, de tament el contrari. De fet, logísticament, els cors eren força més viables que les danses. Pel que fa als grups de danses, durant bona part dels primers anys hi destacaren agrupacions com la de Carlet, que coparen els premis, arribant a participar a nivell estatal. Pardo i Jesús-Maria (2001: 22-26) parlen d'un mapa que indicaria que arreu del país es recolliren danses de 81 poblacions. Tot i això, tenint en compte que la tasca de SF anà perfeccionant-se i estenent-se al llarg de la geografia, s'ha de dir que el 1951 la meitat dels grups dansaires, tant en secció adulta com juvenil, eren de la mateixa ciutat de València. Que estiga ja així classificat en les memòries es revelador i enllaça perfectament amb la situació de preponderància de grups escolaritzats de València i rodalia. De la coordinació, la direcció dels cors i de les rondalles i de les tasques de recopilació, segons un article del 1943 aparegut a la revista *Ritmo*, se n'encarregaven Eduardo López-Chavarrí i Marco (1875-1970), María Teresa Oller i Benlloch (1920) i Isabel Pérez Peiró, comptant amb la col·laboració de l'Orquesta Municipal, dirigida per Joan Lamote de Grignon i Bocquet (1872-1949).<sup>151</sup>

Si tenim en compte les informacions escrites i orals, i sense que puguem oferir conclusions tancades, la presència de CyD durant la dècada dels quaranta i principis dels cinquanta a l'Horta seria prou limitada, un fet del qual segurament n'era conscient l'organització, impulsant-ne la creació de nous grups locals des de final dels anys quaranta. Només a Alcàsser s'avançaren a aquesta tendència: el 1942, a petició de l'alcalde, fou requerida la presència de la Tia Gilda, considerada l'especialista de ball a la localitat, per a què ensenyara un grup de xiquetes els balls de la seua joventut; dit i fet, l'any següent Alcàsser es presentava al concurs de CyD, aconseguint un premi que no es repetiria, fet pel qual sembla que l'agrupació de xiques es dissolgué en l'any o dos anys immediatament posteriors a la competició (Gericó 2004: 22-24). Així apareixia en una memòria provincial

---

<sup>151</sup> ALÒS TORMO, Gloria: «La Sección Femenina de la Falange valenciana», *Ritmo* 171, XII-1943, 9.

de SF —sense datar, però tot indica que se situa entre 1945 i 1947— on s'animava a les alcasseres a no defallir, però també s'advertia de la no existència de CyD en cap altre poble de l'Horta i, fins i tot, ni d'Escuelas de Formación.<sup>152</sup> Hem d'esperar al 1949 per a que aparega Silla en la categoria juvenil de danses antigues, i el 1950 Albal en la categoria adulta.<sup>153</sup> Un any Picassent formà un cor, anunciat al *Llibre de Festes* del 1949, que es presentà als concursos provincials el 1950, sent molt probable que fóra el mateix cor que cantava a l'església (v. §4); també s'hi anunciava la formació d'un grup de danses, del qual no ha quedat més constància oral o escrita.<sup>154</sup> A Massanassa no fou fins el 1950 quan:

En la fiesta escolar que anualmente se celebra en la plaza del Caudillo con motivo de las fiestas al Santísimo Cristo y en el que está instalada la Jefatura local de Falange, tendrán ocasión de ver a las niñas de Masanasa ejecutando, no danzas difíciles, porque las pobres criaturas no han tenido tiempo para más —el próximo año, si Dios quiere, harán cosas mejores—, pero si un baile sencillo, que no por eso deja de ser encantador, y unas canciones muy bonitas.<sup>155</sup>

Sota la premissa de «alcanzar a todas las niñas, canten y bailen como las primeras de la provincia, y si se empeñan, como las mejores de España», la SF de Massanassa es dirigia a les joves de la localitat «sean o no afiliadas».<sup>156</sup> Així els CyD s'anaren estenent progressivament per diverses localitats, col·laborant a Picassent, per exemple, amb EyD i l'orquestra d'harmòniques i la rondalla formades l'any 1949.<sup>157</sup> Tanmateix, que CyD arribara a tindre una presència més o menys generalitzada no implicava que el seu seguiment fóra continuat o majoritari i, en ocasions, tampoc va aconseguir substituir les tradicions locals lligades al ball. Entre 1945 i 1959 únicament en una ocasió els grups de CyD de l'Horta assoliren la participació en un concurs estatal: foren les xiques d'Albal, el 1951.<sup>158</sup> Fins a la data, aquestes són les úniques traces escrites i orals que ha deixat la SF de les viles de l'Horta.

---

<sup>152</sup> ARV/145 SF/Sgnt. 95/Cx. 20: «Memoria. Comarcal de Torrente».

<sup>153</sup> ARV/145 SF/Sgnt. 95/Cx. 20: «Coros y Danzas. Concursos».

<sup>154</sup> ARV/145 SF/Sgnt. 95/Cx. 20: «Coros y Danzas. Concursos»; i QUILLES, Joaquín: «Nuestra meta», *Llibre de Festes de Picassent*, 1949.

<sup>155</sup> *La Terreta*, 1950.

<sup>156</sup> *La Terreta*, 1950.

<sup>157</sup> QUILLES, Joaquín: «Nuestra meta», *Llibre de Festes de Picassent*, 1949.

<sup>158</sup> ARV/145 SF/Sgnt. 95/Cx. 20: «Coros y Danzas. Concursos».

El cas del grup de danses de Silla mencionat unes línies més amunt és ben curiós i demostratiu. El grup de danses silleres del qual parlen les memòries de la SF de la Delegació de València participaren als concursos en la categoria de danses antigues interpretant la dansa dels Porrots.<sup>159</sup> Els Porrots és una dansa que habitualment interpreten deu homes, vestits actualment amb una falda i un mant que cobreix part de la part superior del cos, un cinturó i monyiques de cuir, una corona de llorer al cap i espadenyas de careta de llaurador valencià, a més d'un bastó de fusta pintat de verd clavetejat. Tan virolat abillament, que ha anat variant amb el pas del temps, incloïa en el passat unes incòmodes barbes o camises, poc abel·lidores el dia que s'interpretava la dansa, el sis d'Agost, dia de festa major a Silla. La dansa simula una batalla cos a cos entre homes i per aquest motiu ha estat inclosa dintre de la categoria de «danses guerreres» (Atienza 2000). L'edat dels balladors anà perdent jovialitat des de principi de segle fins als anys trenta, fins al punt d'haver de llogar homes per a arribar a la formació lògicament mínima de huit persones. Les causes del progressiu desinterès foren la blamor estiuenca i el sou dels balladors que, tot i que equivalia a un jornal al camp —dos sous i mig en una altra versió dels fets—, interpretada exclusivament aquell dia no permetia arreplegar diners extra. Així, igual que ocorregué a la Tolodella (Pelinski 2011), a Silla la dansa era eminentment masculina, la qual cosa no impedí que cap a l'any 1947 un grup de xiquetes l'apregueren per a interpretar-la en determinats actes i en els festivals de CyD. Al poble, però, continuaren, amb més o menys dificultat, executant-la els homes el Dia del Crist sense interrupció des del 1939 (Saragossà 2000: 131-140; Atienza 2000).<sup>160</sup> En el cas de Picassent —on s'interpretava el Ball de Bastonots, una dansa estèticament i musicalment quasi idèntica als Porrots de Silla (v. **fig. 2-4**)— Pura (1927) explicava que durant la postguerra:

Ací eixien només el Ball de Bastonots. Que eren molt vells i ho feien molt bonico. Ara també, eh? Però entonces com eren tan vells donava molta gràcia perquè feien unes carasses i unes coses... Ara ballen molt bé, perquè ballen molt bé. Hi ha un director que, no sé si és valencià, però si no haguera sigut per ell, per don Antonio, tot això antic s'havia perdut. Però ballen molt bé. I ara també ballen danses. Entonces no. Entonces era el Ball de Bastonots només el dia de la [Mare de Déu de] Vallivana, el dia del Cristo, bueno, els tres dies de festa anaven per ahí. Anaven en un mocador, i

<sup>159</sup> *La Terreta*, 1950; i ARV/145 SF/Sgnt. 95/Cx. 20: «Coros y Danzas. Concursos».

<sup>160</sup> Un procés molt similar és el resultat també de les investigacions de Pelinski (2011) a Tolodella. No té pèrdua la narració que fa Amàlia Ferrer, la instructora dels CyD, del procés d'aprenentatge de la dansa poble castellonenc (Pelinski 2011: 108-111).

arreplegaven [diners]. Jo ho conec de després de la guerra, perquè de antes de la guerra conec molt poquet.



**Fig. 2-4:** Ball de Bastonots a Picassent. Llibre de Festes de Picassent, 1953. Fons: AMP.

De forma recurrent, s'ha lamentat el desvirtuament de la dansa dels Porrots i dels Bastonots, per la comicitat que li posaven alguns balladors a l'hora d'interpretar certes figures, i alguns estudiosos locals (Romaguera 2007: 178) han volgut remarcar el seu caràcter seriós. Així mateix s'ha mencionat l'ingrès econòmic que suposava pels balladors que, en informació interpretada per Atienza (2000), convertiria a les danses en un acte de «nivelación social, que permeten integrar en la sociedad a personas marginadas de ella», gràcies a que la interpretaven els menys acabats de les viles. També pot pensar-se, però, que el caràcter seriós l'haguem atorgat *a posteriori* en un exercici d'il·lusió del que foren les danses que hui en dia ens representen localment; igualment, la solidaritat amb que es descriu aquesta «nivelación social» pot interpretar-se menys amablement —pensant en una dansa de caire bufonesc— o, més encara, llegir-se com una de tantes formes de contrast amb l'ordre social imperant, d'una forma semblant al Carnaval. Perquè efectivament, com mencionen Atienza (2000) i Saragossà (2000: 131), la dansa dels Porrots i dels Bastonots s'integraria perfectament en una manifestació de caràcter pantomímic com el Ball de Torrent. Tot plegat no elimina la possibilitat que si l'existència dels Porrots i dels Bastonots es remuntara en el temps fins a l'Antic Règim —on tindrien

un caràcter simbòlic, seguint la profunda anàlisi de les danses d'espases arreu de l'Estat i del continent europeu que ens brinda Pelinski (2011)—, pogueren sofrir alguna mena de mutació tant estètica com de funcionalitat social durant el segle XIX fins a arribar a les primeres mostres de comicitat de les que se'n té coneixença arran dels documents que ha localitzat Saragossà (2000: 130).

En qualsevol cas, la revisió del context i l'execució d'aquestes danses ajuda a treure-li l'aura amb què imaginem la interpretació en temps pretèrits de les nostres tradicions populars, i a rellegir els documents de la SF. Caldria resituar i repensar, pel que fa a la musicologia, la preponderància de la temàtica al gruix bibliogràfic d'estudis sobre el ball durant el franquisme, que fan imaginar una SF força més influent del que en realitat fou si tenim en compte la seua participació minoritària. Sense que això menystinga la necessitat de posar de relleu els mecanismes amb els quals el franquisme tractava de modelar la construcció del gènere sexual i la depuració de qualsevol element «eròtico-pagà» del folklore. En paraules de la mateixa Casero, CyD «'vendió' como viva y auténtica una España que ya no existía sino en la mente de quienes instrumentaban esa imagen en beneficio de su ideología» (Casero 2000: 118). Així, específicament a l'Horta, la tasca d'estilització moralitzant a través del ball sembla que fou poc rellevant, perquè, com he exposat, SF no assolí un arrelament en la vida local més enllà del número de persones que hi participaren o de les exhibicions que es feien en les festes majors, tant de les agrupacions locals com provinents d'altres indrets.<sup>161</sup> Un argument que no ha d'estar necessàriament en dissidència amb la funció utilitària que vullguera donar-li el règim, o amb el paper propagandístic que va exercir, transmès nacional i internacionalment al NO-DO i a través dels espectacles folklòrics que s'oferien. És indubtable que, ja la dècada dels cinquanta, hi va haver grups de danses en moltes poblacions, així com equips esportius i fins i tot, a Picassent, es congratulaven d'haver enviat a seixanta xiques als albergs estiuencs;<sup>162</sup> però en cap cas la seua influència seria tan notable com els «altres» balls, els de les pistes, que han rebut molta menys atenció.

En el fons, com tractaré de demostrar en el capítol següent, mai es va arribar a pretendre que les danses folklòriques substituïren els balls de moda de l'època. Les desfilades, la instrucció paramilitar, l'omnipresència dels himnes, i poques coses més és

---

<sup>161</sup> *Llibre de Festes de Picassent*, 1957.

<sup>162</sup> QUILES, Joaquín: «Nuestra meta», *Llibre de Festes de Picassent*, 1949.

allò que es recorda de FET y de las JONS i de la SF.<sup>163</sup> Fins i tot la SF de Massanassa es queixava de la minsa militància adulta.<sup>164</sup> No obstant això, certament, les investigacions coincideixen en constatar una mena d'amnèsia col·lectiva en el record de l'organització (Agulló 2004: 249), la incapacitat de l'anàlisi quantitatiu —en termes de participació— per a baremar la influència de SF (Maza 2008: 92), i la necessitat de conèixer millor l'abast de la vessant socialitzadora de l'ens organitzatiu, fent un paral·lelisme amb la tesi per Livi (2006) pel cas de la relació establerta entre el nazisme i les dones. Però, amb les dades amb què comptem fins ara referides a la comarca, seria del tot inexacte presentar la SF com a protagonista de la postguerra hortolana, sense que això menystinga, repetisc, la transcendència d'observar, contrastar i analitzar l'impacte en els objectes i esdeveniments musicals amb què treballaren a CyD. Si va haver una «España que bailó con Franco» —l'original fórmula amb que titula Casero el seu imprescindible estudi sobre CyD— no ho féu en l'entorn SF dansant balls folklòrics, sinó a EyD ballant gèneres de moda. Altre cop a la zona valenciana serien les societats musicals qui s'encarregaren de regentar els esdeveniments ballats.

### «Si no és Ramírez, no hi ha Música»: el ball a les societats musicals

Visitar encara hui, a mitjan vesprada, qualsevol societat musical que tinga, això sí, un local social, és fer un viatge en el temps. Hi trobarem grups d'homes d'edat força avançada —de setanta anys en amunt— que, davant de la infusió que les indicacions mèdiques recomanen —s'ha acabat el cafè tocat i la cassalla, i menys encara el tabac negre i els puros—, raonen sobre l'actualitat política o l'estat de les collites mentre ressona el contacte de les fitxes del dòmino sobre la taula —això que algú comprà uns tapetets verds

---

<sup>163</sup> Són molt conegudes les denúncies si algú s'atrevia a no seguir amb els dictàmens de les autoritats en relació a l'himne nacional fins i tot durant la litúrgia religiosa, on almenys els primers anys, s'havia d'interpretar per a demostrar «del acatamiento de esta misma Patria hacia su Dios» («Las manos juntas y de rodillas», *Ecclesia* 103, 3-VII-1943, 3-4.). Vegeu, per exemple, el cas d'Alacant, on el 1939 es multà amb 150 pessetes per no descobrir-se ni detindre's per la interpretació de l'Himne; a la mateixa ciutat, però, el 1940 el governador civil mateix suspenia la obligatorietat d'interpretar-lo en algunes ocasions, les quals no ens les detalla Sanz Alberola (1999: 187). Per saber-ne més sobre la legislació de la himnòdia en època franquista, vegeu Pérez Zalduondo (1993), i noves interpretacions sobre el paper que jugà el franquisme en l'assumpció de l'himne nacional espanyol, a Cortès i Esteve (2012: 269-312) i Rabaseda (2011: 32-42). En aquesta ocupació simbòlica de l'espai públic cal mencionar també les accions dels primeres comissions gestores per a la visibilització del règim en forma de monuments, canvis de noms de carrer, reforçament de les forces d'ordre públic, etc. Hom pot consultar els canvis de noms dels carrers de Catarroja i Silla a AGA/(08)025.000 44-02604.

<sup>164</sup> *La Terreta*, 1949.

per evitar-ho!. Se sent un crit entusiasta amb una jugada guanyadora. Qui llegeix el diari alça el cap en senyal de queixa resignada. A les parets, les fotografies en blanc i negre de grups de músics, ataviats amb uniformes d'ombreres massa amples i mànigues massa curtes, seriosos davant la càmera per la extraordinarietat de l'esdeveniment fotogràfic, se superposen a la col·lecció de diplomes de paper engroguit amb marcs barroquitzants i tinta descolorida en tipografia galant de ploma quadrada: «Certamen de Bandas Civiles de Calahorra. Primer Premio de la Sección Tercera». Vora el diploma on s'aprecia la bandera tricolor d'època republicana, en un cantó recolzada, una bandera vermella bordada amb l'escut de la societat, carregada amb les bandes de tela record de les gestes musicals i les donacions econòmiques de particulars, vigila immutablement l'activitat a la sala, com si ja sabera minut a minut quins moviments s'efecturan malgrat el pas dels anys. Més o menys, un paper que comparteix amb la televisió, que roman penjada en un lloc visible, engegada però sense so, que espera a què jugue algun dels equips locals per a no ser gaire ignorada. A poqueta nit, el personal va deixant escalonadament el local —ja en queden pocs que fan ús de la boina i del gaiato—, sabent que la dona amorosament els tindrà preparat el sopar a taula. La majoria ja no poden tocar, i quasi ningú s'espera a l'assaig de la banda plagada de joventut, en uns horaris i un avituallament líquid poc compatibles amb el colesterol i el sucre.

A l'apartat anterior hem vist la importància de les organitzacions juvenils i femenines com a forma de lleure fonamental per entendre les vicissituds i inquietuds polítiques d'aquelles persones que visqueren la seua joventut a l'eixida de la Guerra Civil. Les societats musicals participaren d'aquesta nova construcció del lleure però la seua mateixa continuïtat en el temps les ha fetes escenari de resistències i transformacions, sovint superposades, entre les diferents generacions que han romàs al seu recer. Les seues mutacions funcionals són una proesa organitzativa de més d'un segle d'antiguitat, de la qual poques entitats d'agrupament social poden presumir, que ha aconseguit que fins a quatre generacions convisquen en un mateix espai, a més, orgulloses de ser-hi, adoptant el paper que la mateixa societat musical els exigeix en cada moment del seu cicle vital. Ara bé, durant aquest llarg període de temps no tot han estat flors i violes. A les dificultats econòmiques va caldre sumar les diferències en matèria artística o de gestió, que sovint amagaren enfrontaments polítics i personals. És important, doncs, vore de quina manera el franquisme tractà de canalitzar la intensitat de les negociacions i conflictes que tenien lloc al si de les societats musicals, i fins a quin punt aquells cercles recreatius que tants balls havien celebrat pogueren continuar amb la seua activitat.



Copsar les actituds vers el règim franquista de les societats musicals i, per extensió, de la ciutadania, és una tasca realment esquiua.<sup>165</sup> De fet, els intents de classificació solen resultar força infructuosos ja que «les actituds de dissensió o de no-conformitat apareixen moltes vegades entremesclades amb les de conformitat, complaença i col·laboració. Tan entremesclades com per a no reconèixer-se en factors de classe, de religió o de gènere» (Saz 1996a: 466). I és que els canvis de jaqueta, si se'm permet l'expressió col·loquial, foren relativament habituals i de vegades, poc premeditats o forçats per les circumstàncies. Fins i tot, es recolzaven amb arguments d'apoliticisme aparent que permetien seguir amb unes determinades pràctiques heretades d'èpoques anteriors. Fou el cas, en un exemple altament revelador pels valencians, dels músics de banda. O això és com a mínim la sensació que se'n desprèn de les declaracions d'ells mateixos i dels seus familiars. Hi havia qui opinava que, ara i adès, «igual té tocar marxés de u que dels altres. Hi ha que tocar lo que hi ha que tocar. Que 'tocar' és igual que 'tocar'. Lo que pensen uns i lo que pensen els altres. Al que pagara. Mos deien lo que havíem de tocar, i s'havia acabat» (Salvador, 1922-2011). No només, però, la professionalitat del músic passava per sobre de les circumstàncies polítiques: «Mon pare deia que com ell era músic podia tocar lo que vullguera. Perquè a lo millor estava canturrejant alguna cançó i li feies: 'Pare, calle, que eixa cançó...' I feia: 'Els músics podem cantar tot, perquè som músics i tenim la música en el cor'» (Leocàdia, 1925). Així, navegant entre el pragmatisme prosaic de la butxaca d'un col·lectiu on la pluriocupació era més que generalitzada i l'actitud idealista sobre l'autonomia ideològica de la música, se'ns ha explicat la vivència dels músics de banda amb l'adveniment del franquisme. Fàcilment ara podria traure's a rel·luir una certa actitud de *meninfotisme*, però, com analitzaré a continuació, les bandes, d'una forma o altra, es resistiren a la influència adoctrinadora de la dictadura.

---

<sup>165</sup> Ysàs (2005: 180-184) dibuixa una línia progressiva que aniria des de les accions de recolzament efectiu al règim fins al dissentiment, passant per les actituds de passivitat. Entre el primer grup hi trobaríem les persones o grups que participaren, de forma anònima o mitjançant l'aparell institucional, en la repressió. També es poden incloure aquells que recolzaren al règim i a aquells sectors amb lleugeres divergències ideològiques —sempre horitzontals, com remarca Marín (2004: 37)—, que no foren substancialment importants per a tindre una incidència en l'hegemonia del règim. Per últim, cal afegir a aquells que compartien l'ideari del règim però de forma passiva. Una actitud semblant al grup que, segons Ysàs, fou la majoritària: aquells que no compartien les idees, però per causes diverses, no participaren públicament en l'oposició a la dictadura. També caldria incorporar en aquest grup de dissidència aquells que s'atreviren a realitzar xicotetes transgressions o desviacions a la norma establerta, ratllant la il·legalitat. Tot i que els estudis sobre l'adhesió al règim són encara parcials i no conclusius, la dictadura sabé conservar intactes els sectors socials que l'havien reforçat des d'un bon principi, gràcies, entre d'altres coses, a les polítiques de premis a través de l'ocupació de llocs públics, molts dels quals restaren lliures després de la corresponent depuració de les persones que hi treballaven. D'altra banda, tampoc pot parlar-se d'un augment en l'adhesió al règim, ja que, entre les diverses explicacions possibles, la premsa, com ha exposat Sevillano (1999: 155), jugà un paper més coercitiu que no persuasiu.

Com és ben conegut, la dictadura destruí el teixit associatiu, resolent terminantment tota vinculació ideològica de les societats musicals. Només sobrevisqueren aquelles societats que no resultaven sospitoses o potencialment conflictives pel règim, o de les quals els dirigents podien extraure'n profit propagandístic (Cucó 1991: 16; Piqueras 1996: 59; Oriola 2010a: 111).<sup>166</sup> A l'ordre de la Junta que il·legalitzava les associacions registrades amb posterioritat al 17 de juliol del 1936, s'hi va unir, a data de 25 de gener del 1941, la disposició que penava el registre d'associacions o el manteniment de les ja existents si no s'aconseguia el vistiplau del Ministeri de Governació prèvia presentació de còpia dels estatus, del llistat de socis i junta directiva, l'inventari de béns i l'últim balanç econòmic de la societat. Aquesta Llei, referendada al Fuero de los Españoles (1945) estigué present, amb lleugeres modificacions, fins a la promulgació de la Ley General de Asociaciones, més de vint anys després. Al si de les bandes de l'Horta, la disposició del 1941 tingué diferents efectes.<sup>167</sup> Un d'ells fou la desestructuració de la —o les— bandes de música, provocant una inestabilitat que hauria d'esperar a finals dels anys cinquanta per a recuperar-se, com en el cas de Silla —amb dues bandes (Escorihuela 2006: 107-108)— i d'Alfara —amb una sola. Altres agrupacions, tanmateix, gaudiren de l'autorització governativa, com a Catarroja, que no tingué cap empatx en «ofrecer sus servicios» anuals a l'ajuntament a canvi de la «mòdica» subvenció de 10000 pessetes, a la qual cosa s'hi va negar el consistori.<sup>168</sup> Per últim, quedava l'opció de formalitzar-se acollint-se bé a FET y de las JONS o bé a EyD, com ocorregué a Picassent, Alcàsser i Sedaví. Calzado (2006) ja ha constatat com l'opció de FET y de las JONS esdevingué un fiasco, preferint-se pertànyer a EyD. El cronista oficial de Picassent, fervent soci de la societat musical de la localitat testimonià que la banda només romangué a FET y de las JONS durant el 1940, passant immediatament a EyD (Lerma 1975: 113). Oralment, aquesta diferència ha estat fortament remarcada. No obstant això, segueix assenyalant Calzado (2006), les societats musicals suportaren estoicament l'atac apropiatiu franquista, destacant casos com el de les dues

---

<sup>166</sup> Oriola (2010a: 101-102) afirma que en els 25 primers anys del franquisme, de les 1009 associacions registrades, 103 foren societats musicals. I segurament foren les que tingueren més continuïtat durant aquest període.

<sup>167</sup> Ordre del 28-VII-1939, Ministerio de la Gobernación, BOE del 15-VIII-1939; i Decret del 25-I-1941, Ministerio de la Gobernación, BOE del 6-II-1941; Fuero de los Españoles, Jefatura de Estado, BOE del 18-VII-1945.

<sup>168</sup> AMC/LAP/27-VI-1941 i 4-VII-1941. Per les informacions que tenim en anys següents, el conveni es realitza per la quantitat de 2500 pessetes (AMC/LAP/11-IV-1945).

bandes de Lliria, les quals aconseguiren romandre com dos ens diferenciats sota una entitat «fantasma» que suposadament les dirigia.<sup>169</sup>

EyD oferia ajuda econòmica a les societats —encara que l'assignació no fou substancial— pagant escoles de música, viatges i jornals perduts dels músics si s'acudia a un dels nombrosos festivals de pasdobles certàmens que el règim organitzà propagandísticament (Oriola 2010a: 111). Per contra, les societats se supeditaven al control dels dirigents franquistes locals, i delegaven la capacitat d'elegir el director de la banda. Dos arguments que serien suficientment rellevants, des del punt de vista de músics i socis, per a què el números tampoc parlen d'una adscripció massiva a EyD. A principis dels anys cinquanta, només 18 bandes de la província de València hi restaren inscrites, segons les mateixes informacions de l'OSE (Calzado 2006). Així, ni el mateix fet de pertànyer-hi fou sinònim d'apaivagament d'una relativa capacitat de resistència front a les condicions imposades pel Sindicato. A Picassent, els dirigents franquistes decidiren desterrar el mestre-director que havia conduït la banda des de meitat dels anys vint pel seu passat republicà, però:

L'alcalde que hi havia ací [...] cridà als músics. Volien que fóra mestre [...] Marianet, que li deien Mariano. Els músics no el volien i ell [l'alcalde] els cridà l'ajuntament, l'alcalde a dir-los que tenia que ser Marianet, que era un bon músic. I els músics li deien que sí, que era molt bon músic però ells volien a Ramírez, que era el que havia estat. I mon pare diu: «—Mire, Senyor Alcalde, ací mos coneguem tots de tota la vida. Mosatros volem que siga Ramírez. I si no és Ramírez, no hi ha Música. —Micalet —tots li deien Miquel *el del Bombo*, perquè tocava el bombo—, Micalet, eres molt descarat. —Mire, ja mos coneguem de tota la vida. D'això no cal parlar. O Ramírez, o ningú». I tornà Ramírez (Leocàdia, 1925).

L'anècdota, malgrat l'atraient teatralització del discurs, és totalment certa. En el llibre d'actes de l'Ajuntament Picassent es feia ressò de la problemàtica del mestre de la banda just abans de festes de l'any 1942. L'ajuntament exigia a la banda un cert número de músics a cada acte dels acordats per conveni, sota l'amenaça de multa si en faltaven més de cinc. El mateix dia, el 4 de setembre del 1942, els assistents al ple municipal aprofitaren per a demanar al consistori sobre els rumors que corrien sobre la prohibició a Ramírez de vindre a dirigir la banda, ja que sabien que eixa era la voluntat del mencionat mestre-director i, evidentment, dels músics. El Jefe de la Falange i l'Alcalde al·legaren que a Ramírez no li convenia tornar a Picassent, així com que en la resta de pobles on dirigia la

<sup>169</sup> Podeu llegir una mica més del panorama musical edetà, a Luz, Ros i Cucó (1993).

banda tampoc el desitjaven. Un dels membres del consistori proposà que s'havia d'aconsellar als músics que buscaren un altre mestre, a ser possible abans de festes. Un músic del públic, que havia acudit com a representant de la banda, amollà que, segons apareix transcrit a les actes del plenari, «no había que pensar nada, como no fuera traer a Ramírez».<sup>170</sup> És molt probable que aquest músic que defensà el mestre Ramírez, a jutjar pel detall de la narració de la seua filla, fóra Micalet *el del bombo* (Leocàdia, 1925).

Durant l'absència de Ramírez, a la banda de Picassent se succeïren tres mestres diferents, un dels quals fou Marianet —si recordem la narració de Leocàdia—, que no era altre que el conegut compositor Mariano Puig Yago —del qual, malgrat el carnet de músic de la Banda Municipal de València durant la guerra, degué de gaudir de bona consideració entre les files franquistes, que el portaren a dirigir la banda d'Alcàsser, també adscrita a EyD.<sup>171</sup> La insostenibilitat de la situació pel descontent dels músics amb els successius directors arribà al límit que «estava tot a punt per a fer l'Acadèmia, i no va acudir ni un músic» (Juan, 1921-2010). I, efectivament, després de queixes continuades, dos anys i escaig després de les protestes al ple municipal dels representants dels músics de la banda, tornà Ramírez el 1945 per a no deixar la societat fins el 1960 (v. **fig. 2-5**). Ara bé, malgrat el pas dels anys, de tant en tant, les autoritats locals li recordaven la seua condició, com l'escrit del Delegat Local d'EyD el 1953 al llibret de festes d'aquell any: «Todo aquello conseguido bajo la inteligente dirección artística de don Ramón Ramírez Caldes, director bastante discutido musicalmente ¿Quién no lo es? ¿Quién, aparte de sus admiradores, no tiene calumniadores y enemigos?».<sup>172</sup> La memòria oral també explica que algun d'aquests

---

<sup>170</sup> AMP/LAP/4-IX-1942. Qui era Ramírez, el mestre que els músics volien a tota costa? Doncs En Ramón Ramírez Caldes nasqué en 1894 a Castelló de la Ribera (La Ribera Baixa). Després de la formació musical al seu poble natal i el corresponent servei militar, el 5 de juny del 1925 es traslladà a Picassent per a dirigir la banda del Centro Musical Explorador, un càrrec en el qual romandria fins el 1939. Algunes vegades *a sotto voce*, altres vegades explícitament, ha estat comentada la tendència republicana de Ramírez, especialment recordat per haver col·locat a molts músics joves en diferents bandes militars, com la d'Oriola, per evitar que anaren al front durant la Guerra Civil. En aquelles dates, també es recorda que va salvaguardar de les flames una imatge de la Puríssima que hi havia a l'església. També durant la contesa Ramírez s'esforçà fervorosament en protegir la societat musical, cobrant la meitat de sou i, segurament, aconseguint que l'Ajuntament renovara el contracte anual que tenia amb la banda, de dues mil pessetes, sense que aquesta realitzara cap acte per manca de músics (ASAMP/LA/22-III-1937). Motius per a què, quan finalitzà la contesa, el Mestre fora «desterrat» al seu poble natal, on començà a dirigir altres bandes de la contornada. Les informacions d'aquest paràgraf, junt a una bona colla de referències entusiastes a Ramírez de les persones col·laboradores picassentines, les he recollides de Cerveró i Aguado (inèdit), Senabre i Sobrevela (2002: 75) i Hernández Doria (2009).

<sup>171</sup> Segons dicta la seua fitxa de músic de l'Arxiu de la Banda Municipal de València, en un registre realitzat durant la guerra, amb data de 23 de juny del 1938 i sotasignada per ell mateix, Mariano nasqué el 25 de juliol de 1898 a Torrent, ingressà a la banda el 17 de juny del 1914, afirmant que la seua professió havia estat «siempre musico» (AHMV/Part Moderna/Banda Municipal/Cx. 45).

<sup>172</sup> TRONCHONI SOLDEVILA, Francisco: «Actividad y Unidad», *Llibre de Festes de de Picassent*, 1953.

«enemigos y calumniadores», en una ocasió, li féu pegar dues voltes al recorregut de la processó com a càstig per no etzibar amb la suficient convicció, segons el criteri de l'autoritat, «¡Arriba España!» al finalitzar un dels actes on participava la banda.



**Fig. 2-5:** Ramón Ramírez i la banda de Picassent. Anys cinquanta. Fons: Leocàdia Romaguera Albert.

Així, el cas de la banda de Picassent s'inclou dintre dels «mecanismos de resistencia» —com els qualifica Calzado (2006)— d'algunes de les bandes que passaren a formar part d'EyD, i de forma més genèrica, del moviment bandístic en general. Un aspecte, que en futures investigacions pot col·laborar en discernir en què consistiren les xicotetes transgressions o protestes aïllades al règim, com són catalogades per Ysàs (2005: 185) i Calzado i Torres (2002: 19), dintre de la massa absent que caracteritzà el gruix social sota el règim (Tusell 2004). Grans protestes, en realitat, si tenim en compte que per aquella època els afusellaments estaven encara a l'ordre del dia. Més enllà del dissentiment de caire polític, però, com en el cas femení de SF o el seguiment del deure eclesiàstic majoritàriament en les dones, no hauria de ser menystinguda la «tradició socialitzadora» en el col·lectiu masculí entorn les bandes d'aquella època. Una mostra és l'enaltiment de la figura del director. Sense anar més lluny, el nostre Mestre Ramírez és recordat amb molta estima, un afecte directament proporcional al volum dels crits que arribava a proferir als músics durant els assajos, de forma similar a les idees que exposava

el monòleg impagable del copista de la pel·lícula de Federico Fellini *Prova d'Orchestra* (1979):

Con il direttore stabile che c'era una volta, mica scherzavano tanto i signori professori. Intanto, tutti in cravatta! Guai, se veniva qualcuno senza cravatta. Adesso, manca poco che si fanno i pediluvi mentre stanno suonando! Oh, poi c'era una usanza: chi stonava o non entrava al momento giusto, doveva suonare in piedi fino alla fine del concerto! Per punizione, ah no! Cosa? Turni, orari... Ma tutta la notte si doveva provare! Ma sa quante albe ho visto arrivare io, eh? E gli orchestrali all'alba stanchi morti, applaudivano il direttore! E lo ringraziavano! Oh, lui era un fenomeno, eh? Dirigeva sempre ad occhi chiusi, pareva che fosse in trance. Invece vedeva tutto. Come faceva? Boh! E quando voleva riprendere qualche orchestrale che sbagliava, trovava delle parole che ti levavano la pelle. Ti facevano stare male per un mese. E le bacchette. Certe svirgolate, sulle mani e sulle dite degli orchestrali che sbagliavano ... Sshh, era tutto un sibilo! Ebbene, lo vuole sapere, lei? Quelli, erano contenti di farsi dare quelle bacchette sulle mani. Venivano avanti come scolaretti. Così, guardi: offrivano le mani e dicevano: «Io, io ho sbagliato!», «Anche a me, a me! Anch'io ho sbagliato!» Eh, erano altri tempi...<sup>173</sup>

El constrenyiment del franquisme vers les associacions musicals se suavitzà lleugerament a partir del 1950, amb una política que prioritza l'organització de concursos bandístics (Oriola 2010a: 118-119 i 137-138) o els exercicis folklòrics de composició d'himnes locals que exaltaven el patriotisme.<sup>174</sup> Bona mostra de la lleu flexibilització és

---

<sup>173</sup> «Amb el director d'orquestra que hi havia abans, no se'n passaven tant els senyors professors... Abans, tots havien de dur corbata! Ai, si algú apareixia sense corbata ... Ara, falta poc per a que es renten els peus mentre estan tocant! Oh, a més tenien un altre bon costum: qui desentonava o no entrava a temps en el moment adequat, com a càstig havia de tocar dempeus fins al final del concert, ah sí! Què? Torns, horaris... Però si havien d'estar assajant tota la nit! Sap vostè quants trencs d'alba he vist, eh? I els músics quan clarejava cansats, morts... Aplaudien el director! I li donaven les gràcies! Oh, ell era un fenomen, eh? Sempre dirigia amb els ulls tancats, semblava que estava en trànsit. En canvi ho veia tot... Com podia? No sé! I quan volia renyar a algun músic que s'equivocava, trobava les paraules que el deixaven com un drap brut. Els feia mal el fetge durant un mes. I la batuta. Pegava fort a les mans i als dits dels senyors professors que s'equivocaven. Fiu... Era com un xiulet. I bé, vol saber una cosa? Ells estaven contents de rebre aquells cops. Feien uns passos endavant com a col·legials. Així, mire: oferien les seues mans i deien: «Done'm, m'he equivocat», «Jo, jo també m'he equivocat!». Eren altres temps ...» (FELLINI, Federico: *Prova d'Orchestra*, 1979). Pura (1926) en relació al Mestre Ramírez, explicava que: «Ramírez era director, pare i era de tot. [...] Tots estos [músics] l'esperaven com si fóra el Nostre Senyor. [...] Volia moltíssim als músics i era un bon director. [...] Els deia les mil perreries, no cregues tu...! Jo me'n recorde que no hi havia finques ni res, eren tot parets baixetes i ahi en el musical hi havia finestres que donaven a una part i a una altra [...] Eixes finestres obertes, ma mare s'asentava ahi en el corral i donava gust perquè mamprenia hala i hala i hala! [...], però els deia les mil perreries. I ma mare, que estava assentada ahi en el corral, feia: 'El volen poc, pos si els diu fills de mala mare i els diu de tot!' I que no els el tocaren! I que no li tocaren a d'ell un músic».

<sup>174</sup> La composició de l'Himne de Picassent data del 1952. Fou escrit pel compositor local Ernesto Pastor Soler, la lletra és original del Pare Guaita traduïda del castellà d'una poesia que el clergue presentà al concurs de Jocs Florals de València el mateix any, on lloa la popularitat de Picassent des de temps dels ibers i on s'esmenta la dubtosa dada històrica de què fou el primer poble que expulsà els moriscos. Fou cantat per un cor de xiques joves i la lletra posteriorment fou entregada al públic per a què poguera cantar-lo també. Es tocava en acabar tots els concerts (Lerma 1975: 118-122).

l'augment d'ens associatius lúdics i esportius que no només es dedicaven a la caça, com es pot verificar al Registre d'Associacions de la província de València (v. **fig. 2-6**). El fimbrament tènue —tan dèbil que durant dèssset anys no arribaren a trenta les associacions registrades en la comarca més poblada del país— es deixà sentir al món bandístic, ja que cap a finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta, bandes com la d'Alfatar i Silla, es reorganitzaren tornant a formar una societat. Aquesta reestructuració també comportà que en algunes de les entitats associatives musicals reprengueren els balls suspesos amb l'arribada del franquisme, tot i que totalment al marge, ara sí, del Carnaval, i ja amb la «competència» de les pistes de ball.

<i>Data</i>	<i>Població</i>	<i>Nom</i>	<i>Finalitat</i>
21-xi-1940	Sedaví	Agrupación Local de la Asociación provincial de Caza y Pesca de Valencia	Caça
31-xii-1940	Catarroja	Agrupación Local de la Asociación Provincial de Caza y Pesca de Valencia	Caça
20-viii-1940	Silla	Agrupación Local de la Asociación Provincial de Caza y Pesca de Valencia	Caça
30-xii-1940	Benetússer	Agrupación Local de la Asociación Provincial de Caza y Pesca de Valencia	Caça
21-viii-1941	Alfatar	Agrupación Local de la Asociación Provincial de Caza y Pesca de Valencia	Caça
21-viii-1941	Beniparrell	Agrupación Local de la Asociación Provincial de Caza y pesca de Valencia	Caça
21-xi-1940	Albal	Agrupación Local de Caza y Pesca	Esport
6-vi-1944	Albal	Peña ciclista El Pichol	Esport
20-iii-1945	Alfatar	Centro Instructivo Musical	Foment de la música
7-iii-1945	Picassent	Peña Ciclista Serra	—
24-ii-1945	Massanassa	Sociedad Columbuitora La Protectora	—
27-x-1945	Picassent	Sociedad Columbuitora La Deportiva	—
27-x-1945	Albal	Sociedad Columbuitora Santa Ana	—
15-ii-1947	Benetússer	Ateneo Deportivo Fabara	«Cultivar el deporte en general»

5-v-1947	Silla	Club Ciclista Sillense	«Deporte ciclista»
9-vi-1947	Silla	Sociedad Colombófila La Armonía	«Deportes de palomos»
9-vi-1947	Silla	Sociedad Colombófila	«Deportes de palomos»
14-vii-1947	Catarroja	Sociedad Colombófila La Renovación	«Deportes de palomos»
14-vii-1947	Alfajar-Sedaví	Sociedad Colombicultora La Nueva	«Deportes de palomos»
12-viii-1948	Alfajar	Peña Ciclista Alfajar	Esport
17-v-1948	Silla	Boeing Club X	«Deporte aéreo»
1-ii-1950	Catarroja	Sociedad ABC	«Cultural y recreativa»
12-iii-1951	Silla	Asociación de Cazadores La Porra	Esport
18-x-1951	Albal	Sociedad Deportiva La Anguila	Esport
9-x-1953	Albal	Unión Deportiva de Albal	Esport
8-iii-1955	Silla	Agrupación Musical La Lírica	«Fomento música»
12-vii-1956	Alfajar	Centro Cultural Recreativo de Alfajar	«Cultural y recreativo»

**Fig. 2-6:** *Extracte dels pobles de l'Horta-Albufera del Registre d'Associacions de la Província de València entre 1939 i 1957. Elaboració pròpia. Fons: ARV.*

El patró organitzatiu de vetllades amb ball en les seus de les societats musicals variava en funció de la combinació de diverses circumstàncies: la pertinença o independència respecte EyD, l'existència o absència de pista de ball a la localitat, o la regularitat. Un dels mecanismes —que s'exemplifica a través de la banda de Picassent— consistí en arranjat sopars seguits de ball, continuant amb la pràctica prebèlica d'aprofitar els recursos humans i logístics —músics, mobiliari i ampli saló— del qual disposaven les societats musicals, celebrant-se amb una periodicitat aleatòria. S'emprava l'etiqueta de «bailes familiars» per a evitar suspicàcies dels ens governatius. Sospites que, cal dir, a Picassent, resultaven infundades ja que la banda pertanyia a EyD, alguns dels membres de la junta directiva pertanyien a l'OSE i el cap de la Falange local acudia a les reunions de la Junta. Així, els diumenges per la nit, amb grups de vuit o deu músics de la



mateixa societat, els socis gaudiren del ball, fins i tot quan s'obrí la pista de ball de la localitat el 1947, possibilitant anar al ball dues vegades: a la tarda a la pista i a la nit al Musical (v. §3). Inclús, cap al 1949, els músics consagraren la seua tasca formant una orquestrina, l'Orquestra Rex (v. §5). Ara bé, l'orquestrina tingué poca durada —més o menys fins l'any 1955—, entre altres raons, per la poca transigència del mestre Ramírez, qui no veia amb bons ulls això que els músics joves es dedicaren a tocar en els balls i, sobretot, que, per culpa de la pluriocupació, desatengueren les seues obligacions amb la banda del poble.

La mà de les autoritats del règim fou força més evident en el cas de la societat musical d'Alcàsser. Pel que ha transmès Toni Simó, bon coneixedor de la realitat social del municipi d'aquells anys, els balls al musical els organitzaven les mateixes elits locals que ocupaven la resta de càrrecs governatius. Per tant, abans que suspendre els balls, s'escollí controlar-los de prop. L'opció dels alcassers era especialment adequada per a dur a terme la missió de domini del lleure ja que el poble no disposava de pista. Les vetllades se celebraven al teatre-cinema Colon «los domingos y festivos por la tarde» i també, «en contadas ocasiones variedades o función teatral».<sup>175</sup> Caldria preguntar-se si la branca política del règim haguera pres aquesta alternativa majoritàriament —de fet, hi ha constància de l'existència de 115 sales propietat d'organismes sindicals (Martínez del Fresno 2001: 75)—, la d'oferir balls a les seues sindicals, si haurien augmentat el número de seguidors. Aquesta pràctica era la que se seguia als locals de la OND italians (Tonelli 2007 [1998]: 205). Els balls, a més, es revelaren com a mitjà molt efectiu d'augment de les arques de la Societat, arribant a ser el mecanisme de supervivència d'algunes d'elles. Així ho distingiren a Villar de l'Arzobispo, a la comarca del Serrans, a principis dels anys cinquanta (Martínez Babiloni, en premsa).

Més tardà en el temps, i potser també per això molt més fastuós, fou el muntatge de la societat musical d'Alfajar, renascuda el 1942 com a Sociedad Musical y de Cazadores, i rebatejada com a Centro Instructivo Musical Alfajar (1947). Ubicada en el local de l'antiga Sociedad de Labradores, va adquirir progressivament les finques adjacents a la seua seu, entre les quals hi havia un frontó descobert —que prèviament també havia estat un jardí i

---

<sup>175</sup> Més encara, s'afirmava que «no hay salas de fiesta en la localidad, ni se estima que haga ninguna falta, por no tener lugar de esta índole y ser casi nula la vida social nocturna» (BV/Mss./893: «Plan Trienal de trabajos 1953-1955», Alcàsser, Ajuntament d'Alcàsser, 28-i-1952). Més o menys fou la mateixa opció que va prendre l'Ajuntament d'Alfajar al comentar que: «El Centro Instructivo Musical dedicado a dicho título y cuya banda está subvencionada por este ayuntamiento, existe una sala en sus sociedad, un frontón de pelota a mano y una sala de actos y fiestas» (BV/Mss./895: «Plan Preparatorio de trabajos municipales para 1952» Alfajar: Ajuntament d'Alfajar, 24-III-1952, 8).

posteriorment un cinema d'estiu. Aprofitant el frontó, a la societat es continuà oferint cinema, i eventualment bous, després que els mateixos membres de la junta directiva compraren la fusta i, a estones, per les nits, utilitzant els cada vegada més nombrosos tallers de fusta —Alfatar acull una nodrida indústria de mobles— construïren una plaça desmuntable que col·locaven al bell mig del frontó. El 1956 començaren les obres que haurien d'edificar un local apte a les noves necessitats de la societat, que cada dia comptava amb més socis i més músics. Entre altres coses, es va canviar d'orientació el frontó i es va cobrir amb un tendal. Fruit de la poca solvència econòmica que tenia la societat d'aleshores, la Junta s'imposà l'obligació d'ampliar l'espectre de mides de recaptació. Així, sembla ser que algú tingué l'ocurrència que aprofitant l'amplitud de la canxa s'hi podia fer ball eventualment: «Frontón Musical. Hoy noche: baile».<sup>176</sup> La iniciativa, repetida en successives ocasions, gaudí de tal èxit que, a finals dels anys cinquanta, es va haver de constituir una Comissió d'Espectacles, derivada de la Junta, que s'encarregava de supervisar els actes a la seu social. I així, diumenge a diumenge, el ball — que començava cap a les set de la vesprada— seguit d'una actuació d'un grup rellevant, atraïa cada vegada a més personal. Silverio (1935), qui formava part d'aquella Comissió d'Espectacles, explica com va haver un moment que la Societat es va vore desbordada per l'augment inusitat de socis:

Mira si això tingué èxit que quan se donàrem compte, ací hi havia més de mil socis. Però, saps per què? Era més fàcil apuntar-se de socio que pagar al dia. [...] Diguérem: «Açò no pot ser!» Perquè si pagaves la quota tot l'any el ball t'eixia a pesseta. Però si tenies que pagar [cada dia] era un duro o sis pessetes. [...] I diguérem: «Ací si no ve u que no siga de la banda o del poble». Perquè de Massanassa, de Catarroja i de Sedaví n'hi havien doble socis que d'ací, perquè venien només que pel ball, perquè els quedava més barato.

---

<sup>176</sup> *El Musical. Boletín Semanal Informativo* 1, 20-v-1956.



Fig. 2-7: La vocalista Marujita Ruiz amb l'Orquesta Azul, d'Altea, actuant a la societat musical d'Alfafar. 2-viii-1957. Fons propi.



Fig. 2-8: Cartell anunciant ball i actuacions per a la Nit de Reis al Musical d'Alfafar. Any 1964. Fons propi.

És a dir, de la mateixa manera que va ocórrer a Silla durant els anys trenta, la gent es va inscriure a la societat musical perquè el preu de les sessions de ball era molt més assequible que si s'havia de pagar l'entrada per a no-socis cada ocasió. Les paraules de Silverio no són una exageració nostàlgica o volgudament èpica. La Societat hagué d'acomodar una espècie de cambreta per a guarda-roba, que costava una pesseta, i contractar un guarda de seguretat, el qual més d'una vegada, tornà amb la cara morada tractant de frenar alguna que altra batussa. Al Centro Instructivo Musical Alfafar —situat en un poble que rondava els 4000 habitants per aquells anys, a l'època el tercer menys poblat de la comarca—, a més dels músics de la mateixa societat i d'altres orquestres (v. **fig. 2-7** i **2-8**), arribaren a acudir eminents vocalistes com Antonio Machín, grups emergents com Los Sirex o Los Mustang, i grups consolidats, com el Duo Dinámico. Evidentment, la fita recaptadora de la Junta Directiva havia estat assolida, fins al punt de convertir-se pràcticament en contraproductiu. L'avantatge que tenia la Societat per sobre d'altres locals era evident: «Ací no se pagava [impostos]! No veus que açò era una Societat sin ánimo de lucro? Ací no se pagava res!» (Silverio, 1935). Entenem-nos: és possible que no es pagara res extra per realitzar aquest tipus d'activitat, però sí per altres aspectes fiscals. Tanmateix la gesta no anava destinada a enriquir-se personal ni col·lectivament. De la voluntat d'honradesa dels directius és una bona mostra el butlletí de seguiment de les obres editat per la Comissió encarregada, que contenia un apartat anomenat «De principio a fin... las cuentas claras», on es detallava fil per randa el material utilitzat. Els membres de la Comissió d'Espectacles remarquen que, de la feïna que suposava aquell muntatge, ells només es guardaven una mena de racó que servia, al finalitzar la temporada, per a fer un dinar tots junts. El ball i les actuacions, al 1970, es transformaren en discoteca després d'enderrocar el frontó, anomenada Parador Musical, la qual només cessà l'activitat el 1975 després de les queixes dels socis, que entre altres motius, preferiren restaurar el frontó.<sup>177</sup>

L'activitat del ball també es va reprendre en altres espais associatius que, després de clausurar-se al finalitzar-se la contesa, renasqueren de les seues cendres. L'Ateneo Deportivo Fabara de Benetússer, un dels casinos de més renom de la comarca, pogué tornar a celebrar les grandiloqüents vetllades que ans esdevenien per Carnaval i Pasqua, on acudien els joves de la localitat a demanar el ball a les filles dels socis, davant l'atenta mirada de les mares de la família. En cap cas el paper dels ens associatius aplegà al nivell

---

<sup>177</sup> He elaborat la informació gràcies a la col·laboració de Silverio —soci número 68 de la Societat—, de Manolo Fernández —secretari de la Societat—, i de Francisco Català, cronista local d'Alfajar i autor del llibre que ha recolzat les entrevistes (Català 2002).

d'anys anteriors a la Guerra Civil, però majorment per als homes que acudien per les vesprades, pogueren tornar a exercir com a espais de socialització masculina. Pel que fa als balls, a més de les mesures de restricció que sancionà el règim, a partir de meitat dels anys quaranta dues noves pistes de ball—la Piscina d'Hervàs, a Catarroja, i la Pista del Mandao, a Picassent— van emergir per a, junt a El Patí, de Silla, desplaçar-los de la notable sobirania en el món del ball que havien ostentat en dècades precedents.



## **CAPÍTOL 3**





### 3

## «La moral»: ball, Església i franquisme

*¿Es lícito bailar? Possiamo ballare?* Aquesta era la pregunta que llançaven Carles Salicrú (1884-1974) i Luigi Gedda (1902-2000), a Espanya i Itàlia respectivament, en dos opuscles editats a principis de la dècada de 1940 (Salicrú 2000 [1944]; Gedda 1945 [1941]). Pertanyents al gènere de la coneguda com a la «literatura edificant» catòlica, pretenien instruir els més joves combatent la degeneració llegada per la modernitat, en aquest cas a través del ball. La conclusió principal de tots dos llibres és fàcilment deduïble: no és lícit ballar si són balls «moderns». Fins aquí, poques sorpreses.

A priori, tampoc produeix cap estupefacció que, ideològicament, el franquisme estiguera d'acord amb aquesta conclusió. Pràcticament resulta intranscendent recordar que la dictadura, des de tots els sectors de poder, construí un discurs basat en l'alteritat que precisà identificar quins eren els tipus de ball qualificables com a nacionals sense caure en «vaguedades confusionarias», com les descrivia el ballarí i empresari Alfons Puig Claramunt (1902-1976) (1944: 54). Ell mateix s'encarregà de classificar-los en «regional, flamenco y clásico»: el primer, també anomenat «popular» feia referència a aquell que «nace y se desarrolla en las fiestas al aire libre, a base de jotas, sardanas, sevillanas, malagueñas, muñeiras, zorzicos, etc.»; el segon, el flamenc —on s'inclouïa el tango—, «no tiene fronteras, ni pertenece a ninguna región de España, no significa que sea andaluz»; i finalment, aquell de «más categoría artística, es el baile clásico español —de laboratorio—, la danza científica con miras a arte universal» (Puig 1944: 54). Encara que cap dels tres es

va lliurar de les urpes polítiques dictatorials, a l'altra banda van romandre el balls anomenats «moderns», aquells que reptaren amb millors arguments a l'ideari del règim. Efectivament, «modern» era una categoria del tot difusa que habitualment feia referència a les músiques de moda, que en els anys quaranta i cinquanta consistien majoritàriament en ballables de gèneres de procedència anglòfona —com el foxtrot o el bugui-bugui— o llatinoamericana —samba o mambo, per exemple. L'ajust, a més a més, deixava en terra de ningú alguns dels balls decimonònics que seguien practicant-se —el vals o la masurca— i, en ocasions, el sempre atractiu tango. A l'època, doncs, es pot parlar d'oposició entre aquest ball modern, de moda o que «s'estilava» —fent servir l'expressió de les persones col·laboradores— i la resta de categories del ball.

En treballs anteriors vaig mostrar aquest ball modern com una font de dissentiment entre ens civils i autoritats religioses en aspectes ideològics, econòmics, morals, idiomàtics i de relació amb els mitjans de comunicació, bé fóra per impuls històric o per interès dirigit, a causa de l'aparent inconcreció de les polítiques franquistes al voltant de la matèria (Ferrer Senabre 2012a). N'hi hagueren un cabàs, d'incongruències entre el discurs i l'acció, mantingudes només amb la força de la repressió. Ara bé, tampoc hem pecar d'ingenus. Mantindre una política unitària de tarannà privatiu durant vint anys, a més del caràcter impopular de la mesura, haguera resultat, si més no, contraproduent. Alguns estudiosos de la matèria havien fet referència a una ordre que vedava l'obertura de noves pistes de ball en maig del 1940, que es perdia en el temps sense solució. Tanmateix, les dades de les quals disposava a la comarca parlaven molt clarament de l'obertura de les altres dues sales a l'Horta durant els anys quaranta, les de Catarroja (1944) i Picassent (1947), que s'afegien a la de Silla, oberta el 1929. Que l'intervencionisme en tots els àmbits vitals del franquisme haguera passat per alt la inauguració d'aquests dos locals era una qüestió sense resoldre. Però, i si els propietaris de les pistes de ball hagueren evitat la Llei? O, i si la Llei haguera estat anul·lada en anys posteriors? En el cas que fóra així, per què? Quina era la lògica d'aquestes mesures?

Si bé és cert que s'ha demostrat que el règim aplicà una política d'acceptació de la música jazz com element propagandístic a l'exterior (Iglesias 2010), tampoc semblava coherent l'augment de les sales de ball si es comparava amb la virulència de les prèdiques eclesiàstiques que aparentment —segons es deprén d'algunes publicacions, tant acadèmiques com divulgatives, i d'algunes apreciacions de les persones col·laboradores— pregonaven a tort i a dret incansablement la pecaminositat extrema del ball modern i els seus espais de realització. Calia, doncs, examinar detingudament la tipologia, l'abast i la cronologia de l'estratègia pastoral i de la «literatura edificant» —si és que n'hi havia

alguna, tenint en compte que la ignomínia vers el ball ha estat un dels «clàssics» de les seues invectives—, per a casar-les amb la realitat en matèria d'esdeveniments musicals ballats. En aquest capítol vorem com el dissentiment entre la política de governació i el discurs eclesiàstic fou coherent, limitat cronològicament i amb uns protagonistes destacats. Amb aquesta finalitat, al primer apartat demostraré com les diatribes eclesiàstiques en relació al ball foren una herència d'un determinat catolicisme que, com a mínim des de finals del segle XIX, advocava a favor de la immutabilitat social. Aquest fonamentalisme, que visqué el seu moment d'esplendor durant els primers anys de vida del franquisme, anà mudant cap a un conservadorisme intens que utilitzà l'estigmatització del ball en funció dels canvis polítics. Un posicionament que podia convergir amb les anomenades campanyes de «la moral» en espais com les platges, perquè si bé «ells també anaven a ballar, els concejals anaven en la dona i se distreien» però també hi havia «dos homes, els dèiem 'La moral', que en ple mes d'agost, anaven per dins de la platja, passejant en jaqueta i corbata, mirant que ninguna xica anara passejant en traje de bany» (Salvador, 1936).

Al segon apartat resseguiré el rumb de la política franquista a través de la història del naixement de les pistes de ball de Catarroja i de Picassent protagonitzada pels seus propietaris, on tractaré de congeniar les tres tipologies d'acostament que ha rebut el ball modern acadèmicament: aquella que primacia el ball com a propietat moral de l'Església, aquella que l'ha concebut com un element propagandístic i aquella que l'ha vist com un factor d'evasió o, tot el contrari, de subversió dels valors que imposava la dictadura. L'objectiu és evidenciar que l'obertura de les pistes de ball s'integrà plenament en el decurs polític, gaudint d'una certa aquiescència dels representants de l'ens eclesiàstic. Encara que quedaren alguns reductes d'intransigència i els consistoris de les localitats que tenien pista de ball no es caracteritzaren per admetre alegrement que, efectivament, aquells locals eren pistes de ball més que una altra tipologia de local de lleure, la tònica fou majoritàriament la seua acceptació. No obstant això, l'Església no va romandre de braços plegats i construï tota una estratègia de lleure alternatiu que pretenia contrarestar la popularitat del ball, utilitzant l'esport, el teatre, i especialment el cinema de producció pròpia.

### 3.1. No és lícit ballar: entre Pius IX i el cardenal Segura

Hom convé en afirmar que el franquisme es va servir de l'Església, i viceversa, per a construir i instrumentalitzar els discursos que legitimaven el règim, a través del mite de la «Cruzada», que establia un vincle consubstancial entre espanyolitat i catolicisme; el lideratge messiànic de Franco, advingut per la Providència; el discurs de la culpa i posterior condescendència utilitària cap els «rojos», base de la difusió de la cultura missional; l'ús de la religió per a justificar les desigualtats econòmiques i la propietat privada; i, finalment, el matrimoni com a única forma d'organització familiar (Moreno 2002: 16-23).<sup>178</sup> D'aquesta manera, l'ens civil i l'ens religiós utilitzaren tota la jerarquia eclesiàstica —des d'altres instàncies episcopals fins a l'humil capellà de parròquia rural—, les associacions seglars catòliques i l'educació formal per a expandir aquestes prèdiques, amb l'objectiu de controlar a la població, molt especialment pel que feia als hàbits sexuals, afectius i familiars (Ortiz 2005: 4). L'Església no escatimà esforços en transmetre quins eren, al seu parer, els actes susceptibles d'esdevenir pecat i, entre ells, el ball, que «fue, con creces, uno de los peligros considerados como de más alto riesgo durante el período» (Roca 1993: 84).

Encara que comptem amb un gens menyspreable acostament historiogràfic al voltant de l'Església durant les dues primeres dècades del franquisme —molt superior a la dels anys seixanta i setanta (Moreno 2002: 11; Ortiz 2005a)—, sabem poc sobre la repercussió *de facto* que el missatge eclesiàstic tingué en la societat (Moreno 2002: 10-11). Aquesta manca de confrontament la concreta Montero (2003: 266-267), qui, a més de posar de manifest que existeix un «sesgo confesional» en els estudis sobre l'ens catòlic —és a dir, treballs realitzats des d'àmbits propers a la institució religiosa, encara no del tot conciliats amb la historiografia d'altres sectors acadèmics—, remarca que els estudis han menystingut les interaccions entre aspectes polítics i socials, mancant especialment les anàlisis al voltant del «modernisme social» sobrevingut arran del liberalisme decimonònic i els mecanismes d'adaptació de l'Església a aquest nou context sociopolític en anys successius.<sup>179</sup> Amb evidents finalitats que anaven molt més enllà del que mostraven els

---

<sup>178</sup> Per a una anàlisi dels ritus franquistes a partir de la religió, fent ús de les aportacions de George L. Mosse i Emilio Gentile, vegeu Di Febo (2012 [2002]).

<sup>179</sup> El «modernisme social» fou definit pels mateixos catòlics com «Il movimento di idee e di attività che, a riguardo della società politica e professionale, pretende di regolarsi senza tener conto delle norme e dei principi essenziali proclamati dalla Chiesa, o senza dare alla Chiesa il posto che le compete. Esso prende le

sermonaris, durant tota les tres primeres dècades del segle xx, l'ens religió condemnà el medi urbà, les noves modes d'abillament, el feminisme i, és clar, els nouvinguts ballables, considerats els culpables de la degeneració del cos i de l'esperit, d'entre els molts pòsits sedimentats per la modernitat. En primera instància, l'Església franquista no dubtà en reciclar els juís abocats contra el ball d'una època, la Restauració borbònica, en que es féu palès a Espanya que la capacitat d'influència políticossocial de l'imaginari i la institució religiosa perillava, afegint-hi al discurs la indiscutible culpabilitat dels republicans i incorporant-hi el paper de magne redemptor del Caudillo.

Jordi Roca afirma que «el baile es posiblemente uno de los ámbitos donde se muestra de forma más diáfana la instrumentalización mútua que llevaron a cabo Iglesia y Estado durante la postguerra» (Roca 1993: 87). Tanmateix, en el sentit d'unitat en el discurs l'antropòleg, no és possible encertir del tot aquesta asseveració. La consubstabilitat Església-Estat del nacionalcatolicisme ha estat emprada pels estudiosos freqüentment «sin distinguir 'tiempos' ni tendencias» (Montero 2003: 272). L'existència d'un discurs oficial, ben dirigit i robust, no implicava que no existiren alguns dissentiments en el si eclesiàstic que afectaren, més o menys tangencialment, el ball i que poden conduir a equívocs analítics en considerar unitàriament més de vint anys de dictadura. Més encara, els resultats d'aquesta investigació mostren que, veritablement, la instrumentalització mútua es va portar a terme, però no en el sentit de punició contínua sobre el ball, sinó d'acoblament a conveniència de les conjuntures del moment. L'examen de la «literatura edificant» de l'època, primer, i una anàlisi cronològica entre 1939 i 1957 del *Boletín Oficial del Arzobispado* de Valencia (BOAV) i de la revista *Ecclesia*, després, permetrà encaixar l'evolució del discurs eclesiàstic sobre el ball fins a les conseqüències sociopolítiques derivades de la finalització de la II Guerra Mundial.

---

mosse da un erroneo sconfinamento ideale e pratico, oltre i limiti dottrinali della morale cattolica, con il pretesto di dover camminare con i tempi, quasi che la verità essenziale fosse mobile o soggetta a variazioni» («El moviment d'idees i d'activitats que, pel que fa a la societat política i professional, pretén governar-se sense tindre en compte les normes i els principis essencials proclamats per l'Església, o sense donar a l'Església el lloc que li correspon. S'origina amb un depassament erroni en les idees i en la pràctica, superant els límits de la doctrina catòlica, amb el pretext d'haver-se desenvolupat en funció de l'evolució dels temps, com si la veritat essencial fóra mòbil o subjecta a variacions») (Anichi 1954: 1196-1197).

## Ball i «modernisme social»: la «literatura edificant»

*Da queste danze solenni si sviluppò fin dal Rinascimento il ballo di salotto, che nei secoli successivi venne sempre più impoverendosi di folklore ed individualizzandosi tra il singolo cavaliere e la singola dama. Dal punto di vista morale poi la grande rivoluzione si ebbe nei secoli XVIII e XIX, sotto l'influsso di un liberalismo arruantesi anche nei costumi: dalla danza in cui il cavaliere toccava solo la mano della dama, si venne all'abbraccio nella parte superiore del corpo della coppia moventesi in continui giri.*

«Danza», *Enciclopedia cattolica* (1954)<sup>180</sup>

En el període que va del Concili Vaticà I (1874) fins al Concili Vaticà II (1964), l'Església va haver de confrontar-se amb els reptes de la secularització progressiva provocada per la Revolució Francesa. En el context del Nou Règim, la religió perdia a favor de l'Estat la preeminència de la qual gaudia en segles anteriors a l'hora d'organitzar i influenciar la vida social i política. Es temia l'«estatolatria», un terme emprat des de l'època del Papa Lleó XIII (1810-1903) per a designar, en la polèmica amb el liberalisme i el socialisme, el sistema que advocava pel poder civil absolut dels desproveïts de Déu (Moro 2005: 11). Així, els problemes amb els quals va topar l'Església de l'últim quart del segle XIX es concentraren en fer front a aquest «modernisme social».

L'estat espanyol va pair a a ritme lent els canvis socials provocats per les gestes dels *sans-culottes* francesos.<sup>181</sup> Malgrat que l'ens catòlic recuperà algunes parcel·les de poder amb la Restauració, no tots els catòlics espanyols acceptaren que el sistema liberal, amb governs alternatius, estava ja instal·lat al país. L'Església espanyola passava per dificultats, accentuades més intensament per les crisis internes, entre integristes i

<sup>180</sup> «A partir d'aquestes danses solemnes es desenvolupà des del Renaixement el ball de saló, que en els segles posteriors feren empobrir l'ànima del folklore per la individualització [del ball] entre un sol cavaller i una sola dama. Des del punt de vista moral, la gran revolució es va produir als segles XVIII i XIX, sota la influència de liberalisme que s'escolava en els costums: de la dansa en la qual el cavaller només tocava la mà de la dama es passa a l'abraçada de la part superior del cos de la parella movent-se en girs continus» («Danza», *Enciclopedia cattolica*, 1954). Cal remarcar la definició bastant diferent que s'oferia des d'entorns feixistes cap al 1931 a l'*Enciclopedia Italiana*, que en cap cas parlava de la moralitat dels balls de parella del dèneu i de les primeres dècades del vint (Luciani 1931: 360-365). El projecte de l'*Enciclopèdia Italiana* va començar el 1925, sota control polític, amb Mussolini supervisant alguns dels seus articles més importants. L'enciclopèdia és una bona obra que va comptar amb reconeguts especialistes (Cannistraro 1975: 51).

<sup>181</sup> A grans trets, no fou fins el Bienni Progressista (1854-56) que es puga parlar de consolidació plena de l'Estat Liberal (Moliner 2000: 11). Un dels punts màxims d'aquest continu secularitzador tindria lloc durant el Sexenni Democràtic (1868-1874), accentuat per l'avanç de paradigmes com el científicisme.

possibilistes, és a dir, entre l'integrisme com a «corriente de pensamiento y de doctrina religiosa que se caracterizaba por la repulsa radical al liberalismo» (Moliner 2000: 79) i els catòlics partidaris d'acceptar la Restauració en col·laboració amb Alfons XII, els quals tractaren de recuperar la influència perduda davant el liberalisme i l'anticlericalisme, sense renunciar a alguns dels principis del Nou Règim. El llibre de capçalera del sector integrista fou *El liberalismo es pecado* (1885), de Fèlix Sardà i Salvany (1841-1916), que vint-i-dos anys després de la seua publicació ja havia estat reeditat en seixanta ocasions (Moliner Prada 2000: 63). A més dels articles a la premsa escrita, Sardà escrigué innumerables opuscles pensats per a vendre's a preu molt assequible que els fera arribar a tots els rangs de la població. L'escriptura catòlica integrista tenia, d'una banda, la finalitat política d'eradicar o portar al seu terreny pràcticament tot el que acabara en *-isme* que pretenguera prendre la preeminència al catolicisme.<sup>182</sup> D'altra banda, es proposava la fita filantròpica de reconduir la degeneració moral que, en l'opinió d'aquest sector, havia legat el liberalisme a la societat. Aquesta «decadència» d'esperit es constata, de forma notable, a través de les diversions, i a elles Sardà va dedicar un dels seus opuscles: *Las diversiones y la moral* (1876).

El clergue començava la seua obra justificant-ne la idoneïtat. Les diversions, al seu parer, lluny de ser una frivolitat, eren el millor diagnòstic d'una societat i, per tant, calia examinar-les sota el prisma cristià. Dit això, reconeixia que divertir-se és «no solo lícito, sino útil; y no sólo útil, sino indispensable» (1876: 9) però no a qualsevol preu: hi havia diversions en excés, especialment aquelles que considerava «pestilentes y corruptoras», mostra d'una societat decadent preocupada exclusivament per l'hedonisme i l'aparença. Aquestes diversions no eren altres que el teatre, el ball, el Carnaval, els bous i la diversió infantil.<sup>183</sup> Ja es pot imaginar que el discurs sobre el ball no serà gens amable ja que era la diversió més seguida, després del teatre, però també la més infausta de totes, al seu parer. Li calgué abans, però, detindre's a classificar i concretar a quins balls es referiria tan críticament. Així, d'una banda, considerava totalment lícits els balls «bíblicos y

---

<sup>182</sup> Podeu trobar un resum de les tesis de Sardà i Salvany a Moliner (2000), Elorza (2004) i Margenat (2004), i una contextualització amb altres autors de l'època a Botti (1992: 31-48).

<sup>183</sup> L'atenció del clergue es focalitza quasi la meitat del llibre en el teatre, i l'altra en el ball i les diversions no tenien lloc els balls. De les arts escèniques ens diu que podien ser especialment útils per a elevar la qualitat de l'ànima i ser reflex dels correctes costums socials; el seu error, doncs, era la condescendència que el teatre tenia amb la societat, acceptant-la i transmetent-ne les seues indecències, tot ignorant el gran exemple dels grans clàssics castellans de segles anteriors. I, més encara, el teatre des d'un punt de vista espacial fomentava la nuesa, que s'avivava per la passió de l'escena i de la música (1876: 25). Per tant, era preferible romandre en la ignorància «de lo que llamais la moralizadora influencia del teatro» i amparar-se en veus autoritzades, com les dels capellans, per a no sucumbir al perill de les arts escèniques de l'època.

patriarcales» i admetia a «los bailes [...] por uso tradicional», complaents-se que l'Església els acollira i els promocionara; per contra, rebutjava profundament els «bailes de etiqueta» —també anomenats «de sociedad»—, i els balls «de arrabal, en que se entra a media peseta por barba» (1876: 42-43), als quals afegí en successives pàgines els de Carnaval i els de caritat.

L'exercici moralitzant de Sardà incloïa el detall de les contrarietats que generaven la pecaminositat dels balls repudiats. Dels balls d'etiqueta o societat n'abominava la proximitat amb la qual ballaven homes i dones, especialment en aquelles danses *tournantes* —com, verbigràcia, el vals— on elles i ells «ruedan en agitado é impestuoso torbellino por el espacioso salón». A més, condemnava l'abillament femení, cosit sota «la poco escrupulosa conciencia de la modista» (1876: 75). Amb l'estil que caracteritza la seua obra, el prevere imaginava un diàleg amb l'audiència, tot responent als contraarguments que aquesta hipotèticament li formularia, per a acabar declarant la nul·la cristiandat de les pràctiques socials criticades, especialment greus quan els balls eren perpetrats per les persones millor considerades socialment. En cap cas els balls eren motiu de lluïment merament estètic, perquè, si no, no caldria anar acompanyats de les mares. L'ull maternal perdia la visió quan les parelles es mesclaven, amb l'agreujant que la proximitat tenia lloc prèviament al matrimoni. Va acudir als textos dels decimonònics Alcalá Galiano i de José Selgas per a insinuar, sagaçment, que, entre altres agreujants, el ball en aquestes condicions era símptoma d'igualtat de gènere.

Ara bé, en opinió del clergue, si hi havia un espai luctuós per antonomàsia, encara més pervers moralment que el *saló de ball*, aquest era *la sala de ball*. Per als interessos d'aquest treball, esdevé substancial aquesta diferència entre el *saló* i els balls de societat —aquells que se celebraven a cercles recreatius de tota mena— i la *sala de ball*, entesa com el lloc on s'acudia regularment els diumenges i que, segons es desprèn de la seua taxonomia, seria de caràcter més popular. A la distinció dicotòmica la precedia una llista de les formes i dels espais lúdics de finals del huit-cents: periòdics, drames teatrals, clubs, sales de joc, tavernes, casinos i cafès —aquestos últims, definits com «la taberna con camisa límpia» (1876: 53). Per a Sardà, aquests espais eren contemplats amb «decència» en la societat que els acollia —decència irònica, òbviament—, amb l'única salvetat que eren eminentment masculins. El problema radicava, segons ell, en què la *sala de ball* s'havia convertit en l'equivalent femení en deshonestat dels altres locals esmentats, ja que estava plenament acceptada per les mares. «Así en ciudades populosas como en villas y pueblos de escaso vecindario» (1876: 53), les xiques acudien impunement al ball en detriment de les obligacions religioses d'aquell dia de la setmana —constatant-nos, a més,



l'existència d'aquest tipus de locals ja a l'any 1876. El prevere no admetia apel·lacions de diculpa materna fonamentades en la necessitat de trobar marit, ja que les mares eren, en primera i última instància, les responsables de l'assistència de les joves al ball.

El clergue, però, encara no havia acabat. Tractava ara de tancar el cercle atacant a aquells catòlics —molt especialment, els de classes benestants— que freqüentaven els balls, una profanació de l'essència del cristianisme, al seu parer, confrontable al «pecado de Adan», falta que era «por instinto católico-liberal» (1876: 58). Arremetia contra la hipocresia dels qui considerant-se religiosos acudien als balls de Carnaval i de caritat. Les màscares, per molt distingida que fóra la societat on se celebrava el ball, proporcionaven un mitjà per a trencar amb totes les barreres de classe social, i eren una mostra indefectible de luxúria. Hàbilment, Sardà introduïa, doncs, la possibilitat de perdre els privilegis socials que les economies més relaxades tenien —el col·lectiu que, segurament, constituïa bona part dels seus lectors. També es dirigia a aquestes classes benestant per a qualificar d'«estrambótica mezcolanza» (1876: 70) els ball de caritat. La beneficència duta a terme amb els balls era una «caridad hija de la revolución y que será madre del socialismo» (1876: 74). Beneficència i ball eren un binomi irreconciliable, especialment pels catòlics que es preuaren de no haver sucumbit als perills del liberalisme. Emparant-se en Pius IX, el prevere conclouïa que «debemos en suma considerar como inmoral y anticristiana toda diversión pública ó privada, civilizada ó grosera, de la qual salgan malparados ó el pudor cristiano, ó la caridad á nuestros semejantes, ó el respeto á nuestra fe» (1876: 92). Cap de les diversions descrites era, per tant, lícita, i amb el sol fet d'assistir-hi s'estava tacant la puresa de l'ànima cristiana.

S'haurà notat que darrere l'expressió virulenta de les tesis sobre moralitat, Sardà cercava la complicitat d'un determinat públic i, sobretot, pregonava l'antiliberalisme. I és que les diferències entre els catòlics espanyols a favor i en contra del liberalisme no foren més que reflex dels debats entre els religiosos a l'hora de posicionar-se davant les noves coordenades del «modernisme social», sovint confosos sota el polisèmic concepte de «clericalisme» (López i Cueva 2005: 22). Així, la posició de l'Església va mudar de la primera condemna als «errors» del món modern de Pius IX (1792-1878) a la via acomodaticia de Lleó XIII, qui tractà d'adaptar la religió cristiana als nous temps, mirant de contrarestar el laïcisme que el liberalisme havia fet avançar (Montero 2007: 103). Tanmateix, no tothom estigué d'acord amb aquesta última opció. Malgrat que, com ha indicat Moro (1988: 690), cal evitar una visió dicotòmica del paper de l'ens catòlic —és a dir, com a defensora a ultrança del conservadorisme o com a renovadora social de caire progressista—, Montero (2007) ha afirmat la intrínseca relació entre el catolicisme de

finals del segle XIX i la formació de dos tarannàs polítics que, en opinió de l'autor, s'arreceraren en una ideologia propera a la dreta: la dreta conservadora, amb tendència a l'acceptació del marc institucional de l'estat liberal, i la dreta integrista, que rebutjava qualsevol concessió al diàleg amb la modernitat. Entendre la idiosincràsia de la dreta integrista de finals del XIX no és una tasca estèril: diferents especialistes han assenyalat la inspiració que brindà aquest fonamentalisme religiós en la formació del pensament de l'Església catòlica durant els primers anys del franquisme (Botti 1992: 141-142; Moliner 2000: 13; Di Febo 2003: 41; Montero 2007). No debades, durant l'època restauracionista s'havia acabat d'eixir d'un període especialment laicitzador, exactament com va ocórrer amb la II República quaranta anys més tard. Per a portar a terme la seua comesa durant el franquisme, a més de la predicació pastoral, l'Església va tindre com a aliada a l'anomenada «literatura edificant».<sup>184</sup> En la seua bastida del discurs hegemònic al voltant de la vida socioafectiva i la seua translació a l'estructura familiar, aquest gènere literari acostumava a dedicar un apartat a les diversions. El ball era un dels protagonistes, perquè «puedo afirmar con plena convicción que la conducta de las jóvenes durante el baile es la mejor prueba de la firmeza de su carácter y de su noble modo de pensar» (Toth 1944: 156).

En general, les apologies a la il·licitud del ball de la «literatura edificant» estaven basades en arguments significativament similars. A partir d'un recorregut històric sobre el paper que havia tingut la dansa lligada a l'Església, en base a paraules extretes de la Bíblia i escrits de sants i teòlegs, s'arribava a la conclusió que el catolicisme, a priori, no s'oposava al ball ja que «ante la moral cristiana, el baile es cosa de si indiferente» (Esteve 1943 [1939]: 35).<sup>185</sup> Per a seguir, però, amb aquesta aparent apologia del ball, calia fer-ne

---

<sup>184</sup> A ulls contemporanis, sovint s'han comentat aquest tipus de textos amb comicitat, aprofitant el caràcter *ètic* que ens brinda la distància cronològica. Encara que moltes d'aquestes publicacions de «literatura edificant» són, de fet, relectures d'obres anteriors realitzades sense gaire originalitat o senzillament, traduccions força lliures, infravalorar les seues idees suposa perdre un bon grapat de detalls que ens ajuden a comprendre millor els avatars del ball de l'època. Han estat utilitzades, de fet, com en el cas de l'estudi indispensable de Roca (1996), de base per a conèixer el discurs normatiu del catolicisme de postguerra vers la sexualitat. Per a realitzar aquest treball, he consultat les següents publicacions que considere suficientment representatives: Salicrú (1944), Nogara (1930 i 1934), Enciso Viana (1940 i 1944), Esteve (1939), Schlitter (1943 [1934]) Vilariño (1916), Vuillermet (1927 [1924]), Prado (1941), Casaubón (1946), Giménez (1939), Hoornaert (1938 [1924]), Matalí (1944), Suárez (1940), Toth (1944), Tricht (1945 [1922]) i Gedda (1945 [1941]). Consulteu Roca (1993) per a saber-ne més sobre la literatura edificant espanyola de postguerra i, per a ampliar-ho a les publicacions en llengua anglesa, vegeu l'estudi de Wagner (1997).

<sup>185</sup> L'afirmació sobre l'apriorística innocuïtat del ball és compartida per Salicrú (1944: 9), Nogara (1930: 10 i 1934: 32), Schlitter (1943 [1934]: 204), Hoornaert (1938 [1924]: 147), Prado (1941: 35), Enciso Viana (1940: 147), Vilariño (1916: 8) i Vuillermet (1927 [1924]: 16 i 19), qui atribueix a Sant Tomàs d'Aquino aquesta consideració sobre el ball.

la ja coneguda taxonomia: les danses bíbliques i rituals —acceptades—, les danses tradicionals —acceptables— i, finalment, el ball modern —funest a tots els nivells.<sup>186</sup> No hi va haver, tanmateix, un acord unànime sobre quins ballables s’havien d’encabir en aquesta última categoria i, en alguns casos, els balls de quadres encara en boga al segle XIX —per exemple, el minuèt—, foren admesos o repudiats depenent del tarannà de l’escriptor de torn. Per què, ja ho sabem, a partir dels anys deu, amb la recepció del tango i altres balls de procedència anglòfona, amb el seu l’exotisme sensual, a ulls de l’integrisme catòlic féu considerar relativament innocents i elegants els decimonònics: «hay danzas y danzas: la pavana de otro tiempo, el tango de ahora; el minué en que se danzaba con gentileza, tal ejercicio moderno donde se agitan a lo café, donde se balancean a lo pingüino» (Hoornaert 1938 [1924]: 147).<sup>187</sup> Amb això «enfocando la cuestión, *prácticamente*, te diré que no existe el baile *en abstracto*, de suyo indiferente en su moralidad, sino el baile *en concreto*, o sea: tal baile, con tal persona, en tal tiempo, en tal lugar y otras circunstancias; el baile será ya determinadamente bueno o malo, según esas circunstancias» (Prado 1941: 35). Per tant, i de la mateixa forma que ocorria al cinema com s’hi referia Roca (1996: 94), el perill dels balls moderns no es concentrava només en el gènere ballable o en la inherent perillositat dels balls agarrats, sinó en allò que Gedda (1945 [1941]) anomenà «marcs»: el temps, l’espai i les circumstàncies que envolten als balls moderns que els transformaven en especialment perillosos.<sup>188</sup>

En realitat, allò que permetia a la «literatura edificant» mantindre’s en la immutabilitat argumental raïa en fixar la seua atenció exclusivament en aspectes de llarga volada, tot evitant filar prim. L’andròmina narrativa radicava en prendre «el millor de cada casa», saltant amb una agilitat portentosa de la Grècia clàssica al segle XIX, de les Sagrades Escriptures a l’infern, del món real al mitològic, a conveniència de la *preticatio*. Segurament, els autors no esperaven que els lectors i les lectores es prengueren massa molèsties en comprovar la veracitat de les cites d’aquells homenots de l’antiguitat o de les

---

<sup>186</sup> Expliciten aquesta taxonomia, tot i que sobrevola totes les publicacions: Esteve (1939: 35), Enciso Viana (1940: 147) i Vilariño (1916: 8).

<sup>187</sup> Sobre l’augment de la perillositat dels balls moderns, primer per agarrats, i després anomenant els d’Amèrica del Nord, argumenten també Toth (1944: 157), Prado (1941: 36), Esteve (1939: 44), Enciso Viana (1940: 153-154), Vilariño (1916: 22), Salicrú (1944: 16) i Vuillermet (1927 [1924]: 45), el qual, gentilesa del traductor, afegeix el *black-bottom* i el charleston. Això vol dir que la seua recepció a Espanya se situaria entre el 1925 i 1927.

<sup>188</sup> Remarquen la importància dels agreujants externs també Toth (1944: 156), Prado (1941: 36) i Vilariño (1916: 16-19).

anècdotes de vida dels sants.<sup>189</sup> I menys encara els preocupava als apologistes catòlics que tots els laics citats per a reforçar les seues tesis foren autors del segle XIX, ni tampoc en comparar-los per a confirmar que o bé els clergues tenien una biblioteca massa selecta, o bé es dedicaven a rellegir opuscles de col·legues seus de dècades passades.<sup>190</sup>

El contingent argumentari de la «literatura edificant» també va aferrar-se a la «tradició» per a estilitzar, depurar o eliminar aquelles manifestacions que destorbaven la construcció d'una societat endreçada en els principis catòlics més intransigents. En l'ús instrumental de la tradició hi estigueren d'acord els poders civil i eclesiàstics durant el franquisme. L'exemple més demostratiu fou el Carnaval, suprimit per temps il·limitat pel seu caràcter profà i la seva tendència a l'excés corpori.<sup>191</sup> Però que en alguns aspectes de la política festiva i folklòrica, les autoritats civils i l'Església militaren en un front comú no vol dir que en altres, les relacions no foren especialment tenses, com va ocórrer en espais festius que uns i altres van intentar apropiar-se, per exemple, arran de la presència d'envelats a les festes patronals, com denunciava el classiquíssim de la «literatura edificant» espanyola Enciso Viana (1943: 147):

¿No eran antiguamente las Cofradías las que, en las fiestas de sus Patronas, organizaban, a la par de los actos de culto, festejos profanos? Fuegos artificiales, pasacalles, jiras [sic] campestres, capeas, toros figuraron en los presupuestos de muchas Cofradías. Algunos hasta organizaron bailes públicos: los bailes clásicos, regionales, inocentes o, por lo menos, mucho menos maliciosos que los

<sup>189</sup> Estalvie al lector el reguitzell de referències a les Sagrades Escripures i als Pares de l'Església, presents en quasi totes les publicacions. Esmentem únicament els tres personatges sagrats més citats a Espanya, o compartits pels escriptors espanyols i italians: El Rei David (Salicrú 1944: 9; Nogara 1930: 10; Nogara 1934: 31; Gedda 1945 [1941]: 7; Vuillermet 1927 [1924]: 15), Sant Francesc de Sales (Enciso Viana 1940: 152; Esteve 1939: 36; Nogara 1934: 21; Schlitter 1943 [1934]: 205; Vuillermet 1927 [1924]: 30; Vilariño 1916: 23-26); i Santa Teresa de Jesús (Salicrú 1944: 9, Gedda 1945 [1941]: 8).

<sup>190</sup> Seguint el mateix procediment que en la nota anterior, entre els seglars trobem a Luís Pereda (Salicrú 1944: 13; Enciso Viana 1940: 152; Vilariño 1916: 7), Jacobo Schmitt (Salicrú 1944: 13; Enciso Viana 1940: 152; Prado 1941: 37), la baronessa Staël (Salicrú 1944: 13; Enciso Viana 1940: 152; Prado 1941: 35; Vilariño 1916: 12), Pilar de Cavia (Salicrú 1944: 9; Enciso Viana 1940: 152), el vescomte de Brioux Saint-Laurent (Salicrú 1944: 14; Enciso Viana 1940: 152; Vilariño 1916: 12; Vuillermet 1927 [1924]: 42), Petrarca (Prado 1941: 36; Schlitter 1943 [1934]: 205), José Selgas (Salicrú 1944: 13; Vilariño 1916: 13), Alcalá Galiano (Salicrú 1944: 13; Vilariño 1916: 13), Luís Coloma (Salicrú 1944: 14), Roger de Rabutín (Prado 1941: 36; Nogara 1930: 13; Schlitter 1943 [1934]: 205; Vuillermet 1927 [1924]: 41), M. Blanchon (Vuillermet 1927 [1924]: 42; Salicrú 1944: 16), Ciceró (Toth 1944: 156; Nogara 1930: 13; Vilariño 1916: 14; Gedda 1945 [1941]: 10). Preocupaven, i molt, les opinions sobre el ball decimonònic. Si no, no s'entén la quasi total absència en matèria de ball a l'obra de Lluís Vives, qui en el seu llibre *Instrucció de la dona cristiana*, reeditat quantiosament als anys quaranta, assimilava els balls com a temptació del diable, com ens recordava Wagner (1997: 13).

<sup>191</sup> Ordre del 12-i-1940, Ministerio de la Gobernación, BOE del 13-i-1940; «Aviso acerca de los Carnavales», BOAV 2290, 1-ii-1941; i «Aviso sobre los Carnavales», BOAV 2314, 15-ii-1942. En el cas d'Itàlia durant el feixisme, Tonelli (2007 [1998]: 138) esmenta que hi va haver un acord entre autoritats governatives i eclesiàstiques per no ballar durant la Quaresma i Nadal i Viola (2007) ha mostrat el contínuum de dissentiments.

modernos; y sobre todo con menos peligro para la pureza; bailes que no tenían inconveniente en ser presididos por el Cura entre las autoridades, y que se verificaban en la plaza pública, a la luz del día y con respetuosa separación.

L'actitud antitètica que s'intueix al voltant del ball entre les famílies civils i eclesiàstiques del règim per una interiorització acomodaticia dels postulats religiosos tingué el seu cim en els balls de beneficència. Per als religiosos no podia concebre que a través d'un esdeveniment de dubtosa categoria moral i religiosa —el ball—, aquells seglars que es preuaren de cristians tractaren de complir amb els preceptes religiosos de caritat, sobretot si es tenia en compte el luxe i l'ostentació amb què s'acudia a aquests esdeveniments socials i en última instància, si a més es realitzaven «con el pretexto de celebrar fiestas religiosas o adquirir una imagen o atender a la reconstrucción del templo».<sup>192</sup> Evidentment, l'organització d'aquest tipus d'actes filantròpics era una pràctica reservada a aquells que disposaven d'estipendi suficient. És a dir, un grup altament minoritari durant la postguerra. Malgrat això, no es tractava només que les normes d'ordre públic i seguiment religiós gaudiren de diferent grau d'aplicació segons si es pertanyia a la classe benestant, com breument ha esmentat Feixa (1991: 47), sinó que existia un problema de fons relacionat amb pràctiques pertanyents a unes determinades classes socials i el model de vida que comportaven:

Esos bailes burgueses, en los que hay competencia de costosas *toilettes* femeninas, en los que abunda el champagne y se pagan las cenas caras, y todos alardean de ricos, aunque con su alarde desequilibren el hogar de un modesto empleado, o se comprometa un pequeño negocio, son un mitin comunista predicado por los mismos burgueses.

Esos festivales benéficos, en los que se baila y divierte a cuenta de los menesterosos, y para enjugar lágrimas se ríe a carcajada, y para dar limosna, se derrocha, y para acercarse al pobre se aleja de su bohardilla, son un insulto (Enciso Viana 1943: 151).<sup>193</sup>

Amb tot, la qüestió de fons que movia les arengues dels religiosos eren les relacions de parella. El ball era el centre del vici que allunyava les persones —ells, però més concretament, elles— de la puresa i de la modèstia.<sup>194</sup> No valgueren per als religiosos,

<sup>192</sup> HIJARRUBIA, Guillermo: «Secretaría. Bailes con fines religiosos», BOAV 2370, 15-v-1944, 159.

<sup>193</sup> Sobre la caritat, el luxe i l'ostentació, també parlava el mateix Enciso Viana (1944: 61), Esteve (1939: 50), Giménez (1939: 119) i Gedda (1945 [1941]: 45).

<sup>194</sup> De la puresa i la modèstia, en feren referència Toth (1944: 156-157), Hoornaert (1938 [1924]: 148), Prado (1941: 36), Giménez (1939: 119), Enciso Viana (1940: 149 i 1944: 22 i 53).

tampoc, les argumentacions d'higienistes i de mestres de ball que defensaren les danses com un *sport* sa i desitjable per a l'enfortiment del cos que col·laborava en la construcció nacional.<sup>195</sup> Se succeïen les històries moralitzadores sota la cultura de la por —«debes pensar que mientras tu danzabas, muchos ardían en el infierno por pecados cometidos en el baile o de resultas del baile» (Schlitter 1943 [1934]: 206)— i es culpava, a més dels joves —els habituals assistents als balls—, les mares per permetre amb l'excusa del casament, tals celebracions i els pares, per permetre la corrupció moral dels seus fills.<sup>196</sup>

En conclusió, poques novetats argumentals ens llegaren els autors de la postguerra en comparació a Sardà, qui, de fet, segur que havia estat llegit i, en més d'un cas, no els era del tot llunyà generacionalment. Tenint en compte lleugeres variacions en la forma i el to, els escriptors espanyols de postguerra —especialment, en els llibres publicats durant els dos primers anys de vida del franquisme— foren dramàticament menys àgils que Sardà i Salvany, però també augmentaren l'ús del llenguatge farcit d'amenaçes, menys avesats a l'agilitat del diàleg a l'estil del sabadellenc. Perquè, fet i fet, estàvem en una dictadura i fins i tot, alguns els llibres traduïts de l'estranger —Toth, Hoornaert—, semblaven permissius al costat dels de cunya nacional —on destacaren les publicacions d'Enciso Viana. Així mateix, pràcticament s'eliminà l'aspecte d'opinió política, les insinuacions sobre igualtat social i, ja ho sabem, la mera existència del Carnaval. A Sardà li preocupava el liberalisme però la seua única arma fou la paraula. Els escriptors de postguerra no tenien, en principi, perquè patir: tot l'aparell polític i militar recolzava i promocionava les seues opinions.

Després d'aquesta dosi concentrada de «literatura edificant» que es remunta fins a l'últim terç del segle XIX, hom pot tindre la impressió que l'Església arremeté durament contra el ball. No va ser així. Més bé, fou un tema força accessori en comparació amb altres «perills» de la modernitat, com ara el cine o la moda femenina.<sup>197</sup> Encara que segurament mai no coneixerem fil per randa el contingut de les prèdiques dominicals dels mossens locals —que l'oralitat aconsegueix transmetre de forma molt fragmentària—, com a mínim

---

<sup>195</sup> Hi estan en contra del ball com a higienisme Esteve (1939: 51); Giménez (1939: 119-120), Prado (1941: 39), Enciso Viana (1944: 115-120), Vuillermet (1927 [1924]: 45). Dos dels professors de ball que recurriren al paper del ball com a mitjà de sociabilització, de civilització, de valor terapèutic pel cos i d'enaltiment nacional foren els famosos mestres de ball Enrico Pichetti (1935: 107) i Alfonso Puig Claramunt (1944: 51).

<sup>196</sup> Mencionen el diable Prado (1941: 37) i Giménez (1939: 119) i que el ball no serveix com a excusa de matrimoni i la culpabilitat dels pares, ho argumenten Toth (1944: 156-157), Hoornaert (1938 [1924]: 147), Giménez (1939: 119), Enciso Viana (1944: 100) i Vilariño (1916: 9).

<sup>197</sup> Roca (1996: 95) ja mencionava que, més enllà del ball, aquell lleure que es podria considerar veritablement de masses per la seua intergeneracionalitat és el cinema. Com vorem a l'epígraf següent, tant el papa Benet XV com el seu successor, Pius XI, únicament feren referència una vegada al ball. Pivato i Tonelli (2001: 103) han comptabilitzat que només Pius XI es referí al cinema en quinze ocasions.

cal tindre cautela a l'hora de valorar la transcendència de les paraules provinents de la «literatura edificant» perquè no sabem si el seu consum era del tot generalitzat, o bé només destinat a un sector de la població molt concret, alfabetitzat i amb uns rudiments catequètics suficients per a no perdre's gaire entre Sagrades Escriitures, Pares de l'Església, citacions diverses i un vocabulari no sempre accessible. Que la tasca dels autors d'aquesta literatura fóra, justament, aplanar la semàntica de la documentació papal; que durant la postguerra es publicaren i reeditaren repetidament alguns dels volums, que els butlletins eclesiàstics se'n feren continu ressò; que la seua finalitat fóra sensibilitzar vocacionalment a la feligresia; i que puguem considerar-la un bon instrument per a reconstruir el discurs hegemònic de postguerra (Roca 1993), almenys pel que fa al ball, no sembla que arribara a ser del tot efectiu. El mateix Roca reconeix que bona part del missatge de la «literatura edificant» va caure en sac foradat (1993: 25-26; 1996: 69-72). Hom constata que «ens deien que era pecat ballar» (Cristóbal, 1927), però pràcticament ningú renegava del ball o renunciava a la seua sessió setmanal.

### **Les consignes eclesiàstiques, des de l'Arxidiòcesi de València**

El prevere Sardà i Salvany va sobreviure a Pius IX i a Lleó XIII i arribà a conèixer la mort del qui seria el gran impulsador de les reformes de la música religiosa de l'època, extremant, a més, les mesures contra el modernisme: Pius X (1835-1914). Certament, per al catolicisme no fou fàcil reconduir la situació, tenint en compte els conflictes internacionals i l'augment de les ideologies anticlericals, però també, dels nous costums i gustos. Així, els pontífexs de l'època es van proposar fer front a la nouvinguda escena musical, encapçalada pel tango. La fama del gènere fou de tal magnitud, que fins i tot la *vox populi* féu córrer una llegenda urbana, publicada originàriament per un periodista italià el 28 de gener del 1914, on el mateix Pius X hauria desautoritzat el tango i hauria suggerit, com a substitutiu, el ball de la furlana; la història arribà a desvirtuar-se fins al límit que la gent pretextava ballar el tango en homenatge al Papa, i El Vaticà hagué d'eixir del pas desmentint i desautoritzant qualsevol de les versions de l'anècdota que corrien ja arreu

d'Europa (Cámara 1996).<sup>198</sup> Òbviament a l'Església no li interessà gens que es relacionara un pontífex amb el ball, i durant el franquisme l'anècdota no fou mai reproduïda. Un tractament diferent va rebre l'encíclica *Sacra Propediem*, emesa el dia de Reis del 1921 pel successor de Pius X, el papa Benet XV (1854-1922). El pontífex hi va advertir sobre els perills de la vida moderna, amb la dona com a focus principal. Al contrari que en anteriors i posteriors apercebiments de temàtica similar, en aquest cas, després referenciar la inconveniència de certs abillaments femenins, s'afegí «quei balli esotici e barbari, uno peggiore dell'altro, venuti ora di moda nel gran mondo elegante; non si potrebbe trovare un mezzo più adatto per togliere ogni resto di pudore».<sup>199</sup>

La popularitat de l'encíclica de Benet XV fou notable, i fou propagada tant a la «literatura edificant» com als butlletins oficials dels arquebisbats, que arribaven puntualment a totes les parròquies de la diòcesi. Tampoc, però, el pontífex s'estengué gaire parlant del ball, una brevetat que compartí amb la segona de les encícliques vinculades a la crítica del ball: la *Ubi arcano Dei* (1922) de Pius XI contra la sacralització de costums. Ambdós documents papals foren els únics on el ball féu directament acte de presència, i així ho apuntà la «literatura edificant», reproduïnt-les.<sup>200</sup> És més, que haja localitzat, són les úniques mencions al ball entre Benet XV, Pius XI (1857-1939) i Pius XII (1876-1958). La primera d'elles, la *Sacra propediem* (1921), fou emprada també amb data de 15 de juny del 1940 en la primera referència a la temàtica d'època franquista que trobem al BOAV. S'adjuntava a unes «Normas de los Rdmos. Metropolitanos de 30 de abril de 1936 sobre Moralidad», que l'episcopat valencià havia decidit tornar a reproduir després de la contesa bèl·lica.<sup>201</sup> Les normes del 1936 foren repeses, encara amb més èmfasi, en juliol del 1944 amb les «Reglas para la moralización de las costumbres». S'hi citava, en aquest últim cas, la segona de les encícliques papals vinculades al ball —*Ubi arcano Dei* (1922)— per a detallar totes aquelles activitats susceptibles de risc moral: vestits, nòvios, platges, piscines, excursions, espectacles i balls.

<sup>198</sup> La història de Pius X és desmentida per Cámara (1996) i posada en dubte a Lao (2001: 29-30). No obstant, els rumors van seguir reproduint-se en el passat (Bragaglia 1950?) i segueixen perpetuant-se en l'actualitat, com a Benelli (2001: 20) i a Griggio i Giuri (1995: 109).

<sup>199</sup> «Aquells balls exòtics i bàrbars, cadascun pitjor que l'altre, estan ara de moda en el gran món elegant; no pot existir un mitjà més adequat per a eliminar qualsevol vestigi de decència» (Benet XV: *Sacra Propediem*, 6-i-1921).

<sup>200</sup> Les pastorals que apareixen en Vuillermet (1927 [1924]: 45); Enciso Viana (1940: 153); Salicrú (1944: 17); i a l'*Enciclopedia cattolica* (1954: 1215).

<sup>201</sup> «Normas de los Rdmos. Metropolitanos de 30 de abril de 1936 sobre Moralidad», BOAV 2275, 15-vi-1940, 203-205.



Les «Reglas para la moralización» del 1940 i del 1944 resumien a la perfecció el tarannà de la prèdica a la vocació que transmeté l'ens eclesiàstic dels primers anys del franquisme, encara que al BOAV s'ha d'esperar un any, des de la primera publicació del 1940, per a localitzar una altra menció al ball. Així en juny del 1941 es reproduïa una pastoral de l'arquebisbe de Pamplona —«dieciséis páginas de clarísima doctrina [...] al tema de los bailes modernos»— Marcelino Olaechea. Per a Mons. Olaechea no hi havia dubte que el ball modern era una herència republicana que calia desterrar, relacionada intrínsecament amb el pecat omnipresent en la vida dels «rojos». Pecats que, a més, augmentaven la seva gravetat en provenir de l'estranger:

Si no son españoles esos bailes, si no son morales, si son un sarcasmo al espíritu de la Cruzada, si son reprochados, desde el cielo, por todos nuestros mártires y héroes, no sentís el grito de ¡TRAIDOR!, lanzado a vuestra espalda? Vosotros sois los que no tenéis derecho a bailar agarrado; los de la izquierda, sí. Los rojos, sí. Vosotros, no. ¿No decíais de ellos que no son españoles? Pues... eso son esos bailes: los que jamás nacieron en esta tierra, los que nos han llegado en alas rojas. Vosotros, los que ganasteis la guerra, tenéis que ganar la paz, y la paz no se gana sino por la Religión y la Moral... ..No, no se volverá España roja, por prédicas de demagogos, ni por libros y prensa impía. Pero, por la inmoralidad, sí... sobrevivientes de la guerra: daos cuenta que el diablo rojo viene vestido de verde...<sup>202</sup>

Com haureu observat, Olaechea no s'estigué d'emprar l'«estilo lexical tomado de la patología y el imaginario bélico», que és com defineix Di Febo (2003: 40) a la retòrica exacerbada d'aquest tipus de publicacions. En la convulsa Europa del període d'entreguerres, qualsevol qüestió —i el ball no va ser una excepció— fou susceptible de metaforitzar-se al bel·licisme, en el conjunt d'assimilacions simbiòtiques entre llenguatges polítics i religiosos que es van retroalimentar especialment a partir del segle XIX (De Giorgi 2004). Als arguments racials —expressats fins i tot pels pontífex, com es pot

<sup>202</sup> «Los bailes modernos. Diócesis Pamplona», BOAV 2302, 1-VII-1941, 263. La pastoral del BOAV es pren del BOA de la diócesi navarresa de 15-VI-1941. Es pot trobar parcialment a la revista *Ecclesia* («Contra los bailes extranjeros e inmorales», *Ecclesia* 17, 1-IX-1941), la qual destacava, prenent el BOA de Saragossa de 16-VIII-1941, a combatir exclusivament «los bailes modernos»: «Toda su severidad va sobre aquellos bailes modernos nacidos en 'las chacras de otros pueblos podridos', 'en la carroña moral de Europa, en el estallido bestial de las tribus más degradadas de la tierra. ¿Habrà algún o alguna joven, no ya piadoso sino simplemente educados o de buen gusto, que no sienta repugnancia al revolcarse en la ciénaga perversa y degradada de lo extranjero, teniendo en España expansiones morales y bellas para saciar la inquietud de los años mozos?'. La pastoral també es citada a Marín, Molinero i Ysàs (2001: 100) i Molinero (2006: 234). Aquesta publicació no fou l'única on el prelat de Navarra exposava les seues opinions. El 1942 focalitzava l'atenció sobre el cine —al seu parer «el enemigo número 1 de toda la Humanidad»—, les bicicletes usades per xiquetes —«usurpan ellas las diversiones de ellos»—, i sobre el costum «poc catòlic» d'acurtar els vestits infantils, una pràctica que Mons. afirmava contundentment que provenia de la cultura masònica («Pamplona. Cine, bicicletas, vestidos», BOAV 2320, 1-VIII-1942, 232).

llegir a l'encíclica de Benet XV (1921)—, s'hi uniren les referències a les guerres esdevingudes al continent durant la primera meitat del segle xx, adaptant les diatribes contra el ball a la conveniència política del moment. En un dels textos més citats entre el conjunt d'escriptors religiosos, Vuillermet (1927 [1924]: 46) identificava la renovada febre del ball de principis dels anys vint amb el nul aprenentatge que sobre la societat havia sedimentat la I Guerra Mundial.<sup>203</sup> Si Sardà i Salvany havia acusat els aficionats al dàncing de pecar de liberalisme, per a Vuillermet (1927 [1924]: 46) el ball modern era símptoma indiscutible de «bolchevismo cultural».

Per tant, ja tenim els dos arguments —si és que poden discriminar-se— que van perseguir al balls de moda durant aquests primers anys del franquisme: el polític, que relacionava qualsevol gènere modern amb el passat laic republicà, i el de l'alteritat, que a través de l'exaltació del nacionalisme espanyol exigia l'eradicació dels ballables de procedència estrangera. La principal víctima d'aquest tractament diferencial depenent de l'origen d'un o altre gènere de ballable va ser el jazz, un terme llavors del tot polisèmic que englobava, a grans trets, les músiques de moda de procedència nord-americana (Iglesias 2010: 94-97). Aquestes idees subministraren bona part dels sofismes entorn el ball en el període de major emmirallament amb el feixisme italià i el nazisme alemany, perpetrats, per exemple, amb campanyes de traducció al castellà de títols de peces musicals, agrupacions o locals procedents d'altres llengües, com és ben conegut.<sup>204</sup>

Tornant al context valencià, s'ha comentat que Prudencio Melo (1860-1945), arquebisbe de València des del 1923 fins a la seua mort, fou de caràcter reservat i no es va prodigar especialment en qüestions musicals (Oriola 2009: 99). Les seues consignes de principis dels anys quaranta foren d'un to més suau que les d'altres homònims seus. Al BOAV no es va tornar a fer menció del ball ser fins a l'estiu del 1943, tot utilitzant una altra de les pràctiques habituals per a confeccionar el butlletí quinzenal de la diòcesi: esporgar d'entre les circulars dels caps de la Falange i dels governadors civils les que incumbien a la moralitat i reproduir-les íntegrament al butlletí. Es transcriví una circular de l'aleshores governador civil de València, Ramón Laporta Girón (1899-1965), destinada a tots els caps

---

<sup>203</sup> El text del clergue belga degué de gaudir de suficient èxit per a què formara part dels «elegits» per a l'entrada «danza», de l'*Enciclopedia cattolica* (1954: 1216).

<sup>204</sup> L'ús de paraules en altres llengües, especialment anglès i francès, foren molt habituals en la literatura de l'època, sobretot si es volia fer comentaris crítics. En una dada curiosa, Benelli informa que el concepte *dàncing* «non è originario della cultura inglese —dove questo tipo di locale viene definito come *ballroom* o *dance hall*». El terme, a Itàlia, fou emprat per a designar a aquelles sales de ball d'àmbit urbà, a diferència de les de caràcter rural i popular, sovint lligades al món obrer, anomenades *balera* (Benelli 2001: 42).

locals de la Falange, amb còpia a totes les autoritats competents. Recordava la missió dels membres del Partit per al «saneamiento y reconstrucción de la Patria», sent també responsable de «los problemas de la decencia y moralidad pública, máxime, cuando a razones de orden político, se unen imperiosos mandatos de índole cristiana y religiosa». Laporta exhortava els seus camarades —sota amenaça de «inexorable castigo»— a passar a l'acció «para oponerse eficazmente a la desmoralización de la vida pública y familiar de nuestros pueblos», culpa de la «horda roja» al seu pas per terres valencianes. La comesa que havien de portar a terme els falangistes hauria d'estar encaminada a la «represión decidida de la blasfemia»; al control de la «decencia en el comportamiento en los jóvenes de ambos sexos en los paseos, calles y salas de espectáculos» segons «la rancia tradición de la familia española»; i a la «celebración de matrimonios canónicos y bautizos» de tots aquells que havien evitat el tràmit religiós durant la República. Especial menció es feia al ball mitjançant «reglamentación restrictiva de los bailes públicos», destinada a vigilar «la asistencia a bailes de los menores de dieciséis años», fer complir el seu tancament «antes de las once de la noche, excepto en los días de feria y fiestas de ese pueblo», i recordant que «los bailes han de celebrarse, a poder ser, al aire libre», tot controlant aquells que «no reúnan las debidas condiciones higiénicas, no estén autorizados por el gobierno Civil o en aquellos donde se ejecuten actos impropios [...] de nuestra religión y sanos principios». Evidentment «se exceptúan de estas prohibiciones los bailes regionales, los cuales, lejos de prohibirlos, hay que fomentarlos [...] como muestra ingenua de lo que son las tradicionales expansiones de nuestra raza».<sup>205</sup>

La missiva del governador civil exposava els principis de gestió política referent als balls —i, en general, als espectacles públics—, encaminada a mantindre un rígid ordre públic a través de la clara delimitació d'espais i temps, sota un paternalisme de fàcil ús retòric i propagandístic. És clar que mesurar la indecència dels balls en altres paràmetres resultava francament difícil sinó era sota la fórmula d'«escàndol públic». A través de la prèdica i de les circulars s'espargien les consignes de vigilància perpètua, no només davant de l'autoritat, sinó entre els mateixos conciutadans. El règim multiplicava així la seua capacitat repressora, i afavoria la inacció alhora que augmentava la sensació de poder

---

<sup>205</sup> LAPORTA GIRÓN, Ramón: «Estado Español. Circular Número 5 del Jefe Provincial del Movimiento y Gobernación Civil de Valencia», BOAV 2350, 15-vii-1943, 235. S'haurà notat ja l'extrema duresa del vocabulari emprat pel Jefe de la Falange, que tampoc li era exclusiu. El col·lectiu d'AC, que solia evitar el llenguatge bel·ligerant i ser, com a mínim en aparença, molt més diplomàtic i elegant, en aquest mateix estiu del 1943 afirmava que «urge limpiar el ambiente» («Editorial. Hay que defender el pudor», *Ecclesia* 103, 3-vii-1943, 3).

ubic. En aquesta primera època, el règim es va esmerçar en qualificar com a qüestions d'índole personal qualsevol esclètxa o incongruència del sistema. Les filípiques eclesiàstiques vers el ball no responsabilitzaven en cap cas a l'Estat davant les conductes inapropiades, sinó que remarcaven el caràcter personal de les impropedències actitudinals. Pel cap alt, el deure requeia sobre les autoritats locals:

En los pueblos o distritos donde se han abierto salones de baile, descende notablemente la vida de piedad y se produce un serio relajamiento moral [...] y hace más difícil y, en ciertos casos, hasta anula la acción apostólica de nuestros sacerdotes, que se esfuerzan denodadamente en levantar a nuestro buen pueblo español a la altura que le exigen sus gloriosos destinos históricos.

Felicitemos y enviamos nuestra cordial bendición a los señores alcaldes, que se opusieron con todas sus fuerzas a la introducción de tan malsanas y exóticas diversiones [...] Nuestro pueblo necesita alegría y expansión que le distraigan después del trabajo; pero esta alegría y estas expansiones no han de ser tales que constituyan un peligro o una invitación al pecado [...] Nos vemos en el deber de recordar a las autoridades locales la grave responsabilidad que contraen ante Dios y los hombres, y que han de dar cuenta ante el tribunal divino de la administración de su poder.

[...] Constitúyanse comisiones de vigilancia, dese parte a las autoridades competentes. No permitamos jamás que la inmoralidad se apodere de la vía pública. Bastará la decisión ciudadana y la cooperación leal y constante con las autoridades. Será suficiente la actitud enérgica del pueblo sano.<sup>206</sup>

El fragment citat corresponia altre cop a las «Reglas para la moralización de costumbres» de l'any 1944, mencionades a l'inici d'aquest mateix apartat. Per tant, havia tornat a passar un any per a que Mons. Melo i els seus assessors decidiren recordar, quasi sempre en estiu, els perills del ball. El ressò de les «Reglas para la moralización» fou considerable, amb un reportatge extens inclòs a *Ecclesia*, ja que la «moralización de costumbres» era justament la campanya que Acción Católica (AC) —l'organització de seglars principal del catolicisme— havia implantat per a aquell curs, després de la promoció per a l'enrolament de seminaristes —tractant de pal·liar, segons el seu criteri, les conseqüències del laïcisme republicà—, de la caritat —que produí el seu efecte legislatiu en «ver derogada la funesta disposición legal del periodo republicano, que imponía injustas limitaciones y trabas a la beneficencia privada»— i al seguiment de la

---

<sup>206</sup> «Reglas para la moralización de costumbres. Exhortación Pastoral», BOAV 2374, 15-vii-1944. Citada també a Calzado i Torres (1995: 181-182), que ho extreuen del diari *Las Provincias* (12-vii-1944). La batalla per la moralització de costums també tenia lloc a la Itàlia del 1941, després d'una carta enviada pel cardenal Maglione en nom del pontífex Pius XII (Tonelli 2003: 63).

festivitat dominical.<sup>207</sup> La funció assignada a AC anava molt més enllà de ser una entitat de promoció de la correcta praxis religiosa. Entre 1944 i 1945 va instar els afiliats a transformar-se en vigilants socials, annexionant-hi extractes del nou codi penal del 1944 i unes normes d'aplicació pràctica per a «facilitar, en lo posible, esta actuación social» dels membres d'AC «sin exigir en la actuación de nuestros asociados modos, que no heroicos, expuestos a contrariedades o disgustos».<sup>208</sup> Les normes no eren tan piadoses, però, i resulta quasi truculenta la seua especificitat. La campanya féu efecte i tres mesos més tard el BOAV informà que el governador civil havia emès una circular a totes les autoritats recordant la necessària observança de la prohibició als menors al ball, després de la quantitat de queixes que, deia el governador, havia rebut.<sup>209</sup> Per si quedava algun equívoc, quatre mesos més tard —és a dir, en juny del 1945—, l'Arquebisbe Melo repetia les mateixes normes i, dues setmanes després es congratulava que «la consigna ha sido cumplida en estas dos semanas», tot recreant al més pur estil Sardà i Salvany els diàlegs entre els capellans i les dones que acudien a la missa dominical amb un abillament inadequat.<sup>210</sup>

Mentrestant Europa finalitzava la II Guerra Mundial i el règim començava l'operació de maquillatge per a tractar de romandre en el poder amb el vistiplau de la comunitat internacional. A mitjan 1945 entrava com a Ministre d'Exteriors el catòlic propagandista Alberto Martín Artajo (1905-1979), un gest que conferia més poder als catòlics en detrimsents de monàrquics i feixistes (Molinero i Ysàs 2003 [1993]: 29, Botti 1992: 121-124). Així des del 1945 i fins el 1957, la postura oficial de l'Església espanyola va mudar lentament de l'integrisme a un alt conservadorisme, instaurant el període de major «col·laboracionisme» catòlic per a desfalangitzar el règim i mostrar-se al món com un model ideal d'estat catòlic on regnava l'ordre, la jerarquia i la pau social; s'adoptava la doctrina social dictada per la Santa Seu, fomentant una política pastoral i d'un associacionisme catòlic favorable a l'ampliació a tots els sectors socials, en l'època d'auge

<sup>207</sup> «Pastoral del arzobispo de Valencia sobre moralización de las costumbres» *Ecclesia* 159, 29-vii-1944, 20; i «La santificación de las fiestas, campaña de la AC para el presente año», *Ecclesia* 64, 3-x-1942, 5-6.

<sup>208</sup> «Estado Español. Ministerio de Justicia Dirección General de Asuntos Eclesiásticos», BOAV 2388, 15-ii-1945, 68; i «Acción Católica. Confederación Nacional de Padres de Familia. Conclusiones generales de la XI Asamblea Nacional», BOAV 2388, 15-ii-1945, 76-80.

<sup>209</sup> «Gobierno Civil de Valencia», BOAV 2392, 15-iv-1945, 144.

<sup>210</sup> «Exhortación Pastoral. Sobre la moralización de las costumbres», BOAV 2396, 15-vi-1945, 219; i «La campaña de moralización de las costumbres públicas. Lo que se va logrando», BOAV 2396, 15-vi-1945, 264. A més, generalitzava a altres diòcesis els èxits de la campanya, i citava l'alegria de l'Arquebisbe de Màlaga quan observava «cuántos abriguitos van apareciendo en las proximidades del templo» («La campaña de moralización de las costumbres públicas. *Las recalitrantes*», BOAV 2396, 15-vi-1945, 274).

arreu d'Europa de la «democràcia cristiana» (Montero 2007: 109-112).<sup>211</sup> Així doncs, les «Reglas para la moralización» del 1945 tancaren una etapa on l'extrema rigidesa havia presidit les actuacions del catolicisme. La campanya d'AC iniciada el curs 1946 i 1947 fou la de fraternitat cristiana i col·laboració social, en un clar gir d'estratègia en relació als anys anteriors, justificada a partir de la *Rerum novarum* de Lleó XIII (1891).<sup>212</sup> Conseqüentment els retocs cosmètics de la dictadura, especialment perfilats per a lluir-los de fronteres enllà, desagradaren al sector eclesiàstic més integrista, i això es veié reflectit en el ball. A principis del 1946 veié la llum la pastoral entre les pastorals, la diatriba més crispada dels primers deu anys de vida del franquisme: l'Admonició Pastoral de Santa Quaresma per al 1946 titulada *Los bailes, la moral católica y la ascética cristiana*, «del Eminentísimo y Rvdmo. Cardenal Segura», arquebisbe de Sevilla, datada de 27 d'abril del 1946.<sup>213</sup>

Pedro Segura y Sáenz (1880-1957) pertanyé a la «vella guàrdia» catòlica que opinava que l'Església havia estat massa condescendent amb les ideologies que es desviaven dels seus principis.<sup>214</sup> La «flexibilitat» o doble moral en alguns punts que va apreciar en el franquisme el varen decebre, i va arribar a considerar al règim —sobretot a partir del 1945— com un enemic de l'Espanya tradicional mitificada que tenia al cap, que implicava la indissolubilitat i reciprocitat entre Església i Monarquia. Els seus enemics no eren només els laïcistes, sinó els mateixos catòlics que, segons ell, actuaven massa benvolentment (Martínez 2002: 177-200, 260-264 i 335-339). Certament el caràcter i la

<sup>211</sup> En Espanya es formaren el 1946 les rames obreres d'Acción Católica —la Juventud Obrera Católica (JOC) i Hermandades Obreras de Acción Católica (HOAC)—, que haurien d'encarrilar aquesta nova doctrina social, molt més propera als conflictes socials dels diferents grups (Ortiz 2005a: 11-12).

<sup>212</sup> «Consigna de la AC para el curso 1946-47. Fraternidad cristiana y colaboración social», *Eccllesia* 289, 25-1-1947, 5-6.

<sup>213</sup> A més del butlletí episcopal sevillà (1493, 1-iv-1946, 182-214), la pastoral fou publicada independentment.

<sup>214</sup> Pedro Segura des d'un bon inici mantingué la seua fidelitat a Alfons XIII, qui l'impulsà fins la cúspide de la jerarquia eclesiàstica. Aquesta lleialtat a la Monarquia li comportà ja problemes, lògicament, durant la II República, que li valgué el 1931 la dimissió forçada d'una de les diòcesis més important de l'Estat, Toledo, i un exili de sis anys a Roma. Per a ell la Guerra Civil no fou més que el desenllaç natural d'aquella situació de descristianització, i el franquisme era l'avinentesa per a reconstruir una societat intrínsecament religiosa que bevia de l'imaginari dels Reis Catòlics. En el cas del cardenal Segura, però, fins i tot es remuntava a l'època de les heretgies càtares (segles XII-XIII). Proper al tradicionalisme carlista, s'enemistà, entre altres, amb els «novinguts» al tradicionalisme: els falangistes o la mà dreta de Franco: el cardenal Isidro Gomà (1869-1940), qui fou arquebisbe de Toledo durant la insurrecció franquista. L'Església franquista, però, li encomanà tasques rellevants com la renovació d'AC, encara que mai abandonà els seu ideari i temperament d'integrista finisecular. Llegiu per exemple, el resum de la «Carta pastoral del Cardenal Segura sobre los principales errores modernos» (*Eccllesia* 136, 19-ii-1944, 7 i 20), on torna a situar-se en l'època de Pius IX i la coneguda encíclica contra el «modernisme social» *Syllabium* (1864). Les informacions biogràfiques del cardenal Segura les he extretes de Martínez (2002), un treball que, al meu parer, que es distancia de «las hagiografías eruditas totalmente carentes de rigor» tan habituals entre les biografies dels arquebisbes de l'època (Moreno 2002: 28).

ideologia de Mons. Segura havien donat ja mostres del seu descontent amb determinada laxitud que, en la seua opinió, es tenia amb la moda i les diversions, i molt concretament amb el ball, i en aquell moment tenia motius suficients d'insatisfacció personal.<sup>215</sup> Ara bé, alguna cosa havia passat per a que el cardenal de Sevilla reprenguera la seua arenga contra el ball, acompanyat aquell estiu per altres arquebisbes andalusos —en l'estiu més prolífic de textos de l'episcopat peninsular en la matèria.<sup>216</sup> Així, és plausible aventurar que la pastoral del cardenal Segura, a més d'actuar com vàlvula d'escapament i reiteració en les pròpies conviccions, estaria molt relacionada amb una ordre ministerial de 9 de març del 1946 que liberalitzava el permís d'obertura de les sales de ball i locals similars, com vorem a l'apartat següent. Cal dir, però, que podria estar relacionada també amb la celebració de la Fiesta de Abril sevillana que tenia lloc per aquelles dates.

La pastoral del cardenal Segura contenia poquíssimes novetats. L'«oportunitat del tema» la justificava de la mateixa forma que durant els primers anys del franquisme: retornant a la guerra. Al contrari, però, d'aquells textos —on es destacava el caràcter redemptor del nou règim—, es desprèn de la carta pastoral una certa acusació a la dictadura per no haver frenat, sinó accentuat, els «goces il·lícitos». Ja sabem que Mons. Segura no s'estava referint a tots els balls, sinó que autoritzava els bíblics, els tradicionals promocionats per l'Església, abominant «a todos los demás bailes; desde los que se reputan más aristocráticos y menos ofensivos, hasta aquellos modernos que son por todos reconocidos como positivamente obscenos y cuya participación en los mismos lleva consigo peligro próximo de pecado mortal» (Segura 1946: 189-190). Tampoc la pastoral és especialment original a l'hora de cercar les fonts per a recolzar la seua tesi. A la nòmina habituals de papes, sants i religiosos, hi afegia un seguit d'«escritores seculares contemporaneos», els quals compartien la característica d'haver produït la seua obra

---

<sup>215</sup> No era la primera vegada que Mons. Segura es queixava dels balls. El 1928, amb les reivindicacions salarials dels capellans espanyols de fons fetes al govern, en diferents cartes amb altres homònims seus, ja s'apreciaven les queixes vers la laxitud dels dirigents civils davant les immoralitats dels balls. Segura tampoc estigué d'acord en «la falta de recato i pudor» de dels exercicis físics i els balls regionals —«presentaciones por lo menos groseras y ordinarias»— de la SF sevillana en octubre del 1942 (Martínez 2002: 116 i 417). Els motius personals del cardenal es contextualitzaven en la reacció al primer quinquenni franquista, que fomentaven, segons el religiós, la desobediència cap a les autoritats eclesiàstiques. A això calia unir que anava a perdre la seua condició d'únic cardenal espanyol, càrrec que, a més, no havia pogut exercir per desavinences amb Pla y Deniel i el desacord amb una monumental desfilada a Madrid en honor a Franco del mateix 27 d'abril, de caràcter propagandista, mentre l'ONU debatia sobre la perillositat en la pau internacional de l'estat espanyol. Malgrat tot això, menys bel·ligerant que en altes ocasions, Segura va defensar a la Pàtria com a baluard del catolicisme, sobretot quan va assumir que els seus, els carlistes, no pretenien tornar a una mena d'Antic Règim, sinó a un govern de l'estil canovista de 1876 (Martínez Sánchez 2002: 445-454).

<sup>216</sup> «Instrucciones pastorales de los obispos de Jaén y Tuy», *Ecclesia* 266, 17-VIII-1946, 17-18.

durant el segle XIX, clarament una mostra del desajust temporal en el qual vivia Mons. Segura i d'altres escriptors de «literatura edificant».<sup>217</sup> Menys hàbil que Sardà i Salvany en retòrica persuasiva a l'hora de respondre els arguments que podrien tombar les seues paraules, el cardenal anotava que cap ball està exempt de pecat —per molt piadosa que fóra la concurrència—, els balls de quadres també eren sempre l'avantsala de majors pecats, un ball de societat —per contraposició a les pistes— no garantitzava la religiositat, el matrimoni no havia de servir com a excusa i, per últim, recordava la incorrecció entre beneficència i ball, tot concloent que mai un ball «modern» s'autoritzaria per part de l'Església.

Les més de trenta pàgines que dedicà Mons. Segura —sobradament l'opuscle més extens sobre la matèria de l'època— no li valgueren cap titular destacat més enllà que les habituals cites entre butlletins arquebisbals i una petita ressenya a *Ecclesia*.<sup>218</sup> De fet, al BOAV trigaren tres mesos en fer-li menció en forma de referència bibliogràfica.<sup>219</sup> Certament, menesters més urgents i importants tenien per solucionar a la diòcesi valenciana. El 31 d'octubre del 1945 faltà Mons. Melo, i la cúria diocesana valenciana va romandre a l'espera de notícies romanes per a l'assignació d'un successor. El 17 de febrer del 1946, el Papa Pius XII nomenà qui seria el nou arquebisbe: Marcelino Olaechea, que

---

<sup>217</sup> A la llum de la comparació, sembla força probable que Mons. Segura haguera llegit amb deteniment els clergues italians Nogara —un personatge que ideològicament li era bastant proper— i a Luigi Gedda —que segur que també havia llegit a Nogara. A més a més, reconeixia entre les seues lectures a Sardà i Salvany i Vilariño (1916), i és molt probable que haguera llegit a Salicrú (1944) —també sospitosament similar als textos dels religiosos italians—, a Enciso Viana —un dels autors de postguerra més prolífics i destacadament vinculats a AC—, i a Vuillermet (1927 [1924]). Tot estalviant-me els Pares de l'Església —amplament concomitants, sobretot en comparació de les lectures italianes—, cite les coincidències entre tots ells i afegisc les de Segura: el Rei David (Salicrú 1944: 9; Nogara 1930: 10 i 1934: 31; Gedda 1945 [1941]: 7; Segura 1946: 186), Sant Francesc de Sales (Enciso Viana 1940: 152; Esteve 1939: 36; Nogara 194: 21; Schlitter 1943 [1934]: 205; Vuillermet 1927 [1924]: 30; Vilariño 1916: 23-26; Segura 1946: 196); Sant Pau (Salicrú 1944: 9; Segura 1946: 193), Remigio Vilariño (Enciso Viana 1940: 152; Segura 1946: 187) i Sant Carles Borromeu (Nogara 1930: 10; Segura 1946: 196). Pel que fa als seglars, tornem a trobar a Severo Catalina (Salicrú 1944: 13; Segura 1946: 200), José Selgas (Vilariño 1916: 13; Salicrú 1944: 13; Segura 1946: 187 i 201), Alcalá Galiano (Salicrú 1944: 13; Vilariño 1916: 13; Segura 1946: 200), Luís Pereda (Salicrú 1944: 13; Enciso Viana 1940: 152; Vilariño 1916: 7), M. Goncourt (Salicrú 1944: 13; Segura 1946: 200 i 201), la baronessa Staël (Salicrú 1944: 13; Enciso Viana 1940: 152; Prado 1941: 35; Segura 1946: 201), Pilar de Cavia (Salicrú 1944: 9; Enciso Viana 1940: 152; Segura 1946: 201), Ciceró (Toth 1944: 156; Nogara 1930: 13; Segura 1946: 202; Gedda 1945 [1941]: 10); Ovidi (Nogara 1930: 13; Segura 1946 202; Gedda 1945 [1941]: 10) i Plató (Segura 1946: 201; Gedda 145 [1941]: 6); Vuillermet 1927 [1924]: 15) i Sardà i Salvany (Vilariño 1916: 16; Segura 1946: 199). En defensa, però, de la cultura del cardenal Segura, val a dir que afegeix una bona quantitat d'autors, especialment religiosos, no apareguts en publicacions anteriors i que el seu sistema de citació és el que permet localitzar amb majors garanties les publicacions citades. En aquest cas, el cardenal no s'oblidà de citar a Lluís Vives (1946: 205).

<sup>218</sup> «Cardenal Segura», *Ecclesia* 248, 13-iv-1946, 20.

<sup>219</sup> «Los bailes, la moral católica y la ascética cristiana. Carta pastoral de Santa Cuaresma, del Eminentísimo y Rvdmo. Cardenal Segura, Arzobispo de Sevilla», BOAV 2422, 1-vii-1946, 276.



abandonava així Pamplona el 1946. Si ho recordem, Mons. Olaechea era l'autor de l'enfurismada pastoral contra els balls del 1941. Però si la comparem amb el record que es té d'Olaechea, a la seua arribada a la ciutat del Túria, es dedueix que l'arquebisbe realitzà un canvi de rumb en el seu discurs extraordinari. Com han destacat Reig i Picó (2004 [1978]: 77), Olaechea es diferenciava del seu predecessor en el càrrec per un populisme que volgué estar per sobre de les diferències ideològiques i les classes socials, emprant «spectacularitat, protagonisme i frenètica activitat que menaren a convertir-lo en un personatge indissociable de la València de l'època», tot creant projectes a priori lloables com la Tómbola Valenciana de la Caritat (Picó 1982: 38). Però el seu filantropisme no era exclusivament fruit d'una sobtada transformació, sinó que obeïa a motius molt més profunds.

Tanmateix, mentre Mons. Olaechea s'assentava en el càrrec, les coses seguiren el seu rumb en la diòcesi. El governador civil de València, un mes després de la pastoral del cardenal Segura, tornà a remetre una circular als seus subordinats sobre espectacles públics que els eclesiàstics valencians s'afanyaren a transcriure.<sup>220</sup> Què havia canviat, amb l'anterior missiva de la mateixa temàtica del 1943? Doncs encara que el missatge, pel que fa als balls, era idèntic —vigilància del compliment moral i prohibició d'entrada de menors, amb responsabilitat que requeia en l'Alcalde—, s'havien eliminat del vocabulari conceptes com «represión», «limpieza», «horda roja», «rancia tradición española» i, fins i tot, la referència a «bailes regionales». Un any més tard, en agost del 1947, es repetí la mateixa situació.<sup>221</sup> Aquesta vegada la novetat, en relació a la circular de l'any anterior, fou informar que «los repertorios de las orquestinas y cuadros artísticos deberán ser aprobados previamente por la Subsecretaria de Educación Popular, en cada localidad, y de ellos se excluirán números musicales y escénicos, que, so pretexto de modernidad, constituyen aberraciones del gusto y del decoro».<sup>222</sup>

Just quan els recordatoris del governador començaven a esdevenir un «clàssic» estiuenc al BOAV, sobtadament, desaparegueren. I no només les missives del governador, sinó qualsevol esment o ressò a la temàtica del ball. A partir d'eixe moment, altres

<sup>220</sup> LAPORTA GIRÓN, Ramón: «Gobierno Civil de Valencia. Circular sobre la asistencia de los menores a los espectáculos públicos», BOAV 2417, 15-v-1946, 133-134.

<sup>221</sup> LAPORTA GIRÓN, Ramón: «Gobierno civil de Valencia. Nota del Sr. Gobernador sobre los bailes públicos», BOAV 2448, 1-viii-1947, 347.

<sup>222</sup> LAPORTA GIRÓN, Ramon: «Gobierno civil de Valencia. Nota del Sr. Gobernador sobre los bailes públicos», BOAV 2448, 1-viii-1947, 347.

qüestions socials, especialment les referents a les condicions de vida dels obrers, ocuparen a l'arquebisbe Olaechea, seguint la consigna d'AC per als cursos 1946 i 1947 de «fraternidad cristiana». Massa ingenu, però, resultaria pensar que de sobte l'Església mudara de posicionament de forma tan brusca. La Guerra Freda entre els Estats Units i la URSS començava i calia extremar les mesures davant el comunisme. Cessà l'escomesa vers els balls i s'optà per substituir els dicteris per fórmules més pedagògiques, com els cursets per a capellans on s'explicava que «la misión del sacerdote, conforme al espíritu de la Iglesia, ha de ser 'orientar y animar las diversiones' del pueblo. No nos pasemos de rigurosos. ¡Qué pena combatir para luego tener que aceptar!».<sup>223</sup>

*Ecclesia* fou un dels mitjans que s'encarregà de transmetre el paternalisme obrer. A partir del 1947 accentuà la informació relativa a indexar els llibres que considerava prohibits, però principalment, a classificar les pel·lícules segons el nivell de perillositat moral, fent una valoració de cadascuna de les estrenes cinematogràfiques.<sup>224</sup> Les campanyes d'AC dels cursos 47-48 i 48-49 es van dedicar a la caritat, molt d'acord amb el gir social i l'anticomunisme de fons. Fins i tot, en una notable novetat respecte a les seues precedents, en les habituals advertències estiuenques dels prelats s'ignorà el ball per a seguir centrant-se en els vestits.<sup>225</sup> No obstant això, si algú pensava que a *Ecclesia* se li havia oblidat el tema del ball, va molt errat. Així ens ho feia saber en una de les seues editorials del 1949: «Poco ha escrito *Ecclesia* sobre el baile. En primer lugar porque opina que la eficacia de una campaña contra él está en razón directa con la cercanía de la conciencia de cada cristiano. Puede ser eficaz el confesionario o la conversación personal y privada. Es casi seguramente ineficaz la elegía escrita, y el sermón de masas». <sup>226</sup> La revista

<sup>223</sup> «Resumen de la Ponencia sobre espectáculos públicos», BOAV 2466, 1-v-1948, 182-183.

<sup>224</sup> Cite, per exemple, CANO, José: «Nueva etapa de la censura cinematográfica», *Ecclesia* 295, 8-III-1947, 2; «Editoriales. Libros prohibidos», *Ecclesia* 297, 22-III-1947; i «El cine, al servicio de la parroquia», *Ecclesia* 369, 7-VIII-1948, 24.

<sup>225</sup> «Moralidad y buen ejemplo», *Ecclesia* 314, 19-VII-1947, 4.

<sup>226</sup> La revista, doncs, es justificava, en primer lloc, defensant la política de l'Estat per contraargumentar a aquells catòlics que l'hagueren criticat: «Marginalmente al problema del baile, suele muchas veces y por muchos ingenuos criticarse la acción de las autoridades civiles en la protección de la moralidad pública. ¿Qué tiene que hacer el Estado en materia de conciencia? Eso sólo cabe en España, donde los campos se confunden para mal de todos». En segon lloc, apel·lava a la idiosincràsia pròpia del clergat espanyol a l'hora de fixar-se en els temes menys preocupants socialment, com era el ball, tornant a reiterar en els seu *modus operandi* — d'acció continuada, sense agres campanyes— respecte als balls, dirigides a aquell que es considerara un bon cristià, i no als «danzarines apasionados». Per acabar de ventilar-se les crítiques, feia referència a la caritat i a evitar els balls de Carnaval i durant la Quaresma («Editoriales. Ejemplo de austeridad», *Ecclesia* 400, 12-III-1949, 3). Mentrestant, en abril del 1947 Mons. Segura tornava a la càrrega, molest perquè Franco s'havia atrevit a deslegitimar la monarquia autoproclamant-se, segons el projecte de Llei enviat a les Corts el 31 de març, Suprema Autoritat de l'Estat amb capacitat de decidir el seu successor. A més, el súmmum del desacord

catòlica acabava la dècada amb uns comentaris insòlits fins aleshores en una de les editorials, titulada «Selección de discos». Es queixaven de l'abús d'aquesta música a les ràdios per la seua qualitat, per estar en una altra llengua —atacant concretament l'anglès— o en dialecte llatinoamericà —«no es posible que nos venzan los perezosos negros del puerto de la Habana, imponiéndonos su algarabía, su castellano andrajoso, su melosidad obscena, sus criterios inartísticos»—; per les «danzas orgiásticas», reivindicant les danses espanyoles per sobre de «los miles de horas de música negroides»; i pel sistema de censura —que tenia poc en compte l'opinió eclesiàstica—, essent un dels temes recurrents a la publicació a finals dels anys quaranta.<sup>227</sup> I, a l'arribada de la primavera, tornava a transcriure les advertències sobre el ball d'un dels prelats: l'arquebisbe de Gran Canaria, Mons. Pildaín, proper al cardenal Segura.<sup>228</sup> No obstant això, fins a juliol del 1951 no tornarem a sentir parlar del ball en la revista d'AC. Tot plegat, uns atacs que, a manca de major informació, semblen relacionables amb la «flexibilitat» amb la qual s'estava enfocant el protestantisme per part de les autoritats franquistes. Franco i el seu seguici sabien que necessitaven d'una opinió nacional i internacional favorable, i això passava per temperar suaument algunes polítiques que apareixien més innòcues o apolítiques. Segurament el lleure fou un d'ells. En el cas del cardenal Segura, Martínez (2002: 573) ha conclòs que «sus reclamaciones no tuvieron un eco excesivo entre sus feligreses [...] [quienes] optaron por manifestar por la vía de los hechos su disconformidad con el rigorismo moral e intelectual de don Pedro» i foren molt més útils internacionalment «como un ariete para criticar o para mostrar —en realidad, sin fundamento— la precariedad de las relaciones Iglesia-Estado».

La conclusió d'aquests primers deu anys de vida del franquisme és que les institucions catòliques no foren alienes a la urgència d'adaptar-se als nous temps. Com ha defensat Renato Moro (1988), en un article ja clàssic per a comprendre l'evolució de la

---

—un dels pocs aspectes que Segura compartí, per exemple, amb els responsables d'*Ecclesia*— fou la «llibertat de culte» privat de l'Article 6è del Fuero de los Españoles, que obria, segons aquesta opinió, les portes als protestants. Altra vegada, les maniobres amb els EUA prenién força per a Franco (Martínez 2002: 461-464). I a qui feu pagar el Cardenal Segura l'abril del 1947 el seu nerviosisme? Al ball, evidentment. Després de refermar-se en la pastoral de l'any anterior, tornava a la càrrega. I l'estiu següent, arran del seu desacord amb la revista musical *La Dama blanca*, repetia les prediques contra la dansa moderna (Martínez 2002: 486). Amb tot, ni el govern ni el Vaticà decidiren donar-li gaire importància al continu d'incidents per desacord amb l'autoritat civil que protagonitzava el cardenal Segura fins al 1952. Quan convenia, censuraven les seues pastorals, evitant-ne la publicació (Martínez 2002: 491).

<sup>227</sup> «Editoriales. Selección de discos», *Ecclesia* 432, 22-x-1949, 4.

<sup>228</sup> «La voz de nuestros prelados», *Ecclesia* 458, 22-iv-1950, 7. Cal dir que, a més, en juny s'informava que l'Arquebisbe de Valladolid s'havia negat a realitzar qualsevol acte religiós en unes festes patronals si al programa s'incloua qualsevol referència al ball («Voz de nuestros prelados», *Ecclesia* 464, 3-vi-1950, 7).

modernització de l'Església, el procés d'acomodació de l'ens catòlic s'intensificà durant el *ventennio* feixista quan el catolicisme, després de dècades de progressiva acceptació de la modernitat, fou conscient i conseqüent amb les noves coordenades socials, que incloïen la «nacionalització de les masses», però també noves construccions col·lectives que l'Església imitava d'institucions com la família, els sindicats o els partits, molt més lligats a les formes de vida urbanes. Cal evitar, seguint la proposta de l'historiador italià, un reduccionisme estereotipat sobre la modernització eclesiàstica, a partir d'una oposició massa lineal entre modernitat i tradició. No estic d'acord amb això, ni molt menys, que es pugui parlar d'una Església franquista de caire progressista, res més lluny de la realitat, sinó que cal constatar que en el decurs de l'existència del règim fins a la dècada dels anys cinquanta, a partir del creuament de les dades del BOAV i *Ecclesia*, observem clarament que el discurs religiós sobre el ball no fou tan unitari ni monolític com es desprèn de la vehemència i bel·ligerància d'algunes pastorals, i que va anar canviant utilitàriament en funció de les circumstàncies sociopolítiques. Perquè encara que el ball «modern» fóra quasi «consubstancialment» il·lícit des del 1939, ara ho vorem en l'apartat següent, aquesta prohibició va tindre una data de caducitat: el 12 de març del 1946.

## 3.2. Sí que és lícit ballar: la Piscina d'Hervàs (1944) i la Pista del Mandao (1947)

Ja havia passat molts anys [després de la guerra] hi havia un capellà que no deixà fer ball, comprens? I volien fer ball ací en lo Musical, i els ho va prohibir. Sí sí, después de la guerra. Però [els músics] indagaren, i después feren lo que se deia «baile familiar». Per la nit, diumenges per la nit feien balls ací en el Musical. Feien el ball de cada quinze dies, però era perquè era el «baile familiar». Si no, no havia ball. Entonces mosatros anàvem de vesprada al de Mandao i per la nit veníem ací [al Musical]. Perquè Mandao pagava una matrícula i estava autoritzat [per a fer ball] per la Junta o no sé, de València, o d'on fóra. I feia ball tots els diumenges. En l'estiu el feia allí en la carretera. I en l'hivern, tenia ell un almacent en lo carrer de la Sèquia, i allà dins, que allí tenia vaques. Pos raere de les vaques, allà dins, tenia un almacent gran i allí feia ball en l'hivern (Juan, 1921-2010).

Juan maneja molta raó, malgrat l'aparent inconcreció cronològica del relat. El ball, més concretament les sales de ball —atès que ja hem vist la minsa influència en l'imaginari dels altres balls, els folklòrics promoguts per Coros y Danzas—, en el transcurs de la primera dècada d'existència del franquisme passaren de ser un lleure notablement controlat a una activitat plenament integrada en el si de la dictadura. És indiscutible que existiren denúncies per intents d'obertura de pistes, i és patent que se'n clausuraren. I, a jutjar pels records de les persones que han col·laborat en aquesta recerca i d'altres que apareixen en treballs similars, l'ambient opressiu seria considerable per a què romanga en el record la prohibició al ball (Saz 1999b: 201). Ara bé, tampoc no pot obviar-se que s'obriren nous locals, en una quantitat gens menyspreable, suficient per a esverar en ocasions a determinats sectors socials. L'historiador Sanz Alberola (1999: 210) es lamentava de la incapacitat per a «comprobar cuál era la razón que impulsaba a los diferentes gobernadores civiles a prohibir unos y a autorizar otros». Lluny de ser un fet capritxós subjecte a la voluntat del governador del moment, aquestos tira i arronsa respecte al tractament legislatiu vers el ball tingueren una cronologia clara, que ben sovint és eludida per causa dels pocs indicis documentals.

Encara que freqüentment s'ha atribuït als balls la funció d'esbarjo de la població en una època de dures circumstàncies sociopolítiques, la seva funcionalitat no pot reduir-se únicament a aquest punt de vista. Si bé és cert que «naturalmente las autoridades políticas no podían ir tan lejos en la imposición de la moral católica como deseaba la Iglesia. De ahí las constantes críticas y denuncias de jerarquías eclesiásticas y organizaciones católicas ante lo que consideraban excesiva permisividad de las autoridades civiles» (Molinero i

Ysàs 1999: 576), l'estudi del naixement de les pistes de ball constata els resultats de l'anterior apartat: el canvi progressiu del discurs eclesiàstic vers el ball. Fet i fet, els anys trenta, quaranta i cinquanta del segle passat foren els anys per antonomàsia de les grans orquestres de ball i fou difícil aïllar el país de les modes internacionals, com demostra les dimensions que es donaren a l'aparell censor per a evitar filtracions indesitjades. Així, les xicotetes concessions a la modernitat exerciren un paper propagandístic, nacionalment i internacionalment —especialment pel que fa als Estats Units a partir del desenllaç de la II Guerra Mundial— que obligà el règim a una mínima transigència amb el món del jazz — abans condemnat, encara que no prohibit taxativament— i les persones que d'ell depenien econòmicament (Iglesias 2010: 178-179).<sup>229</sup>

Amb plena concordança discursiva i cronològica amb la mutació del discurs eclesiàstic, en els paràgrafs que conformen aquest apartat observarem com el recorregut legislatiu vers les sales de festa es reelaborà des de l'obstruccionisme per a l'obertura de nous establiments —amb la punició i els tractes de favor que això va comportar— a la despenalització per a inaugurar-ne. Sempre, és clar, dintre dels marges que imposava el beneplàcit de l'autoritat segons els criteris de «buenas costumbres» i de posseir un expedient polític impol·lut a ulls franquistes. L'anàlisi partirà de les històries personals dels propietaris de les pistes, en interacció amb la relació que establiren amb els consistoris municipals i la legislació estatal.

---

<sup>229</sup> Altres dictadors ja varen vore que el ball era una forma d'evasió molt apta per a controlar a la població. Goebbels opinava que la música «lleugera» era una eina immillorable per a persuadir la població cap el nacionalsocialisme (Walter 2007 [2004]: 166) i en el cas del feixisme italià, Tonelli ha indicat la poca fermesa legislativa al respecte per diferents motius. El primer fa referència a la passió pel ball del mateix Mussolini. Nascut a la regió de la Romagna, famosa per la tradició del *ballo liscio*, el Duce hauria estat un fervent ballador durant la seva joventut (Tonelli 2007 [1998]: 94). La segona raó té relació amb la irrupció quasi imparable de la cultura americana a Itàlia, que hauria generat la florida de locals de ball. Tonelli afegeix que la direccionalitat de la política feixista sobre el ball va anar en concordança amb el progressiu acostament a l'Església. Finalment, el ball era contemplat com un mecanisme d'evasió i de fàcil control de les masses. Dins d'aquest complex conglomerat, sembla irrefutable que no hi va haver una concordança entre el discurs i la realitat. Espavilats davant la manca de coherència del feixisme, algunes personalitats de l'Església italiana exigiren explícitament al règim responsabilitat en la qüestió del ball, com Giuseppe Nogara (1930: 8; 1934: 51). Pel que fa al jazz, actualment comptem amb estudis monogràfics durant els totalitarismes europeus que ens ajuden a apropar-nos amb garanties a la problemàtica que va envoltar el gènere. A la publicació d'Iglesias (2010) cal afegir Cerchiari (2003), Tonelli (2001), Rimondi (1994), Dell'Amore (2005) i Walter (2007 [2004]). A Espanya, com ja he indicat, Iglesias (2010) ha demostrat de forma rigorosa com la consolidació del gènere musical en aquest país va tindre lloc durant el primer franquisme, a mercè de les maniobres realitzades pel govern durant la Guerra Freda. Potser, sota el prisma amb què concebem aquest text, un cas paradigmàtic és la publicació d'Anton Giulio Bragaglia *Jazz Band* (1929). Encara que l'autor ha estat criticat per la seva oportunisme polític o la seva falta de capacitat per analitzar aspectes musicals (Cerchiari 2003: 110), el llibre no deixa de ser una immillorable exposició dels perills socials que comportava el gènere per l'argumentari feixista, especialment a través de les noves concepcions del cos i el nou model de lleure que ofería. Més enllà de la música o de les intencionalitats amb les que fos escrit el text, Bragaglia ofereix tot un seguit d'arguments que mostren com els moviments corporals, els llocs de ball, i els models sexuals que les noves modes llegaven eren elements a tindre molt en compte en l'adveniment d'un model d'«home nou».

## La història d'un funàmbul

Per a animar-se a muntar un negoci de ball durant el franquisme calia ser tot un equilibrista. A sota de la corda fluixa esperaven les autoritats del règim, a l'aguait de qualsevol desviació que permetera fer caure les iniciatives innovadores. I Antonio Hervàs Puchalt (1911-2001), si alguna cosa havia après des de ben menut, era a caminar amb habilitat sobre la corda fluixa. Pertanyia a una família, filla de Catarroja, que tenia un circ i passava mesos de *tournés* arreu de les contrades peninsulars. Quan Antonio tenia només 18 anys faltà son pare i a eixa edat es féu càrrec de l'empresa familiar. La casualitat va voler que l'esclat de la Guerra Civil enxampara a la família Hervàs a Osca i, per aquest motiu, els tres germans van lluitar en el bàndol franquista, un fet del tot fortuït que esdevindria afortunat en els anys següents. Fent ja gala de l'habilitat que tenia Antonio per a moure's en situacions delicades, quan fou cridat a files, el funàmbul va destruir la seua cartilla militar que el situava en la unitat de metralladores, sabent que exercint eixa activitat tenia moltes possibilitats de morir al front. Es presentà com a artista de circ, i fou destinat primer a Transmissions, després a Tancs i per últim, a l'Estat Major militar, evitant així el contacte directe amb les armes.

El periple que va suposar la guerra, però, no acabava ací. Els germans Hervàs perderen els set camions i les tres carpes que tenien en propietat, així que, un cop finalitzada la contesa, la família tornà al poble natal. Els germans se sobreposaren a les circumstàncies i aconseguiren comprar altra vegada el material necessari per reprendre el circ. Antonio, sabedor de la seua destresa per a les relacions properes, preferí mamprendre una vida més tranquil·la, o com a mínim més estable, per la qual cosa poc a poc començà tot un seguit de projectes originals i atrevits. L'especialitat d'Antonio, el funambulisme, mescla d'habilitat, risc, valentia i sort, romandria com una actitud vital que l'acompanyaria per sempre més. Entre els seus èxits de la convulsa història dels anys trenta i quaranta en destaquen dos: ballar *Frenesí* a la corda fluixa, i tindre l'ocurrència de muntar una pista de ball (v. **fig. 3-1 i 3-2**).

Durant la seua estada per terres aragoneses, prop del riu Ebre, Antonio havia observat un tipus d'establiment que feia furor entre majors i xiquets: una piscina. Quan retornà a Catarroja, acabada la guerra, l'empenta d'Antonio no dubtà en netejar, cavar i acomodar un solar que el pare dels Hervàs tenia en propietat, ubicat en una zona del poble que esdevindria estratègicament clau per al desenvolupament del lleure local. Ni tan sols que el terreny estiguera paret amb paret amb una ermita —l'ermita de Sant Antoni,

erigida parròquia el 1957 per Don Marcelino Olaechea— fou raó suficient per a obstaculitzar que l'estiu del 1942 els catarrogins gaudiren del bany. Així ho constata la memòria, els documents gràfics i, també, els conseqüents tràmits legals. Com en tota nova construcció que es preués, Antonio va haver de sol·licitar al consistori de Catarroja «autorización para construir un campo de deportes» que hauria de superar l'«informe del Sr. Perito Aparejador y de la Junta de Sanidad», així com donar-se d'alta en un servei d'aigua per a «tres abonos de 400 litros diarios». <sup>230</sup> Tot i això, amb només tres mesos de diferència, l'Ajuntament de Catarroja li atorgava el permís d'obra per a «construir una piscina y campo de patín». <sup>231</sup> Evidentment, i per lògica, les obres de la Piscina d'Hervàs — com ben prompte passa a anomenar-se de forma oficial— ja feia uns mesos que anaven en marxa per a estrenar-se aquell mateix estiu (v. **fig. 3-3 i 3-4**).

A l'Horta, tanmateix, una piscina a l'aire lliure és un negoci, diguem-ne, poc productiu. Malgrat l'oratge temperat de les contrades litorals valencianes, l'ànim per a submergir-se a l'aigua pel simple gaudi se sol allargar, de forma regular, uns quatre mesos a tot estirar. Hervàs veia cada cop menys sostenible mantindre unes instal·lacions tot l'any —amb l'esforç emocional, físic i econòmic que això suposava— que només li reportaven un benefici econòmic minso durant la temporada estival. A això calia sumar-hi que aquest negoci no el lliurava de continuar a l'hivern amb el nomadisme que implicava el treball del circ. Lluny de resignar-se, però, la imaginació empresarial i la tenacitat d'Hervàs trobaren la solució: muntar en dates assenyalades —com per exemple Cap d'Any— balls i espectacles de varietats. L'origen fou l'organització de la festa de casament d'un amic, on Hervàs rebé tantes lloances que s'animà a prosseguir amb la comercialització del lleure. Això tindria lloc dos o tres anys després de l'obertura de la piscina —oficialment, un centre esportiu—, és a dir, a partir del 1944.

---

<sup>230</sup> AMC/LAP/26-III-1942 i 16-IV-1942.

<sup>231</sup> AMC/LAP/11-VI-1942.





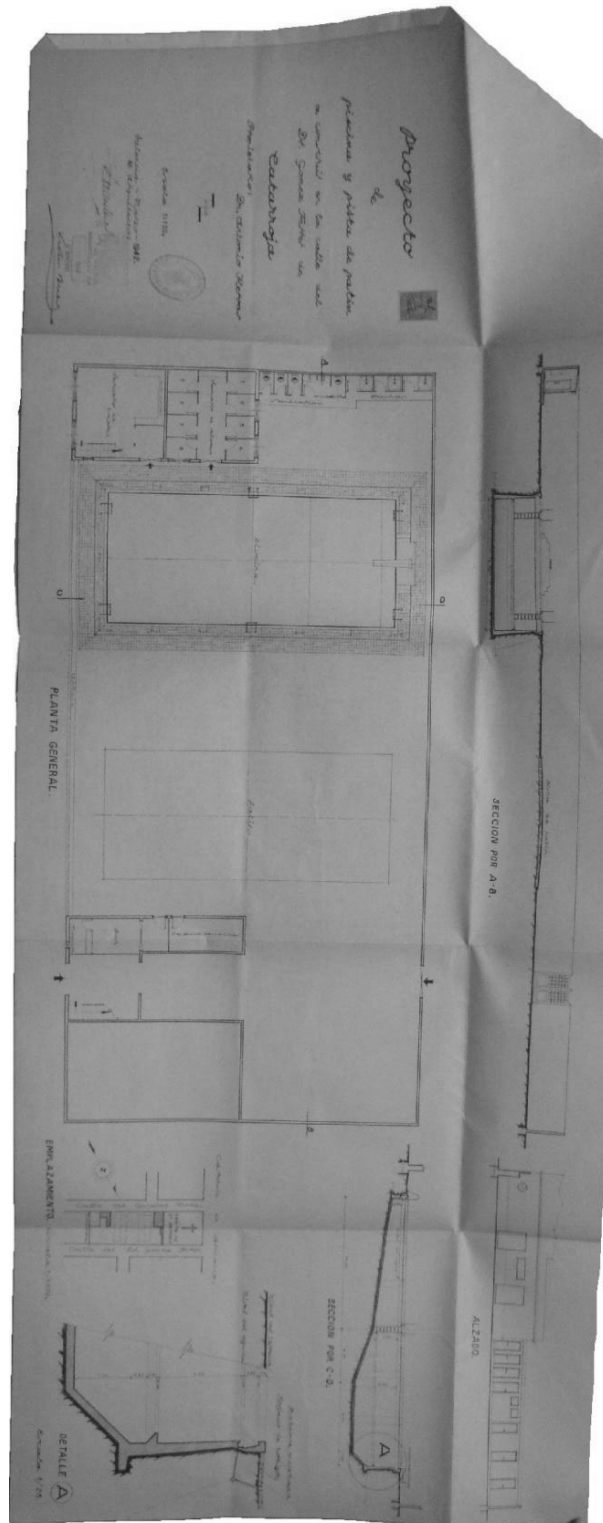
**Fig. 3-1:** Antonio Hervàs, clown. Fons: Teresa Puchalt Asins.



**Fig. 3-2:** Cartell promocional de l'espectacle de funambulisme del Circo Hervàs, protagonitzat per Antonio Hervàs. Fons: Teresa Puchalt Asins.



**Fig. 3-3:** La Piscina d'Hervàs, en funcionament. Al fons s'aprecia l'ermita de Sant Antoni. Fons: Teresa Puchalt Asins.



**Fig. 3-4:** Projecte de construcció de la piscina i de la pista de patinatge d'Hervàs. 24-III-1942. Arquitecte: Fernando Ballesteros. Fons: AMC.

Però Hervàs no fou el primer que tingué la pensada de muntar un establiment destinat al ball en Catarroja durant el primer franquisme. Una instància presentada en el primerenc 24 de novembre del 1939 per Joaquín Verdú sol·licitava «autorización para abrir un salón para bailes». L'Ajuntament acordà que Verdú hauria d'aportar la documentació necessària que demostrara que el local complia fil per randa el Reglamento de Espectáculos.<sup>232</sup> No tenim més coneixement sobre què fou de les intencions d'aquest home en relació a les pistes de ball, però l'establiment mai s'obrí. És molt probable que el consistori catarrogí li denegara el permís. I l'Ajuntament no va errar en la seua decisió, gens aleatòria, ja que alguns governadors civils havien emès circulars —el d'Alacant, per exemple, amb data de desembre del 1939 (Sanz 1999: 210)—, que limitaven l'obertura de noves pistes de ball. El cas d'Alacant i de Catarroja es veu que no fou l'únic on es produïren demandes, fins que el 30 d'abril del 1940, passats uns mesos de la petició de Verdú, Ramón Serrano Suñer (1901-2003), des del Ministerio de la Gobernación disposava que:

Aunque la vigente legislación de espectáculos sujeta a la autorización de la Dirección General de Seguridad en Madrid, y de los Gobernadores civiles y Alcaldes en las demás poblaciones, la apertura de todo local de nueva planta o reformado destinado a espectáculos o recreos públicos, ocurre con frecuencia que, cuando dichas Autoridades deniegan el permiso se alega por los empresarios el grave perjuicio que se ocasiona por haber realizado ya las obras y tener contratados servicios.

Y como es muy frecuente que la denegación se fundamente, no en razones de índole técnica, sanitaria o de seguridad, sino en el propósito de seguir una línea de disciplina de costumbres incompatible con la multiplicidad de algunos establecimientos de recreo —cuyas denominaciones, por cierto no se expresan en lengua española—, precisa prevenir tales alegatos y aún tales supuestos perjuicios.

En consecuencia,

Este ministerio ha dispuesto:

Artículo primero. Queda en suspenso la concesión de permisos para apertura de establecimientos de recreo denominados «cabarets», «dancing», «salas de fiestas» y similares. Los ayuntamientos denegaran las licencias de obras que se soliciten para construir, reformar, acondicionar o decorar locales con dicho objeto.

Artículo segundo. En los casos en que se trate de establecimientos que venían funcionando con anterioridad y que por diversas razones, especialmente por la guerra se hallaban clausurados, la petición de reapertura podrá dar lugar a expediente en el que cumplidamente se demuestre dicho

---

<sup>232</sup> AMC/LAP/24-XI-1939.

extremo y los graves perjuicios que se ocasionarían al no reanudar la industria. Los expedientes, se elevarán a la Subsecretaría de la Gobernación para la resolución.<sup>233</sup>

L'obertura de les pistes de ball, que fins a l'abril del 1940 havia depès de la voluntat de les autoritats locals i provincials, passava ara a estar vedada. Tot i això, malgrat el to contundent, com pot llegir-se, l'ordre guardava un cert marge d'indeterminació: podien seguir obertes totes les sales que estaven en funcionament si no demanaven reforma? Podien reformar-se aquells locals on s'ocasionava un «grave perjudici a l'empresa»? En què consistien exactament aquests «graves perjudicis»? En el transcurs dels anys, altres legislacions regularen aspectes col·laterals de les sales d'espectacles, com per exemple, el mateix 1940, una menció explícita a aquest tipus de local en el decret que imposava els horaris de tancament d'establiments públics —en el cas de les sales de ball, hauria de ser com a molt tard a la una de la matinada—; i d'altres més indirectes, com la que afectava els drets d'autor del 1942.<sup>234</sup> Així, cal remarcar que en cap moment estigueren completament i taxativa prohibides les sales de ball —com en ocasions podria deduir-se de la narració provinent de l'oralitat—, sinó més aviat al contrari: se'n reconeixia l'existència, pel disgust, segurament, dels capellans que s'escarrassaven tots els diumenges a la trona predicant amenaces i abstinències. Les «esclètxes» de la legislació, més que interpretar-se com una desorientació, deslliuraven els alcaldes i governadors civils d'una quantitat excessiva d'expedients a tractar, facilitant-ne la desestimació per la via ràpida, i els capacitaven, a voluntat, per a autoritzar, denegar —i si convenia, multar—, als propietaris de pistes de ball existents abans de la guerra, o a altres que gosaren demanar permís per a inaugurar-ne.<sup>235</sup> Com féu en tants altres aspectes, el règim se serví de la perversitat de no prohibir però sí de restringir a l'extrem, facilitant els favoritismes i l'acció punitiva.<sup>236</sup> La legislació sobre les sales de balls fou molt semblant a la que s'havia publicat uns mesos abans vedant la concessió d'obertures a locals de nova planta on s'expedira menjar o beguda. El motiu adduït fou «la conveniència

<sup>233</sup> Ordre del 30-IV-1940, Ministerio de Gobernación, BOE del 10-V-1940.

<sup>234</sup> Ordre del 25-XI-1942, Presidencia del Gobierno, BOE del 26-XI-1940; i Ordre del 10-VII-1942, BOE del 15-VII-1942.

<sup>235</sup> Per exemple, Adrià (1999a: 136) explica com en la localitat de Llúria el 1940 es va «solicitar licència de apertura para un 'local destinado al Baile-Te' —algo que, según el gobernador civil, constituye una 'petición viciosa' que le cuesta 150 pesetas de multa al solicitante».

<sup>236</sup> En altres contrades peninsulars, el governador autoritzà determinades pràctiques a les sales de ball abans prohibides per ell mateix, a petició de determinats empresaris, com va ocórrer a Logroño (BSNE 4, 15-VII-1942, 11).

de no distraer del consumo familiar, especialmente de las clases medias y obreras, considerables cantidades de artículos alimenticios servidos en establecimientos públicos».<sup>237</sup> El règim no escatimà esforços en promoure l'autarquia i evitar qualsevol ànim de dispersió o esbarjo.

Tornant a les pistes, dues són les conseqüències directes de la legislació de les sales de ball a l'Horta. En primer lloc, El Patí —la pista de ball de Silla oberta el 1929— no tingué legalment cap dificultat per a ser reoberta un cop acabà la contesa bèl·lica. I, en segon lloc, que el propietari dels balls i varietats que s'organitzaven a Catarroja des del 1944 se les havia d'haver ingeniad d'alguna forma per a aconseguir l'autorització governativa perquè, en un principi, la concessió d'obertura hauria d'haver estat prohibida. Com s'ho faria Hervàs? Antonio estava avesat a mantindre contactes amb les autoritats, un competència que, sumada a la seua condició d'excombatent, li permetria obtindre l'autorització verbal —sense cap mena de paper pel mig— del governador de la província, havent de desplaçar-se a Madrid per a obtindre'l. La versió explicada en premsa per Antonio afirmava que: «El baile [...] comenzó en 1944, a la par que las *variettes* [sic]. Me costó un esfuerzo terrible conseguir el permiso, que lo concedía el gobernador Militar. Tuve que ir a Madrid, hablar con un comandante cercano a Franco, que intercediese por mí para que me concedieran el permiso» (Raga i García 1998).

Si fixem la data d'autorització prèvia a 1944, resultaria inicialment, almenys, curiós que Francisco Javier Planas de Tovar (1883-1964) —«Ganas de Estorbar», segons la *vox populi*— autoritzara l'obertura d'un ball de forma amigable. El mateix Adolfo Rincón de Arellano (1910-2006), qui seria l'alcalde de la ciutat de València a principis dels anys seixanta, es queixava de la tossudesesa de Planas en relació al tema de les diversions en un informe de FET y de las JONS del 1941 —i que si recordem, reflectia les trifulques que envoltaven la difícil relació entre els dirigents del Partit de la ciutat de València amb Planas—:

Conocido es el viejo aforismo romano 'pane et circense' [sic], fórmula epicúrea de la felicidad de un pueblo. Sabemos que, solo con pan y diversiones se puede no ser feliz; pero hemos podido comprobar que sin pan y sin diversiones no se es de ninguna manera. Ya que la gente come mal permitámosles aquellas diversiones honestas que les hacen olvidar los problemas de todos los

---

<sup>237</sup> Ordre del 20-v-1940, Ministerio de la Gobernación, BOE del 21-v-1940. El governador civil de València, Planas de Tovar, va considerar que l'ordre mereixia una reproducció al BOPV (3704, 10-vi-1940), junt a la prohibició de les l'obertura de pistes de ball —tot i que en els seua redacció remarcava que l'ordre ministerial tenia un caràcter transitori.

días; pues mientras estén distraídos y alegres, cesaran de criticar a todo; a las personas y a las cosas relacionadas con el Estado.

Pues no: se prohíben los bailes; los disparos de cohetes —costumbre más o menos bárbara, pero tradicional y folklórica en esta tierra—, las ferias de los pueblos... En las playas no se puede tomar el sol con traje de baño puesto; y al que lo hace —perezca a cualquier de los dos sexos— se le encarcela y se le corta el pelo sin contemplaciones, imponiéndosele una multa. P.E.: El Domingo, día 31 de agosto ppdo. fueron encarceladas, peladas y multadas (entre ellas había incluso matrimonios) más de sesenta personas, sólo en la playa del Saler.<sup>238</sup>

Les dades apunten a què els tentacles de Planas eren llargs i poderosos, situant-lo entre els cercle de major confiança política de Franco. No debades, s'ha fet esment al fet que es mantingué en el càrrec quasi el triple d'anys que la majoria dels seus homòlegs contemporanis d'altres capitals de la zona catalanoparlant, fins i tot un cop destituït el *cunyadíssim* Serrano Suñer (Ginés 2008: 597-602). Planas deixà de ser governador civil de la província de València en abril del 1943 per a deixar pas a Laporta Girón (Gómez 1999a: 86; Ginés 2008: 591). Però casualment, la primera vinculació de proximitat geogràfica amb les terres valencianes de Planas fou durant la Guerra Civil, quan se'l traslladà a Saragossa per a vigilar els fronts aragonesos, essent governador civil d'aquella ciutat fins el final de l'episodi bèl·lic. Tenint en compte el pas d'Hervás per l'Estado Mayor a Aragó i les afirmacions que parlen que Planas arribà presentar-se una nit a la sala de ball per coneixença amistosa, no seria desencertat encertir que, efectivament, Antonio es desplaçara a Madrid i obtinguera permisos força extraordinaris de persones especialment influents. Més encara, a favor d'aquesta versió tenim el fet que a Catarroja, la mateixa comissió gestora que Planas havia nomenat estigué vigent fins a gener del 1944, fet que, si més no, podria haver facilitat el beneplàcit local per a portar a terme la concessió d'obertura. La petició d'Hervàs, entre 1944 i 1945, a més, arribava en el moment idoni perquè el règim començava la seua cirurgia estètica al·legant una «mayor normalidad» i una millora econòmica per a liberalitzar l'obertura dels negocis de venda i dispendi de menjar i beguda, encara que restrictiva i «dentro siempre de una sana policia de costumbres».<sup>239</sup>

Aquesta mesura assentava un precedent per a la possibilitat d'inaugurar nous espais. Això últim és el que degué pensar el catarrogi Carmelo Chardí Albentosa a mitjan

<sup>238</sup> AGA/Presidència/Cx. 20.562: «Informe de FET y de las JONS de València», VIII-1941, a Ginés (2008: 604). El fragment d'aquesta circular referit al ball també és citat per Molinero (2006: 234).

<sup>239</sup> Ordre del 20-IV-1944, Ministerio de la Gobernación, BOE del 21-IV-1944.

1945, qui, segurament sense valorar prou les conseqüències de l'acció, va demanar instal·lar un cafè-bar en el seu saló de ball —un local del qual no hi ha constància oral. Tot i que el consistori ja havia demanat a Chardí que tancara el ball, davant el dubte i, possiblement, el desassossec que el règim havia deixat arrelar fins i tot entre els seus afectes, l'Ajuntament va remetre al governador civil —aleshores ja en el càrrec Laporta Girón— la petició del demandant. La resposta, datada de 9 d'agost del 1945, indicava que el cafè podria instal·lar-se, però que el saló de ball hauria de clausurar-se, sense al·legar cap motiu.<sup>240</sup> Pel que ha quedat reflectit en el llibre d'actes, Chardí no quedaria satisfet amb una justificació de tancament tan succincta, i més si tenim en compte que només uns cent metres més enllà, quasi fent cantó amb el mateix carrer de l'establiment clausurat, un altre negoci de ball —el d'Hervàs— començava a despuntar. Chardí reclamà saber quins eren els motius precisos que l'obligaven a barrar la seua sala de ball. Les raons arribaren a finals del mes de setembre del 1945:

Diose cuenta de los Boletines Oficiales de Estado y Provincia en aquellas disposiciones que afectan a esta corporación quedando enterada, como igualmente de la correspondencia oficial, acordándose en relación con la misma y con referencia al oficio del Excmo. Gobernador Civil sobre la clausura del local de baile de Carmelo Chardi Albetosa, que por la Alcaldía se eleve el oportuno informe haciendo constar que los motivos que dieron lugar a la clausura fueron la entrada de menores, así como de mujeres forasteras de conducta dudosa, lo que ocasionó protestas del vecindario; deberá insistirse en que se requirió verbalmente al propietario para que evitara estos excesos y en vista de su negligencia se procedió a la clausura.<sup>241</sup>

Ara sí, quedava clar que els motius del tancament remetien a dues de les qüestions morals obsessives del règim franquista: l'entrada de menors als locals d'espectacle, i la prostitució, unides a unes suposades majoritàries queixes veïnals que, segons el Reglamento de Espectáculos, atenyien «los vecinos de la misma casa, los dos laterales y las tres de enfrente».<sup>242</sup> En general, Chardí tingué mala sort i, cal dir-ho, poca vista —a més de certificar que no era assidu a missa, com bona part del col·lectiu masculí hortolà—: féu la petició a l'Ajuntament a principis d'estiu, un dels moments on en les guies pastorals dels capellans abundaven els recordatoris sobre la perillositat de determinades pràctiques de lleure i enganxà el punt àlgid de la «Campanya para la moralización de costumbres», just

---

<sup>240</sup> AMC/LAP/9-VIII-1945.

<sup>241</sup> AMC/LAP/27-IX-1945.

<sup>242</sup> «Acción Católica, Normas de actuación. Moralidad», BOAV 2388, 15-II-1945, 76-80.

un mes després que el BOAV publicara les instruccions pels membres d'AC de vigilància pública, i tres mesos després que es tornaren a tindre notícies del Governador Civil en la matèria, inexistents al BOAV des del 1943.<sup>243</sup> La manca de referències orals de la sala de ball de Chardí fan pensar que, efectivament, fou clausurada.<sup>244</sup>

Paral·lelament al procés de Chardí, Hervàs seguia el seu camí, integrant-se cada vegada més en la vida local i afermant-se com a empresari de la piscina i del local d'espectacles.<sup>245</sup> Els ànims per a gaudir d'una vida més apaivagada al poble anaven guanyant força, de la mateixa manera com es reprenien algunes pràctiques religioses que havien sucumbit als estralls de la guerra. Ermites com la que confrontava amb la Piscina d'Hervàs continuaren la seua activitat com a centres neuràlgics de la socialització local. En aquest cas, una d'aquestes activitats consistia en la beneficència amb aquells col·lectius més necessitats, sustentada amb la caritat de particulars. Al voltant del 1945 era la Hermandad de Sant Vicente de Paul l'encarregada de distribuir a l'ermita de Sant Antoni les provisions assistencials entre els desfavorits. Antonio Hervàs, en un gest que mostrava les seues creences religioses profundes —com remarca la seua vinculació a la posterior parròquia de Sant Antoni— no dubtà el mateix setembre del 1945 en fer la seua aportació consistent en una donació voluntària de 600 pessetes a l'Alcaldia de Catarroja amb la finalitat de repartir-les entre els necessitats a través de la mateixa Hermandad de San Vicente de Paul. La donació resultà suficientment excepcional per a què quedara reflectida en les actes del consistori.<sup>246</sup>

A jutjar pels esdeveniments que se succeïren en els mesos següents, Hervàs fou molt afortunat. A principis del 1946, notícies noves des de Madrid dirigides als Directores de Seguretat i als governadors civils acabaren d'aplanar el camí empresarial del catarrogí:

---

<sup>243</sup> Recordem-les: «Gobierno Civil de Valencia», BOAV 2392, 15-iv-1945, 144; i «Exhortación Pastoral. Sobre la moralización de las costumbres», BOAV 2396, 15-vi-1945, 219.

<sup>244</sup> Després de la guerra, Chardí hi havia instal·lat primer una tapisseria i, després de tancar aquest negoci, un bar on va renàixer la Societat ABC (1949), ja que estava situat en l'antiga seu d'aquest local. El bar, de fet, es coneixia popularment com l'*ABC vell*. Cap a finals dels anys quaranta, alguns dels antics socis començaren a freqüentar-lo per a jugar als escacs, uns encontres informals que derivaren en campionats a escala local i provincial. L'any 1950, fóra per facilitar l'organització d'esdeveniments culturals o per evitar-se els permisos que calia demanar quan se celebrava un acte públic, un grup d'homes decidí constituir-se altra vegada en societat (Raga 2001: 24-25).

<sup>245</sup> Si bé en febrer del 1943 fou Antonio encara demanà instal·lar el circ en un solar davant del Mercat de Catarroja (AMC/LAP/18-ii-1943), sempre alternant amb el seu germà Manuel, aquesta seria l'última vegada que, almenys a Catarroja, l'Ajuntament el registrà com a empresari de circ. Les següents ocasions apareixerà Manuel Hervàs sol (AMC/LAP/28-ii-1945 i 28-iii-1946).

<sup>246</sup> AMC/LAP/13-ix-1945.



Diversas órdenes circulares han venido limitando la apertura de Establecimientos dedicados a expender artículos de comer y beber al mismo tiempo que otras prohíben instalar nuevas salas de fiestas y demás locales de público o esparcimiento en los que se celebren bailes. Razones circunstanciales aconsejaron la aplicación de tales medidas para la época en que fueron dictadas; mas no conviene prolongarse indefinidamente en atención a legítimos intereses que de otro modo resultarían lesionados, aparte de que se debe facilitar el libre desarrollo de la iniciativa de esta clase de industrias, en cuanto no se opongan a la moral, a las buenas costumbres o cualquiera otra exigencia de interés general.

En su virtud este ministerio ha tenido a bien disponer queden derogadas y sin efecto, desde esta fecha, las Ordenes de 30 de abril y 20 de mayo de 1940, de 20 de abril de 1944 y las comunicaciones concordantes sobre apertura de cafés, bares, cervecerías y similares instalaciones y funcionamiento de salas de baile, locales de fiesta u otros establecimientos de recreo análogos.

El director general de Seguridad de Madrid y los Gobernadores civiles de otras provincias, podrán conceder licencias de apertura de tales establecimientos, previo expediente en que se acredite la buena conducta y antecedente del peticionario, que la instalación reúne las condiciones de seguridad, higiene y comodidad exigibles, [...] de atenerse a la demás reglamentación en la materia, incluso en el orden fiscal, de trabajo y sindical, y de velar en dichos locales por la pública moralidad de costumbres.<sup>247</sup>

Així, a partir del 12 de març del 1946, seguint el procés legal que dictava la normativa i demostrant uns antecedents correctes des del punt de vista de qui ostentava el poder, podia obrir-se una nova sala de ball. Com dictava la disposició, l'economia — «facilitarse el libre desarrollo de esta clase de industrias»— fou el motiu que va empènyer al règim a procedir amb la mesura. Així ho va suggerir Martínez del Fresno (2001) fent ús de les dades que s'aportaven des del BSNE, perquè és cert que les restriccions afectaren d'una forma o altra la indústria de l'espectacle. En realitat, però, l'assumpte és força més complex i encara ara resulta certament complicat amb els estudis que existeixen extraure conclusions tancades sobre les motivacions franquistes que conduïren a una major permissivitat. És evident que las «razones circunstanciales» del 1940 no eren les del 1946, però l'ordre no ens detallava quins eren els «legítimos intereses que de otro modo resultarían lesionados». Un recorregut pel que ha inferit la disciplina musicològica a partir de la documentació escrita pot ajudar-nos en aquesta tasca.<sup>248</sup>

---

<sup>247</sup> Ordre del 9-III-1946, Ministerio de Gobernación, BOE del 12-III-1946.

<sup>248</sup> Alguns autors (Roca 1996: 87; Pérez Zalduondo 2001; Sanz 1999: 211) havien fet referència a l'ordre del 1940. Menys nombroses són les cites a l'ordre del 1946, a la qual, al meu parer, no se l'ha atesa com pertocaria per la seua rellevància. Pérez Zalduondo, en una nota al peu del seu treball doctoral (2001), ens parla de la revocació d'aquesta ordre, que Martínez Babiloni (en premsa) utilitza per explicar la creació de pistes de ball

Sabem que bona part dels assumptes que feien referència a la logística en matèria musical, com per exemple el sindicat de músics, la censura impresa i radiofònica, i els drets d'interpretació, depengueren fins a maig del 1941 de la Delegació Nacional de Propaganda. A partir d'aquesta data, el franquisme creà la Vicesecretaría de Educación Popular (VEP) —a imatge i semblança del Ministeri de Propaganda nazi—, que penjava de la Secretaría General del Movimiento, amb la finalitat d'unir les comeses dels mitjans de comunicació i la propaganda (Iglesias 2010: 149 i 168-169; Pérez Zalduondo 2011: 883). Un any després, el 1942, s'acabà de perfilar el procediment que havia de seguir la censura de l'activitat musical, sota els auspicis de la VEP, i s'engendrà el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE), dependent també de la VEP (Martínez del Fresno 2001: 49; Iglesias 2010: 170; Pérez Zalduondo 2011: 683). Durant aquesta època, la VEP s'ocupà fonamentalment de la censura de premsa i ràdio, i del control de totes les activitats que atanyeren als espectacles, amb un apartat dedicat *ex professo* a «orquestinas de baile, fiesta y variedades» (Martínez del Fresno 2001: 50). Els objectius de la VEP en política cultural radicaven en la depuració de qualsevol manifestació de premsa o ràdio que no enaltira els valors espanyolistes i catòlics del règim, deixant que el SNE s'encarregara de qüestions més prosaiques, tals com l'atur dels treballadors de l'espectacle, els salaris, la contractació o la depuració professional dels músics, vocalistes i artistes de varietats (Martínez del Fresno 2001: 53 i 58-67). Durant aquests tres primers anys de vida, les premisses de la política musical foren la promoció de la música «clàssica» —si era germànica, amb més intensitat— i religiosa, i l'atac contra les músiques populars que no s'adequaven al concepte de folklore amb el qual treballava el règim —fonamentalment, els ballables de jazz, perquè representava l'«estereotipo opuesto que ejemplificava la degeneración étnico-cultural» (Iglesias 2010: 173). Tanmateix, com han demostrat Iglesias (2010: 178) i Pérez Zalduondo (2011: 879), ni amb la ingència de l'aparell regulador i censor, ni amb la insistència dels arguments elitistes i nacionalcatòlics, s'evità «la proliferación de los 'ritmos bailables' y géneros censurados» (Pérez Zalduondo 2011: 682).

El sistema, però, s'alterà en març del 1944 a causa del declivi de les Potències de l'Eix en la II Guerra Mundial. La VEP pertanyeria ara a la Subsecretaría de Educación Popular, dependent del Ministerio de Educación Nacional. Falange deixava de fermar la propaganda en pro dels catòlics (Pérez Zalduondo 2011: 683). Des del 1943, Franco

---

dependents de societats musicals, una d'elles adscrites a Educación y Descanso. Iglesias també la referencia breument (2010: 404).

maldava per desvincular-se d'alemanys i italians, i la conseqüència principal fou el desbancament dels falangistes dels càrrecs més influents, i l'ascens, com ja s'ha apuntat, del propagandista catòlic Martín Artajo com a Ministre d'Exterior. El dictador ara apareixeria com a protector catòlic d'Occident front el comunisme. En aquestes maniobres, l'acostament als Estats Units fou primordial. La consigna consistia en activar els intercanvis culturals per a aparentar obertura i modernitat, ja que el crèdit d'una propaganda auspiciada en la democràcia era argumentalment fràgil. La música no restà al marge i la revista *Ritmo* —cap visible de la política musical del règim— endolcí el seu discurs vers el jazz a partir de desembre del 1945, i la publicació remodelà els càrrecs directius, apartant als sectors més reaccionaris. El 1946 es reprengueren amb força els concerts i recitals que tenien el jazz com a protagonista i es permeté l'estrena —sovint, amb dos o tres anys de retard— de pel·lícules de Hollywood (Iglesias 2010: 184-188). L'«actitud adulatoria», com l'ha qualificada el mateix Iglesias (2010: 189), cap als Estats Units i la corresponent predisposició a adoptar l'*american way of life*, s'envigorí amb l'inici de la «Guerra Freda» en març del 1947, que és com es coneix la batalla tàctica entre el bloc capitalista capitanejat pels Estats Units i el comunista de la URSS.

L'autorització d'obertura de les pistes de ball el 12 de març del 1946, per tant, no tenia res de casual, i s'integrava perfectament en les circumstàncies polítiques del moment. A risc de pecar en excés de simplificació, si unim l'ordre del 1946 al canvi de discurs eclesiàstic que tingué lloc entre el 1946 i el 1947, podem reformular les tesis exposades en anteriors treballs. Com he escrit en paràgrafs anteriors, «la regulación implacable de esas actividades lúdicas» (Marín, Molinero i Ysàs 2001: 100) existí, però cal que siga degudament contextualitzada per a no entrar en contradicció amb la proliferació de sales de festa. Més acotat és parlar d'un ajust on «el poder político no actuó con la contundencia que el fanatismo religioso demandaba» (Molinero 2006a: 234). Un seguiment fins al 1946 permet respondre a les hipòtesis que formulà Martínez del Fresno. Després d'escorcollar a l'*Anuario del Espectáculo* de 1944-1945, la musicòloga afirma que la meitat de sales comptabilitzades es reobriren després de la contesa, al·legant amb prudència que «puede ser que la concesión de permisos se reanudase pronto, o quizá que en esa época las salas de baile tuviesen características distintas de los llamados *dancings*» (2001: 74-75). Segons el que s'ha exposat fins ara, és molt probable que la permissivitat depenguera de favoritismes i d'emascaraments del règim, amb una indulgència semblant

a l'aplicada al jazz, però no fou fins el 1946 que es liberalitzà legalment l'obertura.<sup>249</sup> Tampoc pot parlar-se exactament de «negociar la diversión: un modelo de ocio plural» (Roca 1996: 110-112) o dels balls com acte de rebel·lia (Freixa 1991), almenys a les classes populars i als anys quaranta i cinquanta, tenint en compte la legislació i les fonts orals que parlen d'una assistència al ball generalitzada i del beneplàcit tàctic d'autoritats i capellans locals. El ball fou una font de dissentiment ocasional, però també, com afirma Roca (1996: 111), seria més adequat plantejar una negociació entre el discursos hegemònics i les pràctiques socials que funcionaria a nivell microsocial. En realitat, els acords sobre el tema es duïen a terme des d'altres instàncies: les instàncies que primer foren del tot ambigües legislant les pistes de ball però emetent un discurs eclesiàstic del tot censor, i les que uns anys després canviaren el *modus operandi* a causa de les exigències del moment. Evidentment el canvi no implicava gaire més llibertat en termes d'acció individual o col·lectiva dels assistents al ball, però sí que deslegitimava parcialment alguns dels discursos dels sectors religiosos més fonamentalistes.

Dos mesos després de la publicació de l'ordre al BOE, el 16 de maig del 1946, s'autoritzava a Antonio Hervás Puchalt a construir un mirador en la Calle del General Mola número 1; i el 16 d'octubre del 1947 s'inscrivía en la mateixa adreça una finca de nova construcció al seu nom.<sup>250</sup> Malauradament no es disposa de documentació que aclarisca si aquestes obres estigueren relacionades amb la nova Llei perquè, més enllà de l'autorització verbal que Hervàs anà a cercar a Madrid per a fer ball entre 1944 i 1945, a efectes legals, l'establiment d'Hervàs continuà constant com a piscina i pista de patinatge, sense que en dates successives no aparega cap informació relativa a nova construcció o

---

<sup>249</sup> De fet, cal ser especialment cauts a l'hora d'interpretar les dades de l'*Anuario del Espectáculo 1944-1945*. Si bé els seus recomptes són una de les fonts més valuoses de les quals disposem per a conèixer l'abast del fenomen de les pistes de ball durant els primers cinc anys de vida franquista, el mateix *Anuario* advertia que «los trabajos de recopilación y depuración de datos se han prolongado durante dos años [encara que] dado el sinnúmero de establecimientos de esta clase que existen en algunas provincias, admitimos la posibilidad de algún error» (*Anuario del Espectáculo 1944-1945*, 43 i 635). Algun error, però també alguna maniobra hàbil dels propietaris. La Piscina d'Hervàs no apareix com sala de ball o d'espectacles, ni tan sols com a piscina: apareix a l'apartat de cinemes, en una sala on cabien 400 persones (*Anuario del Espectáculo 1944-1945*, 394). Per la seua banda, l'altra pista de la comarca oberta quan es publicà l'*Anuario*, El Patí de Silla, s'afirma que fou construït el 1935 i inaugurat el 1936 (*Anuario del Espectáculo 1944-1945*, 394), dades que no concorden amb l'oralitat que ho situa —decididament i per diferents vies— el 1929 o el 1930. En tot cas, si seguim les dades aparegudes a l'*Anuario*, resulta força més inversemblant que «curioso» —com qualifica el fenomen Martínez del Fresno (2001: 74)— que la província de Càceres tinguera quasi el doble de sales de ball que Barcelona —244 per les 126 de Barcelona— i quasi el triple que Madrid, que en declarà 95. Cal, doncs, ser molt més curós a l'hora d'analitzar i d'interpretar aquestes dades.

<sup>250</sup> AMC/LAP/16-v-1946.

canvi legal.<sup>251</sup> Ara bé, sí que és plausible que la finca de nova construcció fóra la pista de ball coberta. Sabem que el local continuà funcionant i adquirint cada vegada més notorietat i categoria entre els ciutadans. Una notorietat que anava paral·lela a l'estima vers la persona d'Hervàs. La seua popularitat no va passar desapercibuda a les autoritats i esdevé basal per a comprendre el joc d'interessos a escala local durant el franquisme.

Per a descriure-ho cal tirar una miqueta arrere en el temps. El 17 de juliol del 1945 la dictadura promulgà la Ley de Bases de Régimen Local on s'exposaven els mecanismes que haurien de guiar l'administració local, cercant una centralització del poder que minimitzava la capacitat de moviment dels ens municipals.<sup>252</sup> Entre moltes altres qüestions, la Ley definia el mètode electoral d'allò que s'anomenà «democràcia orgànica», un sistema que defenestrava els partits polítics per imposar un determinat corporativisme basat en un marge mínim d'elecció: només es votava un terç dels regidors del consistori, anomenat «tercio familiar» que representava els caps de família, mentre que els altres dos —corresponents als representants dels sindicats i d'entitats municipals destacades— eren escollits pels mateixos membres del sindicat i de les entitats, la resta de membres del consistori ja elegits entre persones destacades de la localitat, a proposta del governador civil de la província. L'alcalde —que sovint compartia el càrrec com a cap de les FET y de las JONS—, el designava directament pel governador. Tres anys va trigar el règim en celebrar les eleccions, i fins a febrer del 1949 les noves incorporacions, substituïdes les comissions gestores provisionals, no formaren els nous ajuntaments.<sup>253</sup> Doncs bé, eixe mateix febrer del 1949 descobrim que Antonio Hervàs Puchalt havia estat elegit regidor dintre del terç de representació familiar. Se'l designà cap de la comissió de Personal y Régimen Interior i també de la comissió d'Instrucción Pública —una comissió que, en aquest cas, formava ell sol. A partir d'aleshores presenciaria tots els plens de l'ajuntament.

Tanmateix, que una persona com Hervàs —sense gaires antecedents polítics— fóra elegida no resulta excessivament sorprenent, tenint en compte els resultats de les anàlisis efectuades per Gómez (1999a: 127-128) i Marín (1995: 50-51). Les directrius

---

<sup>251</sup> Per a augmentar-ne la incògnita, el llibre d'actes següent, que aniria de novembre del 1947 a finals de desembre del 1948, és l'únic de tota la sèrie que abasta l'època franquista que es troba desaparegut de l'Arxiu Municipal de Catarroja des de fa relativament poc de temps. A aquest fet cal afegir que a partir del 1952 el volum d'habitants al qual havia arribat Catarroja comportà que l'Ajuntament deixara de ser exhaustiu en les informacions referides a obres i permisos.

<sup>252</sup> Llei del 17-VII-1945, Jefatura de Estado, BOE del 18-VII-1945.

<sup>253</sup> He extret les informacions d'aquest paràgraf relatives al procés electoral instaurat el 1945 de Marín (1995: 39) i Sevillano (2002: 356 i 376-378).

governamentals van procurar que la nova administració comptara amb saba nova, en relació al consistori anterior, farcit de càrrecs provinents de la burgesia agrària i dels partits de dretes republicans. És a dir, es va traçar un tipus de consistori deslliurat en la mesura del possible de l'herència prebèl·lica, basat en una xarxa de poder que s'estenia pels nuclis socials més influents dels municipis, tot cercant l'ampliació d'adeptes al règim. Aquestes directrius apareixen reflectides clarament en els resultats de les eleccions del 1948: els informes d'antecedents polítics dels nous regidors eren força més exigus, prevalent la pertinença a altres associacions locals —per exemple, esportives— així com ser catòlics practicants i, per primer cop durant el règim a la localitat de Catarroja, hi va haver entre els nouvinguts al poder polític dos homes més joves que la mitjana d'edat que havia prevalgut anteriorment (Gómez 1999a: 127-128). Hervàs, qui comptava amb 37 anys en aquell moment, fou un d'aquest dos joves, a jutjar per l'edat que apareix dos anys després en la renovació de càrrecs del 1951.<sup>254</sup> El propietari de la pista de ball, doncs, estigué en el càrrec de regidor vocal els sis anys que durava el mandat, renovats als tres com dictava la legislació.

Cal dir, però, que l'aventura política d'Hervàs sembla més circumstancial que militant, ja que la seua presència no apareix reflectida de forma notable en la completa història política de la Catarroja del primer franquisme de Gómez (1999a), i en el gruix d'hores d'entrevistes en cap moment s'ha mencionat que tinguera vinculació directa amb la dictadura. Un cop passats aquestos sis anys normatius, l'empresari del lleure deixa d'aparèixer en el llibre d'actes del consistori. Així doncs, un altre cop, el funàmbul Hervàs havia sabut trobar el punt exacte de la corda, amb moviments precisos, on mantindre l'equilibri per a tirar endavant el seu local d'espectacles.

---

<sup>254</sup> AMC/LAP/6-II-1949 i 21-X-1951.

## La història d'un segador

El prestigioso empresario del Parque de Atracciones Dalmau, señor Don Ricardo Dalmau Costa, «El Mandaó», ha inaugurado estos días un frontón instalado dentro mismo del Parque de Atracciones, con el fin de proporcionar un mayor aliciente y atractivo con las grandes partidas de pelota que a diario se juegan entre numerosos aficionados de la localidad [...] Mientras, quedamos a la espera de la inauguración de las piscina acuática, según tiene proyectado.<sup>255</sup>



**Figura 3-5:** Ricardo Dalmau Costa, el Mandaó, amb el seu acordió. 4-11-1941. Fons: Isabel Dalmau Aguado.

Heus ací el «prestigioso empresario», Ricardo Dalmau Costa (1902-1974) (v. **fig. 3-5**). Prestigiós, almenys per als habitants de Picassent, sí que ho fou. Ara bé, el qualificatiu d'«empresario» mereixeria una anàlisi de la retòrica de l'època franquista que sobrepassa les intencions d'aquest epígraf. Per a la gent del poble, Ricardo Dalmau era un segador que, entre altres activitats relacionades amb l'agricultura i la ramaderia, tingué en propietat una pista de ball, que a més albergava, com és la tònica d'aquests establiments, tot un seguit d'activitats esportives. Això, tot siga dit, no suposava per als seus conciutadans cap consideració gaire especial ja que hom sabia que les garrofes, figurades i literals, les guanyava de sol a sol al camp, com la immensa majoria de mortals del poble. En tot cas, seria «empresario» per al legalisme exacerbant del franquisme. No avancem esdeveniments, però, i escrivim la seua història.

Ricardo Dalmau era fill d'una família de Silla, els *Golfos*. Un dels seus germans, Amadeo, es quedà cec a causa de la pigota i, com fou habitual entre aquest col·lectiu, es va dedicar a la música. Sabia tocar el piano i l'acordió, amb el qual amenitzava esdeveniments socials diversos. Sembla que Ricardo s'instruí amb l'acordió per influència d'Amadeo o bé

<sup>255</sup> LERMA, Amadeo: «Inauguración de un frontón», *Levante*, 24-vi-1949, a Lerma (1998: 12).

de son tio Batiste, també acordionista, a través del mètode pedagògic més conegut a l'època: l'aprenentatge «d'oïda», és a dir, sense saber res de solfa. Com el seu germà, en les hores lliures acompanyava barat a espècies les trobades entre amics, les bodes o qualsevol celebració on la música fóra element imprescindible. Passaren els anys i Dalmau es casà amb una picassentina, Àfrica, i en el carrer de la Sèquia número 17 de Picassent, a més senyals, s'instal·laren a viure. L'habitable, igualment que molts altres del poble, comptava també amb un magatzem per a les ferramentes de treball del camp i una quadra. L'ofici de Ricardo era el de segador però un dia, no se sap ben bé per què, se li va ocórrer la idea de muntar un local de lleure a Picassent. Potser s'animaria al vore l'èxit dels locals de Silla i Catarroja, o s'assabentaria de l'ordre del 1946 que permetia la inauguració de nous negocis per al ball. Dit i fet, Ricardo es posà al tall. Al davant, la mirada escèptica de la seua dona, qui preveia que la proesa del seu marit, més que una font d'ingressos o satisfaccions, seria una font de maldecaps. Isabel (1941), la seua filla, explicava que «ma mare sempre li feia: 'home, per què no compres un camp de tarongers, que és lo que fa tot lo món?'». Malgrat això, sense més dilació, el 2 d'abril del 1947 demanava a l'Ajuntament de Picassent «autorización para realizar obras de habilitación de un solar cerrado en la Plaza del Marqués de Vivel sin número, para celebrar espectáculos al aire libre, consistentes en patinaje, bailes y boxes» adjuntant informe del mestre d'obres i un plànol. El consistori només li requerí que pagara els gravàmens que l'ordenança fiscal demanava i l'augment en el consum d'aigua potable que l'obra precisaria.<sup>256</sup>

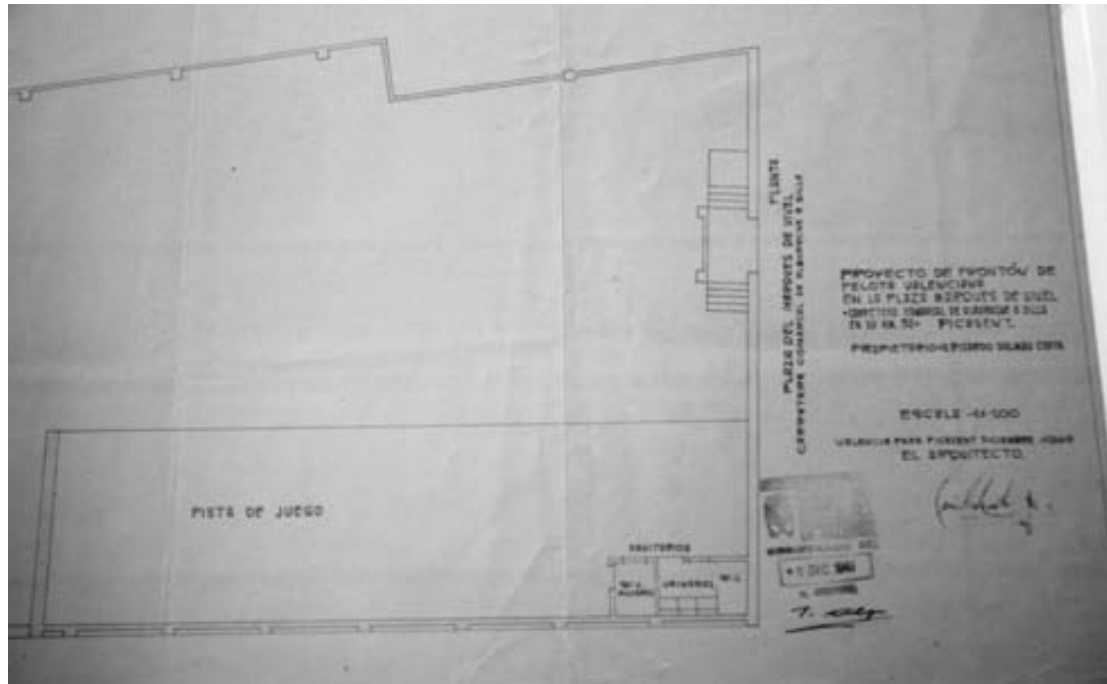
La pista tingué tant d'èxit que Ricardo Dalmau prompte hagué de fer ampliacions seguint les demandes dels picassentins que, després de les penúries dels anys immediatament posteriors a la Guerra Civil, havien aconseguit arreplegar quatre gallets per a distraure's una miqueta. Allí mateix, a finals dels anys quaranta, el Mandao manà construir un frontó per a jugar partides de pilota valenciana (v. **fig. 3-6**). No fou l'únic dels altres usos que tingué el negoci: també se celebraren combats de boxa i cinema (v. §5). Tot això féu que calguera condicionar el local, pintant de blanc la paret per al frontó de pilota i arreglar una saleta contigua per a posar el projector de cine, com dictava la notícia apareguda en el periòdic *Levante* —citada uns paràgrafs més amunt—, feta pel cronista local Amadeo Lerma. Si potser el Mandao no era un empresari en el sentit contemporani, sí que el muntatge resultà per a la família una gran empresa. A més de molt treballador, Ricardo Dalmau era conegut pel seu caràcter afable. De fet, aquest bon caràcter i el costum

---

<sup>256</sup> AMP/LAP/2-IV-1947.



que tenia d'autodenominar-se *Mandao* féu que els picassentins li canviaren el seu malnom originari. Així, Ricardo *el Golfo*, de Silla, passà a ser *el Mandao* a Picassent. El nom oficial del local era Parque de Atracciones Dalmau, tot i que ben prompte la gent li pegà per anomenar-lo Pista del Mandao. I amb aquest nom ens ha arribat hui.



**Fig. 3-6:** *Projecte de construcció del frontó a la Pista del Mandao. Any 1949. Arquitecte: Juan Cortés Botí. Fons: AMP.*

Com s'ha vist, la història d'aquest segador resulta menys copiosa i extraordinària que la dels altres propietaris de pistes de ball, catarrogins o sillers. Ni provenia d'una família benestant, ni ell o els parents ocuparien en cap moment càrrecs polítics, ni tenia cap experiència remarcable en el món de l'espectacle, ni realitzà cap gesta quasi èpica a Madrid per a tirar endavant les gestions administratives per a obrir la pista. De fet, ni tan sols les autoritats governamentals franquistes de Picassent li feren gaire cas, documentalment parlant, com a la persona que tirava endavant el negoci més important de lleure del poble —amb el permís dels cinemes. Aquesta circumstància, lluny de ser un fenomen aïllat, era bastant semblant al que ocorria a Silla i a Catarroja, si no fóra per una queixa de Dalmau a l'Ajuntament apareguda uns anys després. En ella, el propietari de la

sala de ball junt al propietari dels dos cinemes de la localitat es defensaven davant del consistori per l'impagament d'un impost, al·legant que els semblava excessiu.<sup>257</sup> I és que, revisant les informacions de les actes durant el període entre 1939 i 1959, a banda dels permisos d'obra, les referències a les sales de ball i als cinemes es redueixen a les qüestions relacionades amb els impostos i les vicissituds de la seua recollida.

Si recordem, el 17 de juliol del 1945 quedaven assentades al BOE les Bases de Règim Local. A més d'establir la «democràcia orgànica», la llei cedia als Ajuntaments l'exacció de determinats arbitris que passarien ara a formar part dels ingressos locals. El gest, aparentment, aportaria un major rèdit a les arques municipals. Els especialistes en la matèria, tanmateix, coincideixen en què la mesura era una argúcia, ja que s'eliminaven tot un seguit d'impostos —a mercè de l'autarquia— que eren els que en realitat sustentaven l'equilibri pressupostari local en una època d'insuficiència econòmica i d'augment demogràfic en determinades zones (Marín 1995: 41; Comín i López 2004). Els ajuntaments no tingueren més remei que acceptar la gestió d'aquests gravàmens que condemnaven els consistoris encara més a una «ortodòxia pressupostària» —en paraules de Marín (1995: 41)—, constrenyent la ja difícil administració econòmica municipal.

Un d'aquests arbitris cedits consistí en el gravamen de «Tarifa quinta», pertanyent als anomenats «Consumos de Lujo», que així mateix quedaven circumscrits dintre del tribut de «Usos y Consumos», segons la Ley de Reforma Tributaria del ministre Larraz de 16 de desembre del 1940, que seria aquella que dominaria l'època autàrtica del règim fins la reforma del 1958. La història de l'impost, però, es remuntava als temps de guerra en «zona nacional», essent una adaptació del «subsídio pro combatientes».<sup>258</sup> Aquest «subsídio» recarregava un 10% sobre el preu de tabac, bitllets, consumicions en bars i cafès i espectacles, és a dir, un mecanisme semblant a l'impost destinat als evacuats dels republicans (v. §2). La normativa del «Usos y Consumos» era «abundante y compleja», on cada subapartat dels cinc que el formaven —el «Lujo» era el cinqué, per això li pertanyia la «Tarifa quinta»— tenia unes normes tan específiques com complicades (Comín i López 2004). En la citada Llei de Larraz (1940) s'autoritzava al ministre a recarregar a «cabarets y locales similares» sobre el seu preu d'entrada un sorprenent 100%.<sup>259</sup> La cosa, però, finalment no fou tan greu. En abril del 1941 es modificava aquesta Llei i l'entrada es

---

<sup>257</sup> AMP/LAP/30-x-1950.

<sup>258</sup> Llei del 16-XII-1940, Jefatura de Estado, BOE del 22-XII-1940.

<sup>259</sup> Llei del 16-XII-1940, Jefatura de Estado, BOE del 22-XII-1940.

gravaria al 50%; així mateix, el recàrrec pel consum de cinema augmentava també, però al 30%, i la d'espectacles esportius quedava en només un 15%.<sup>260</sup>

La feina encomanada als consistoris era complexa i implicava la responsabilitat de vigilar de prop els contribuents; tota la feuada, a més, s'hauria de realitzar sense més recursos humans o materials (Marín 1995: 40). Podem imaginar que per als governants municipals no fou una tasca fàcil moure's amb solvència entre l'enrevessat món burocràtic i fiscal que implicava la modificació legislativa. Per això, durant els mesos següents a la promulgació de la Llei es concretà amb un seguit d'ordres i de circulars que detallaven allò que de forma genèrica s'havia exposat.<sup>261</sup> Amb tota aquesta informació, a finals del 1945 els Ajuntaments confeccionaren el seu pressupost per a l'any 1946. El 31 de desembre del 1945, el consistori de Silla aprovava les quantitats que els diferents establiments haurien de pagar, resultant que el gremi de salons de ball pagarien 6234 pessetes i els cinemes 31079,55 pessetes.<sup>262</sup> Cal dir que, en alguns casos, el qualificatiu de «gremi» era un eufemisme, ja que a Silla només es comptava amb un establiment de cada. A Catarroja, per la seua banda, se seguí un criteri lleugerament diferent, segons informen les actes del ple celebrat el 10 de gener del 1946. S'agrupaven per gremis aquells establiments dedicats a la venda o consum de menjars i begudes, però restava individualitzat els serveis de lleure: la Piscina d'Hervàs pagaria 6000 pessetes, dos dels cines 23000 i l'altre 26000 pessetes.<sup>263</sup> Així, tot i la diferència en número, les quantitats a pagar a totes dues localitats foren molt semblants. Les pistes de ball desembutxacaven al voltant de les 6000 pessetes anuals, mentre que la quantitat a pagar pels cines rondava les 30000, segurament una quantitat consensuada en base a les condicions de concerts gremials de l'any 1942.<sup>264</sup>

Els percentatges de recaptació dels «Consumos de Lujos» foren referendats a finals de gener del 1946. Les proporcions que haurien de pagar les consumicions en bars, els espectacles esportius, els jocs diversos o els serveis de perruqueria oscil·laven entre el

---

<sup>260</sup> Ordre del 8-IV-1941, Ministerio de Hacienda, BOE del 10-IV-1941.

<sup>261</sup> Orden del 7-x-1945, Administración Central, BOE del 7-x-1945; Ordre del 31-x-1945, Ministerio de Hacienda, BOE del 8-xi-1945; i Decret del 25-i-1946, Ministerio de Gobernación, BOE del 4-ii-1946.

<sup>262</sup> AMP/LAP/31-xii-1945.

<sup>263</sup> AMC/LAP/10-i-1946.

<sup>264</sup> Decret del 14-xii-1942, Ministerio de Hacienda, BOE del 1-i-1943. El concert era confirmat el 1952 per l'Ajuntament de Catarroja, qui afirmava que «El impuesto de Usos y Consumos cedido por el Estado tiene como base ciertos celebrados por los distintos Gremios, pero la recaudación se efectúa por la oficina general recaudatoria» (BV/Mss./941: «Plan Preparatorio de 1952», Catarroja, Ajuntament de Catarroja, 31-iii-1952, 28).

15% i el 20%, les representacions cinematogràfiques haurien d'afegir un 30% i se seguia elevant fins a un 50% de l'arbitri les quantitats a pagar a l'entrada del ball. Un percentatge que també s'hauria d'aplicar a les consumicions que tingueren lloc dintre d'aquests locals. De la mesura, tant de pagament d'entrada com l'aplicada a les consumicions, no se'n lliuraven ni els balls realitzats als casinos, un aclariment explícit que trobem a l'apèndix de l'article 54.<sup>265</sup> Així mateix, quedava exempt de pagament tot allò relacionat amb els espectacles teatrals, fóra declamat o musical —com l'opereta, la sarsuela, les varietats o el circ— i concerts musicals, mentre en cap moment de l'esdeveniment es realitzara alguna de les activitats amb gravàmens, com venia detallant-se des de març del 1942.<sup>266</sup> No obstant això, només uns mesos més tard, en maig del 1946, el Ministerio de Hacienda decidia augmentar un 10% el recàrrec a les sales de ball i als cinemes, quedant en un 60% i un 40% respectivament.<sup>267</sup>

Però, entremig de les dues disposicions, el règim havia liberalitzat l'obertura de noves pistes de ball el 12 de març del 1946. Per tant, el règim franquista feia pagar al ball un alt percentatge d'impost, i quasi simultàniament es permetia l'obertura de nous locals, sabent que les quantitats recollides gràcies als impostos mai serien tan substancials com en altres activitats de lleure —les 6000 pessetes d'Hervàs a Catarroja l'any 1946 eren irrisòries front les 72000 que proporcionaven els cinemes. L'arbitri arribava a l'època de major eferlescència de la política autàrquica i era conciliable amb el manteniment de la promoció internacional, com ha argüït Iglesias (2010: 404), de forma que internament, recarregava sobre els consumidors l'assistència al ball i, segurament, callava els sectors més refractaris amb aquest tipus de lleure, atès que, entre el permís d'obertura i l'augment de l'arbitri, el cardenal Segura publicà el seu blasme contra el ball modern. Això no impedí que s'obriren noves pistes —la de Mandao, a mitjan 1947, és un bon exemple— ni que s'hi acudira amb assiduitat, ni que l'any següent les arques municipals reberen més diners provinents del ball, perquè, per exemple, l'Ajuntament de Silla ingressava 6235, una pesseta més que l'any anterior.<sup>268</sup> En realitat, a l'Horta qui pagaria la diferència de

---

<sup>265</sup> Decret del 25-i-1946, Ministerio de la Gobernación, BOE del 4-ii-1946. A més d'aquesta quantitat, segons el decret, també s'hauria de pagar la contribució corresponent a Indústria i Comerços, que a data de 29-x-1941, fixà als salons de ball entre un 20% i 30% de recàrrec, depenent de si l'entrada incloïa consumició obligatòria (Ordre del 29-x-1941, Ministerio de Hacienda, BOE del 10-xi-1941).

<sup>266</sup> Decret del 20-ii-1942, Ministerio de Hacienda, BOE del 7-iii-1942.

<sup>267</sup> Ordre del 14-v-1946, Ministerio de Hacienda, BOE del 17-v-1946.

<sup>268</sup> AMS/LAP/15-i-1947.

gravamen no foren els consumidors, sinó els empresaris, atès que els preu de l'entrada seguí vigent un grapat d'anys (v. §5). Raó tenien, tres anys més tard, quan Ricardo Dalmau i José Penedès Garrido, propietaris respectius de la sala de ball i dels cinemes de Picassent, decidiren el 1950 protestar per les taxes conveniades pels Ajuntaments, demanant una rebaixa que fou desestimada.<sup>269</sup> També Isabel, la filla del Mandao, s'ha referit a la quantitat de diners elevada que pagaven:

Mon pare anava tots els mesos a pagar una cosa en València. A mosatros tots els mesos venia, i mosatros portàvem un llibre de les entrades que veníem i un home treia els comptes i mon pare anava a València a un puesto i ho entregava i pagava. Claro que sí. I de contribució pagàvem més que tot Picassent. Això ho pagava el jefe dels municipals, i eixe xic mos pagava la contribució. I ell mos ho deia: «és que no pague de ningú tanta contribució com paga Ricardo» (Isabel, 1941).

De fet, dos anys després de la queixa refusada a Dalmau i Penedès, el consistori picassentí opinava que l'impost tenia força aplicació pràctica.<sup>270</sup> La informació del parer de l'Ajuntament sobre l'impost la coneixem gràcies a què el 31 de novembre del 1951, mitjançant la circular número 191 de la Jefatura Provincial del Movimiento i del Governador Civil, l'Estat demanava a totes les localitats que redactaren «un proyecto de Plan de actuación municipal, contribuyendo con ello a llevar a efecto las mayores aspiraciones de los pueblos, elevar el nivel cultural y espiritual de los mismos y mejorar las condiciones de vida en la población rural».<sup>271</sup> El projecte era l'avantsala d'un «Plan Trienal» corresponent al període 1953-1955. Se sol·licitava un informe complet de cada poble, que incloïa un índex detalladíssim del funcionament, història, institucions, i serveis de cada localitat.

Afortunadament, els Ajuntaments de la comarca en general no foren enterament sincers de cara als dirigents provincials pel que feia a les pistes de ball. Un dels apartats de l'informe demanava explícitament per les «salas de fiesta», i cap consistori va declarar estatjar-ne cap al seu municipi. Deixant de banda el caràcter difús que tenien en aquesta època les nomenclatures dels espais de lleure, els respectius ajuntaments aprofitaren que

---

<sup>269</sup> AMP/LAP/30-x-1950.

<sup>270</sup> BV/Fons Modern/NP908/146: «Plan Trienal 1953-55 de obras y servicios municipales, Picassent, Ayuntamiento», València: Tipografía Moderna (1952), 154. L'impost, però, sembla ser que no deixà de donar problemes als Ajuntaments en anys successius, i per exemple a Catarroja, el consistori hagué de perseguir el frau en «actividades comerciales muy modestas» de «contribuyentes de antiguo rebeldes» (AMC/LAP/20-i-1953).

<sup>271</sup> BV/Mss./979: «Plan Preparatorio de 1952», Massanassa, Ajuntament de Massanassa, 8-iv-1952, 1.

les pistes de ball compartien local amb els esports, col·locant-los a l'apartat d'«espectáculos» junt als trinquets, els cinemes i els camps de futbol. Eixe fou el cas de la Piscina d'Hervàs, que com, a més, mantenia eixe nom, evitava la menció al ball, referint-se únicament a l'establiment aquàtic.<sup>272</sup> El consistori de Picassent optà per una solució similar: a l'apartat de «salón de deportes» i «salón de fiesta» va respondre rotundament amb un «ninguno», indicant però en l'apartat de l'aforament dels locals d'espectacles que «el aforo de la Pista de Baile, Patín y Boxeo es de 144 en pista y 80 asientos generales».<sup>273</sup> El cas de Silla és encara més demostratiu, ja que El Patí no apareix enlloc.<sup>274</sup> A l'hora de la veritat, no obstant això, els Ajuntaments cobraven la quantitat a pagar clarament sota l'epígraf de gremi de sales de ball segons apareix a les actes dels plenaris. Força raó té Juan Antonio (1940), fill dels propietaris d'El Patí, quan afirma: «En el ball no ens posaven denuncia, jo te diré per què: perquè quan venia Nadal i festes, els únics que pagàvem impostos érem el ball i el cine». De fet, l'Ajuntament de Silla, que al Plan es jactava d'una moral impoluta, arribà a «abonar la cantidad de ciento cincuenta pesetas al empresario del Salon Patín Don Vicente Zaragoza Antich en concepto de alquiler o subvención por la cesión que realizó de dicho local en las verbenas organizadas por el Ayuntamiento en las pasadas fiestas del Santísimo Cristo».<sup>275</sup>

## La reacció eclesiàstica

El panorama exposat fins ara no ens ha de fer caure en un altre dels paranys, altament funcional per als defensors del règim, que és atestar que a l'època tot esdevenia plaentment i fàcil. Ben al contrari. El control, les prohibicions i la repressió es vestiren amb múltiples disfresses. La primera d'elles, en relació al ball, fou la imperativitat de demanar autorització per a celebrar-los, sense admetre excepcions —i amb la conseqüent multa, de quantitat variable, si algú denunciava balls de particulars o públics que no comptaven amb

<sup>272</sup> BV/Mss./941: «Plan Preparatorio de 1952», Catarroja, Ajuntament de Catarroja, 31-III-1952, 8 i 18.

<sup>273</sup> BV/Fons Modern/NP908/146: «Plan Trienal 1953-55 de obras y servicios municipales, Picassent, Ayuntamiento», Valencia: Tipografía Moderna (1952), 62-63 i 128.

<sup>274</sup> BV/Mss./1024: «Plan Preparatorio de 1952», Silla, Ajuntament de Silla, 1-IV-1952, 18.

<sup>275</sup> AMS/LAP/22-IX-1948.

el corresponent beneplàcit de governatiu.<sup>276</sup> Sembla ser que existiren regularment batudes de vigilància per zones, amb la finalitat d'assegurar el compliment d'aquesta ordre.<sup>277</sup>

En segon lloc, el règim activà un sistema d'examen i censura, tan extens com enrevessat i pervers que afectà tots els mitjans de comunicació i els espectacles, basat en el criteri tan errant i variable de «la moral y las buenas costumbres», que atenyien, segons el Codi Penal del 1944 i el Reglamento de Espectáculos Públicos, a blasfèmies, pertorbació d'actes religiosos, imatges suposadament pornogràfiques o provocadores, sorolls nocturns, escàndols públics, accés de menors a espectacles no autoritzats, venda i consum de licors, cançons obscenes o balls lascius, existència de «reservados o apartados», prostitució i treball de dones menors de setze anys.<sup>278</sup>

Per últim, i com hem vist a l'epígraf anterior, s'establí una legislació paral·lela que constrenyia la mera existència de locals de lleure. Teresa, que durant molts anys portà la comptabilitat de la pista de ball propietat del seu marit Hervàs, ens ha explicat el funcionament i la intransigència de l'aparell censor:

Permis i venia la revisió de sanidad, ojo. Passava Sanitat per ta casa pa' vore com tenies açò i com tenies lo altre. I després quan obries la taquilla, eixos llibres els duia jo ja, n'hi havia el 5% per a mendicitat, de la teua recaudació, si no feies trampa [...]. Enseguida que havien tocat tal cançó que l'autor era fulano de tal: drets d'autors, que això encara està, encara ix en la tele. [...] Entonces tenies que pagar això. Quan feies espectácul, que feies varietets, tenies allí la censura. El espectácul ja estava revisat i passat. L'espectácul eren números de varietets i *sketchs*. Una anècdota que vaig a contar-te i

<sup>276</sup> A l'Archivo General de la Administración (AGA/(08) 010.00/44-3745: «Gobierno Civil de Valencia. Multas 1948») s'hi poden trobar alguns exemples de multes per motius del tot virolats: a Rocafort, al propietari d'un parador, per celebrar balls sense autorització (20-VII-1948); el mateix alcalde de Cullera, primer per no haver passat per la censura «la parte literaria» del programa de festes, on entre altres, s'hi anunciaven «grandes bailes» al cinema d'estiu amb «las mejores orquestinas del mundo y los más modernos bailables, fielmente reproducidos por su magnífico equipo sonoro», «concursos de baile» i «Gran Verbena» amb «el típico mantón de Manila» (20-VII-1948); a particulars, com a tres veïns de Sueca, «por celebrar bailes sin autorización» (28-VI-1948).

<sup>277</sup> Podem deduir, per exemple, que l'estiu del 1964 es faria una batuda per tota la Ribera per part de les autoritats franquistes, que l'estiu del 1965 continuaria per altres comarques com el Camp del Túria o la Vall d'Aiora. En aquest cas, la vigilància era portada a terme pel Ministerio de Trabajo i no pel Ministerio de Informació y Turismo —que era l'encarregat de la censura a premsa i altres en aquella època— de forma que en molts casos aquestes denúncies estaven fonamentades en la manca de documentació laboral de músics i artistes. Tanmateix, s'aprofitava per informar sobre les sales que no tenien autorització per a celebrar aquests esdeveniments, entre altres motius perquè eren espais que no només albergaven ball, com era el cas del Salón Ideal, de l'Alcúdia de Carlet. Resulten especialment curioses les «excuses» que alguns propietaris oferien a les autoritats: La Barraca, a Sueca, al·legà que el beneficis del ball «se extienden a nombre de la Comisión Pro Monumento al Maestro Serrano» (ARV/144 Ministerio de Trabajo/Cx. 552/Expedient 14-64-XXIII).

<sup>278</sup> Un resum del Codi Penal i del Reglamento de Espectáculos el trobem a «Estado Español. Ministerio de Justicia» BOAV 2388, 15-II-1945, 68; i a «Normas de actuación. Moralidad», BOAV 2388, 15-II-1945, 76-80. Algunes multes més relacionades amb establiments de lleure, a AGA/(08) 010.00 44-3745: «Gobierno Civil de Valencia. Multas 1948».

no se m'olvidarà en la vida. Isqué una parella jove, ella molt templada i molt guapa i en moltes mames. I cantaven una cançó que era: «a las 11 te espero en la puerta de la lechería, sí sí sí, no no no, te espero a las 11» i entonces ella pegava: un bot pa'ca ací, un bot pa'ca allà. I les mames [botaven]. Què passà? Que feia un mes que havia donat a llum. La xiquiua la tenia jo en la taquilla en dos sillons de mimbre i uns coixins. Eren un matrimoni. Ella cobrava d'actuar 500 pessetes, ella i el marit. I el senyor de los autores: «No no, que es una indecencia». [...] Les mames plenes de llet, perquè després li donà a mamar a la xiqueta allí, i li plantaren 500 pessetes de multa. I jo, al tio baina dels autors [...] li diguí: «Mira, toma las 500 pesetas que no te las van a pagar ellos, te las voy a pagar yo porque ni tienes conciencia ni tienes nada» (Teresa, 1926).

No obstant això, els problemes amb la censura no sempre eren tan externs i aliens a la vida de la comarca. Des d'un bon principi al ball li eixiren determinats detractors, també des de l'esfera civil. Fins i tot abans que el règim suspenguera cautelarment l'obertura de nous espais de lleure, alguns regidors protestaren per la celebració d'un esdeveniment tan freqüent i generalitzat com eren els envelats per festes. En les primeres festes patronals que va haver d'organitzar el consistori franquista de Picassent, del mateix 1939, s'alçaren veus discordants en el si la Junta gestora de l'Ajuntament —entre elles, la del President de la mateixa— per la inclusió al programa d'envelats i de balls, dissensions que es tornarien a repetir l'any següent; finalment, però, el President va haver d'acatar davant la pressió de la resta de gestors.<sup>279</sup> La discrepància dels membres de la Junta tindria algun efecte perquè durant els anys d'instauració de la dictadura la presència d'envelats no fou gens notòria. Alguns mossens es dolgueren per la simultaneïtat de balls als programes de festes —«aunque se le disfrace con el nombre de fiesta de gala u otro equivalente»—, amenaçant amb suspendre la funció religiosa si es donava aquesta circumstància.<sup>280</sup> També dos regidors de Silla es queixaren «por la celebración de bailes públicos en esta localidad en Santo tiempo de Cuaresma y especialmente en el llamado Domingo de Piñata».<sup>281</sup> Però, tant en el cas del consistori picassentí i com del siller, cal recordar que foren les úniques manifestacions de descontent localitzades per escrit, i, en ambdues ocasions, la resta de membres del consistori decidiren no tirar endavant cap mena de mesura de prohibició. Fins i tot, del redactat de secretari de les actes de l'Ajuntament de de Silla es desprén que la queixa anava específicament dirigida als «bailes públicos» i del «Domingo de Piñata» de Quarema, admetent i aprovant implícitament els

<sup>279</sup> AMP/LAP/16-vi-1939 i 28-viii-1940.

<sup>280</sup> «Voz de nuestros prelados», *Ecclesia* 464, 3-vi-1950, 7.

<sup>281</sup> AMC/LAP/14-ii-1948.



balls que se celebraven en espais privats com les cases, i els públics en les pistes de ball, durant la resta de l'any.

Tanmateix, si la vida en el franquisme fóra una pel·lícula d'argument clàssic, les autoritats civils tenien les esquenes cobertes perquè el paper de dolents, en relació al ball, ja l'interpretaven —alguns a consciència, alguns seguint el guió obligat— els mossens locals. Hi foren presents a totes les escenes, d'interiors i d'exterior, a l'aguait de les lliures interpretacions o improvisacions de la resta d'actors socials, i en la seua voluntat radicava causar més o menys problemes als organitzadors dels balls. Sota aquest paraigües, les autoritats locals es llavaven les mans, i d'una forma o altra, mentre el conflicte girava entorn d'una qüestió com el ball i no amagara diferències, lluites de poder, o obrira alguna esclatxa en l'omnipotència del règim, hom procedí a actuar amb tarannà paternalista:

A mosatros, dia per dia mos denunciaven, molt! [...] El rector ens denunciava: o bé perquè entraven menors, o bé perquè s'apretaven [les parelles], o perquè una vegada vingué l'orquestra Ritmos y Melodías a la pista d'hivern i el techo estava en banderetes perquè no hi havia techo raso, era d'almacent. I al mig hi havia un farol. Entonces mos digué l'orquestra: «Ara quan li diga Senyor Ricardo, apague la llum de la pista, menos el farol, que mosatros en els atrils anem a tocar *La Cumparsita*, un tango. Conque això va fer mon pare. Al dia següent ja tenia la denúncia en casa, que havien apagat la llum i havia estat una cançó o dos l'orquestra, tota la il·luminació dels atrils i el farol encès, però lo demás estava apagat. Entonces li ficà la denúncia per això: perquè no hi havia prou llum i això era un escàndalo. [...] L'alcalde d'entonces, mos deia que no podia fer-li res, que què volíem que li fera! Però hi havia un canonge [de la catedral], que teníem molta amistat en ell, que quan ens denunciaven, anava mon pare dematí i li portava un pollastre d'estos de cresta roja —però tampoc sempre!—, i el canonge mos llevava les denúncies (Isabel, 1941).

Les denúncies no es produïen sempre a causa de la possibilitat d'actes qualificats d'immorals —entre els quals, a jutjar per les referències eclesiàstiques, el més transgredit seria l'assistència de menors—, sinó que, com en qualsevol altre aspecte de la vida quotidiana durant la dictadura, succeïen arran d'enfrontaments personals, amb l'objectiu d'enfonsar a l'altra persona o de gaudir del favor de les autoritats: «en Benetússer s'escomençà a fer ball i algú li ho xivà al governador, per enveges i tal. I així guanyaves mèrits davant del governador. Igual en un casino, o en cases particulars. I l'alcalde, l'home, ho sabia i ho permitia. I els altres alcaldes estaven al tanto. I l'alcalde li digué [al governador]: 'Usted vaya a la iglesia del pueblo y verá que la iglesia está limpia'» (Pepe, 1936). Tindre un expedient religiós impol·lut —fins i tot, remuntant-se a la Guerra Civil— era condició *sine qua non* per poder aspirar a tindre un marge de permissivitat davant les autoritats civils.

La tasca de la institució catòlica com a sentinella moral es va desplegar de dues formes: la directa, que transformava als capellans en policies sempre atents a les possibles desviacions del dogma, i la indirecta, força més verinosa, que, mitjançant l'omnipresència dels discursos dogmàtics, aconseguia perseguir a les persones fins i tot la seua intimitat (Ortiz 2005: 4-5). Així, de la mateixa manera que ocorregué amb els postulats de la Sección Femenina (SF) en matèria de gènere, el calat social del pregó religiós és difícil de quantificar o fins i tot, de qualificar en una societat que seguia encara fortament vinculada a l'Església. Malgrat totes aquestes mesures de coerció, i sempre guardant l'equilibri entre autonomia i col·laboració amb el règim, el catolicisme institucional no dubtà en oferir el seus propis productes a sumar al mercat del lleure. Els catòlics volgueren cooptar alguns dels espais que la desfeta associativa realitzada pel franquisme va deixar orfes, reaprofitant fórmules que havien provat l'eficàcia en dates anteriors —com l'escenificació de pessebres, això sí, passats per la censura eclesiàstica—<sup>282</sup> i emfatitzant en noves tècniques, concretament amb la creació de cinemes on es projectaren pel·lícules vigilades o produïdes per l'Església. A més, comptaren amb un avantatge cabdal que no tenia el Partit Únic: el calendari festiu s'organitzava segons la religió. Així, el Nadal, o Set Diumenges de Sant Josep foren unes bones coartades per a fomentar activitats d'esbarjo entorn la parròquia, que alteraven el ritme de la pista de ball, com ens explicava la filla del Mandao:

Feien els Set Diumenges i la xica que havia anat al ball no anava, perquè li tancaven enseguida la ventanilla, ni la confessava ja. I entoncs durant els Set Diumenges no entrava casi ningú en el ball. Era una ruïna pa mosatros, perquè mosatros havíem de pagar orquestra. Eixos set diumenges les xiques anàvem de vesprada [a missa], casi totes les xiques del poble. [...] I entoncs les xiques no venien al ball, i si no venien les xiques, els xics no entraven! (Isabel, 1941)

L'Església espanyola s'esmerçà en les seues tasques piadoses destinades a l'empara dels valencians, argumentant la importància del «pasado rojo» de la zona.<sup>283</sup> L'articulació de les alternatives d'esbarjo per a la joventut es va canalitzar a través d'AC, que «se convirtió en un instrumento privilegiado de socialización políticoreligiosa» (Moreno Seco 2002: 31-32).<sup>284</sup> Els quefers de l'AC es movien amb diversos objectius de

<sup>282</sup> «Representaciones de 'Belén'», BOAV 2335, 1-xii-1942, 351.

<sup>283</sup> «Las jóvenes de AC», *Ecclesia* 1, 1-i-1941, 12-13.

<sup>284</sup> L'AC, a més, qüestionava en certa manera *la Ley de Asociaciones* (1941), si tenim en compte els dubtes que suscità la naturalesa de la mateixa. Finalment, després de comprovar que per dret canònic s'igualaven a una

fons, com les campanyes de conscienciació social de consignes que es consideraven d'interès general, la captació de nous afiliats —i la seua aportació econòmica—, l'organització d'activitats d'estudi i de lleure diverses, el recolzament a la jerarquia eclesiàstica en actes religiosos de diferent índole, la preparació d'actes de foment de la caritat cristiana, etc. Mitjançant l'assistència, s'aprofitava per a tindre constància del seguiment públic a les actuacions patrocinades per l'Església, com també de les activitats desvinculades d'ella.

Abans de desplegar l'aparell d'activitats de lleure organitzats o patrocinats per l'AC, calia aclarir quines gaudien del vistiplau religiós. Mons. Zacarías de Vizcarra (1880-1963) —qui ostentà diversos càrrecs directius d'AC i fou un dels principals artífex de les línies editorials d'*Ecclesia*—, s'encarregà de postular les regles que havien de regir actes com els festivals en pro de la caritat o a benefici de la mateixa AC, un dels temes que com hem vist, va preocupar l'ens catòlic dels primers anys de postguerra. Òbviament, Mons. Vizcarra es mostrava contrari a la caritat «por medio de festivales de carácter mundano», i menys encara si s'inclouïa un «número de baile en los festivales», a més d'«excluirse los juegos en que se atravesie dinero, y toda representación escénica en que tomen parte aficionados de ambos sexos».<sup>285</sup> No obstant, les representacions escèniques demostraren la seua capacitat aglutinadora i, d'una forma o altra, l'ens catòlic hagué de claudicar i endegar iniciatives d'aquesta índole, convertint-se en «la piedra angular del proyecto ideal recreativo incentivado por la Iglesia» (Roca 1996: 102). Fet i fet, un cop superats els primers anys del franquisme, es recomanà als capellans incentivar el seu paper en la creació i difusió de biblioteques parroquials, jocs de pilota, rondalles, balls regionals i procurant sempre potenciar el teatre parroquial abans que el cinema parroquial; així mateix, si el 1941 es prohibiren les representacions mixtes, el 1947 «no hay inconveniente en que actúen chicos y chicas en las representaciones teatrales de nuestros centros, siempre que haya personas bien formadas al frente».<sup>286</sup>

A l'Horta ha estat especialment recordada la participació en els betlems cantants a Sedaví i Benetússer, segons expliquen Mercedes (1929) i Paquita (1928). A Picassent

---

confraria, es decidí que no comptabilitzarien com a associació («AC y la nueva ley de asociaciones», *Ecclesia* 15, 1-VIII-1941, 4-6 i «La AC ni suprime asociaciones ni se alinea como una asociación más», *Ecclesia* 179, 16-XII-1944, 7-8. Vegeu un resum de la història de l'AC espanyola a Montero (1999) i Roca (1996: 114).

<sup>285</sup> VIZCARRA, Zacarías de: «Circular de la Dirección Central sobre festivales (8 enero de 1941)», *Ecclesia* 2, 15-I-1941, 20.

<sup>286</sup> «Cursillo Sacerdotal. Resumen de la Ponencia sobre Espectáculos Públicos», BOAV 2466, 1-V-1948, 182-183.

hagueren d'escenificar el betlem al saló d'actes de la societat musical, ja que a més de cantar incorporava instruments de vent gens pastorils, prohibits dintre de l'Església des del 1903 (v. §4). També hi ha constància de l'existència d'un teatre vinculat a la parròquia que en el cas de Silla s'anomenà Cuadro Artístico de Acción Católica i extraoficialment *teatret del rector*.<sup>287</sup> Així mateix, si a Silla a tal efecte el rector mateix s'encarregà d'«habilitar un nou local a les dependències parroquial del carrer de Sant Vicent que connectava amb la sagristia» (Antich 2008: 63), a Picassent, traslladant l'harmònim, s'aprofitaren els escenaris del sindicat de la cooperativa agrícola i de la mencionada societat musical. Molt sovint es tractava d'espais que es compartien amb la Falange, i amb un repertori no estrictament religiós però sí inocu i sanament regional i patriòtic, com els sainets, que a poc a poc guanyaren terreny en detriment de gèneres com l'auto sacramental, esdevingut una de les apostes teatrals del bàndol dels «nacionals» a la Guerra Civil (Pérez Zalduondo 2001; Torres Clemente 2001).<sup>288</sup> Finalment, les representacions teatrals casolanes semblaren prou desitjables, ocupaven més hores setmanals que altres activitats més passives (Roca 1996: 103) i l'Església es disposà a ensinistrar el que fou el seu veritable cavall de batalla: el cinema.

De la mateixa manera que va ocórrer amb altres activitats de lleure, l'inconvenient principal del cinema, més que la pel·lícula en qüestió, fou el «poder de las tinieblas», és a dir, l'assistència simultània d'homes i dones en un espai multitudinari i obscur. En conseqüència, s'havia de vetllar pels menors i les xiques joves —i encara més si anaven acompanyades d'un xic, per molta confiança que se li tinguera.<sup>289</sup> Amb aquesta fixació en les circumstàncies i no en el film projectat, l'Església no enganyava a ningú, ja que el sistema de censura, vigent des de novembre del 1938 (Valiño 2010: 40-41), deixava poc de marge per a contemplar obscenitats, si no és que les efectuava u mateix aprofitant la foscor de la sala. El Codi Penal recollia la possibilitat de denúncia davant l'entrada de menors de setze anys en pel·lícules no autoritzades, o per la deficiència en l'enllumenat supletori, a més de la coneguda censura de les pel·lícules i de la prohibició de llotges amb

---

<sup>287</sup> Segons Pivato i Tonelli (2001: 100), a l'Itàlia feixista el teatre parroquial basat en la interpretació d'oratoris fou motiu de disputa amb els feixistes, ja que usurpava la preuada educació dels joves en el lleure. La situació de Silla és força semblant a la d'Alcover, a Tarragona (Roca 1996: 106-110).

<sup>288</sup> M'ho han explicat Cristóbal (1927), Paco (1940), Carmen (1918) i també Amadeo Lerma («Teatrales», *Levante* 22-vi-1949, a Lerma 1998: 12; i Lerma 1975: 122).

<sup>289</sup> «Pastoral del arzobispo de Valencia sobre moralización de las costumbres», *Ecclesia* 159, 29-vii-1944, 20. Al cinema, Planas de Tovar disposà que «donde se proyectan cintas cinematográficas, se establezca un alumbrado de luces que, sin perjudicar la visibilidad de la película, impida la comisión de actos contrarios a la moral cristiana» («Gobierno Civil de la Provincia de Valencia, circular», BOPV 4467, 16-vii- 1940).

cortines que ocultaren a la vista el que allà dins ocorria.<sup>290</sup> Lluny de resignar-se a les premisses de contenció i repressió, l'Església ja tenia experiència en preveure quins eren els camins que l'ajudarien a tindre una major incidència en la població, sense renunciar als seus principis més fonamentals. Amb el beneplàcit de Pius XI, no es trigaria en adoptar el cinema com el mitjà predilecte amb el qual, d'una banda, s'intentava guanyar adeptes i d'altra, es minvava la capacitat d'influència d'altres models culturals que arribaven a la població a través de les pantalles.<sup>291</sup> Amb aquesta finalitat, la censura i el joc d'interessos que havia de fer front el règim a nivell internacional s'albiraren insuficients: «Sembramos y sembramos sin descanso [...] desde el púlpito. [...] Pero hay un enemigo que ladinamente, con reclamos halagüeños y sensaciones impresionantes, al amparo de las sombras, aunque de la luz vive, esteriliza o agosta nuestra semilla: el cine»; així, «precisamente porque la realidad es esa y no hay posibilidad humana de cambiarla», era precis trobar «un remedio inmediato» ja que la censura els semblava insuficient. I aquest socors passaria a tindre un nom: Estela Films SA, una productora i distribuïdora de pel·lícules, propietat de la mateixa Església, per a projectar-se tant als cinemes comercials com a les sales de projecció endegades pels mateixos capellans.<sup>292</sup>

A Picassent, especialment durant la Quaresma, el rector va organitzar una mena de programa de lleure per a la vesprada dels diumenges, que permetia l'assistència a missa enllaçada amb la projecció d'una pel·lícula al *cine del rector*, enviant les joves a casa abans que es fera fosc i impossibilitant encara més l'assistència al ball:

---

<sup>290</sup> «Acción Católica, Normas de actuación. Moralidad», BOAV 2388, 15-II-1945, 76-80. Noves disposicions, com l'obligació de les empreses a destacar la classificació censora de les pel·lícules a «Editoriales. No tolerable para menores», *Ecclesia* 560, 5-IV-1952, 4.

<sup>291</sup> «Documentos Pontificios. Encíclica de SS. Pío XI sobre el cinematógrafo (29 de Junio de 1936)», BOAV 1939-1940, 26. Segons Pivato i Tonelli (2001: 103-104) Pius XI ja hauria parlat del potencial educatiu del cinema des del 1928. Aquest missatge fou repetit, potser per algunes resistències dels capellans, més endavant en el temps (*Ecclesia* 299, 5-IV-1947). La batalla per la moralitat de les pel·lícules i la importància de posseir cinemes propis, durant la dècada dels quaranta i cinquanta, en altres països, fou molt semblant a la dels comunistes, que identificaven el cinema americà amb la pàtria del capitalisme (Pivato i Tonelli 2001: 124).

<sup>292</sup> «La oficina auxiliar del cine. Obra del secretariado nacional de espectáculos de AC española» *Ecclesia* 437, 26-XI-1949; «El cine, al servicio de la parroquia», *Ecclesia* 369, 7-VIII-1948, 4; «Editoriales», *Ecclesia* 490, 2-XII-1950, 4. L'AC, des de la seua Junta tècnica, anà creant una sèrie de secretaries específiques —la d'espectacles n'era una— per a aquells temes socials que mereixien atenció especial i feia les seues pròpies fitxes de totes les estrenes cinematogràfiques (Montero 1999: 228-230). Teòricament, una modificació legislativa hauria d'haver acontentat els representants catòlics, quan el 28 de juny del 1946 s'inclogué un representant catòlic a la nova Junta Nacional Superior de Censura Cinematográfica (Valiño 2010: 43). Els catòlics, però, no en tingueren prou, i es lamentaren que «el voto del representante eclesiástico, aunque muy digno de respeto, será uno de tantos dentro del comput definitivo. Se podrá dar el caso, pues, de que se apruebe una película con el voto en contra del censor eclesiástico» (CANO, José: «Nueva etapa de la censura cinematográfica», *Ecclesia* 295, 8-III-1947, 22). Finalment, l'ens catòlic resolgué crear una oficina pròpia de censura i vigilància moral paral·lela a la oficial («Editorials. Guía de Espectáculos», *Ecclesia* 451, 4-III-1950, 3).

El rector ja els havia fet el cine parroquial, que era un cine molt familiar, molt còmode, i que es veia divinament. Xica, s'estava molt a gust! I saps què fèiem? Que no agarràvem el catret. I ma mare feia: «—Que no t'endús el catret? —Tira, pa què el catret, pos si lo que dura... Dretes podem resistir». Però és perquè de l'iglésia, creuàvem la carretera i a la taquilla, compràvem l'entrada, i el rector ja feia l'exercici a l'hora per a què: primer, no fugírem de l'exercici i després per a que no fugírem del seu cine, i tinguérem eixa distracció. Feien pel·lícules molt bones [...] [Anaven] Casi totes [les xiques], totes les que els llamava anar. L'iglésia plena. Això els Set Diumenges de Sant Josep. D'allí arreàvem. I saps que passava? Mos venia molt bé perquè el programa durava hasta les set i mitja, i a les huit ja estaves en casa, que era lo que els pares volien: a les huit en el convento, que deia el Tenorio. Al ball, ni pensar-ho! Fèiem el sacrifici de no anar a ningun puesto d'eixos (Carmen, 1932).

L'Església afegí el cinema a la constància de la prèdica missal, que així mateix es reforçà mitjançant els aprenentatges de l'escola i a la catequesis, i les pràctiques de coacció, com la confessió o les denúncies. Paral·lelament, l'Església també feu ús dels banys de masses que, a més de servir a la idea de redempció (Moreno 2002: 17), tenien el propòsit d'ostentar el poder eclesiàstic, tant de cara a la galeria com davant les mateixes autoritats civils. I quan es tractava de tirar de populisme, a València, comptaven amb tot un mestre: l'arquebisbe Olaechea. Don Marcelino —amb el rerefons de la seua negativa de votar en el referèndum del 1947, i el conseqüent enfrontament amb el governador civil, Laporta Girón— aplicà una «estratègia d'especularitat» basada en la interpel·lació directa de l'emoció popular, la beneficència, i la creació d'un nou tipus de capellà, més dinàmic i culte. D'entre totes les accions efectuades amb aquests objectius, reeixí la «Gran Misión», tot cercant l'«exacerbació del sentimentalisme» religiós popular i l'«'expiació purificadora' del nacionalcatolicisme» cap a un «vague sentiment de compassió» (Reig i Picó 2004 [1978]: 79-93). En el seu discurs, Mons. Olaechea no s'oblidà dels espectacles, i pregava als valencians que, com en temps antics:

Ninguna diversión, ningún espectáculo en estos días; ni bailes, ni juegos, ni teatros, ni cines, como una reparación de nuestras faltas, como un sufragio a nuestros muertos [...].

No lo imponemos. No lo podemos imponer. Si pudiéramos imponerlo, os decimos, como delante de Dios lo sentimos, no lo impondríamos. Lo rogamos. [...]

Empresario de espectáculos, de diversiones, de juegos, de teatros, de cines... Empresarios hermanos, levantad la vista a Dios. No sois inmortales. Solo una vez se muere.

Que en toda vuestra vida, y cuando os llegue esa vez, tengáis el consuelo de pensar que durante la GRAN MISIÓN de Valencia de mil novecientos cuarenta y nueve, habéis pensado de veras en vuestra inmortalidad y en la inmortalidad de los vuestros.<sup>293</sup>

A la comarca, la Gran Missió tingué lloc durant l'Any Marià del 1949, del 13 al 22 d'octubre dintre dels arxiprestats de Torrent i Lliria, pertanyents a l'Arquebisbat de València, encara que l'Ajuntament de Picassent escriví que els missioners havien romàs a la localitat del 12 al 30 d'octubre, agraint-ne la seua participació fervorosa i per cert, amb quantitat de capellans navarresos i de la germandat de Sant Vicent de Paul.<sup>294</sup> Durant aquest període, es traslladaren a les viles nombrosos mossens que reberen el nom de «missioneros» amb la finalitat de perllongar el missatge catòlic a tots els segments de la població. L'èxit fou aclaparador. Tant que Pura (1927) conta que «estaven contents perquè les cançons que havien ensenyat les cantaven hasta els hòmens en el camp», remarcant per intuïció la importància de la implicació masculina en els quefers religiosos. La consecució d'aquest triomf es portà a terme, en bona mesura, a través de l'omnipresència de capellans a les localitats i l'ocupació de l'espai sonor —irònicament narrat per Reig i Picó (2004 [1978]: 92). A tal efecte, els preparatius de la Santa Missió començaren uns mesos abans, comprant, per exemple, uns altaveus.<sup>295</sup> La Missió consistí, bàsicament, en misses matutines i vespertines retransmeses mitjançant els famosos altaveus:

Anaren un anys al poble a les missions a ensenyar-mos a resar i a cantar. Eren capellans i estigueren una setmana. Mos ensenyaven a cantar cançons de la iglésia. De bon matí ja cantava l'altaveu: «Venid, venid...» [...] I ahí en lo Musical, ho feren iglésia. Hi havien tres o quatre departaments perquè ells estaven repartits en tres o quatre puestos del poble. [...]. Feien missa, i a cantar, i a resar en la plaça [...]. De bon matí hi havia una cançó, que ara no me'n recorde com es deia, una cançó com si fóra un Ave Maria, la cantaven. I entonces, com ho ficaven en l'altaveu molt fort, pos el que volia s'alçava i anava a missa, el que no volia estava gitat i au! No era obligat, però anava mig poble, o tot sencer, per què homes i tot s'alçaven i anaven a missa i enacabant al camp. I per la vesprada altra volta, que en la plaça de la iglésia, perquè dins de la iglésia no cabien, eixiem a la plaça, ahí en la plaça on feien els bous i ahí mos arreglàvem les caïres, els catrets i tot, que anàvem cada u

<sup>293</sup> «Alocución del Excmo. Sr. Arzobispado sobre la Gran Misión de Valencia, radiada el 19 de enero», BOAV 2477, 15-II-1949, 60-62.

<sup>294</sup> GARCIA, Rufino: «El año religioso en Valencia», ALP, 1950, 65-80; Amadeo LERMA: «Santa Misión», *Levante* 18-X-1949, a Lerma (1998: 15); «La Gran Misión de Valencia», BOAV 2485, 15-X-1949, 95; i AMP/LAP/3-XI-1949.

<sup>295</sup> AMS/LAP/2-VII-1949.

entonces en la seua caireta i ahí passàvem la vesprada resant, cantant cançonetes de la Iglésia (Leocàdia, 1925) (v. **fig. 3-7**).<sup>296</sup>



**Fig. 3-7:** Pares missioners amb les dones que cuinaren al Musical de Picassent. Any 1949. Fons: Leocàdia Romaguera Albert.

La Santa Missió fou només la punta de l'iceberg de les campanyes temàtiques que, com ja he exposat en pàgines anteriors, dugué a terme l'Església, a través de l'AC, durant els anys quaranta. Segurament, la més intensa i on l'ens catòlic s'obcecà durant els primers vint anys de vida del franquisme, fou la relacionada amb a la santificació de les festes i a l'establiment del descans dominical, tal i com ja implorava Sardà i Salvany a finals del segle XIX. Els eclesiàstics gremolejaren de la «inobservancia del precepto de oír misa y el abuso del trabajo en días festivos» perquè «son muchos los que pasivamente asisten a ella con la desgana y displicencia de quien cumple, por rutina o por respeto humano, un deber molesto y aburrido». I no només això, sinó que «después de haber cumplido en forma más o menos satisfactoria el deber estricto de oír una Misa rezada, dan por terminada la santificación de la fiesta y emplean el resto del día en diversiones peligrosas, cuando no en

<sup>296</sup> En la mateixa línia d'activitats basades en l'espectacularitat i que feien necessària una preparació prèvia en la qual s'implicava a tota la població, l'any 1957 se celebrà la Coronació Canònica de la Mare de Déu de Vallivana, una de les fites de la història local de Picassent. Consulteu Chanzá i Amorós (2008: 83-154).



actividades claramente pecaminosas».<sup>297</sup> Era precis invertir l'«ambiente pagano» dels diumenges, amb les seues «costumbres 'modernistas'» com «el baile y cierta clase de espectáculos».<sup>298</sup>

En aquesta comesa s'hi haurien d'esmerçar dur totes les rames de l'AC —a més d'allunyar-se de les pistes de ball—<sup>299</sup>; els homes gestionant els assumptes relacionats amb l'autoritat i organitzant conferències propagandístiques dirigides al públic masculí; les dones vigilant les diversions de la joventut en general; els joves encarregats de controlar les infraccions del descans festiu, de preparar «diversiones honestas» i animar els feligresos al cant; i finalment, les xiques joves, de fomentar la «modestia femenina», el cant dels fidels i de formar cors on no hi haguera homes.<sup>300</sup> Així, al teatre i al el cinema s'hi afegirien les activitats relacionades amb el cant i l'esport, que tingueren una influència desigual i condicionada pel gènere sexual dels seus participants (v. §4). Si les activitats musicals centraren l'interès de les fèmnes, l'esport sota els auspicis de l'AC acabà neguitejant els mateixos promotors i calgué advertir que l'entusiasme per l'assistència a un esport en cap cas suplantava les activitats espirituals, i menys si l'afició aplegava a nivells «pasionales y absorbentes», tot i que en qualsevol cas era preferible el futbol al cinema, i les excursions dominicals a les pistes de ball: «por eso no nos extraña que algunos se muestren partidarios de un deporte excesivo, como mal menor».<sup>301</sup> En realitat, l'Església reaccionava contra tot allò que considerava que estava tenint un seguiment que fera perillar la seua preeminència. A les advertències sobre l'esport, la música per ràdio, el

---

<sup>297</sup> «La santificación de las fiestas, campaña de la AC para el presente año», *Ecclesia* 64, 3-x-1942, 5-6. Informació també reproduïda a «Acción Católica. Dirección Central de la Acción Católica Española. Consigna general para el curso 1942-1943, Campaña de Santificación de las fiestas», BOAV 2320, 1-viii-1942, 307. S'hi poden trobar nombrosíssimes referències a *Ecclesia*, que no detalle per no fer la llista inacabable. Massa efecte, però, no tindrien aquestes iniciatives a jutjar per la insistència, que provocà que, amb motiu de la signatura del Concordat del 1953 el Ministerio de Trabajo emetera una ordre recordant el precepte i les corresponents lleis que hi feien referència («El descanso dominical ha de ser observado con todo rigor. Orden comunicada del ministro de Trabajo del mismo departamento y transmitida a todas las delegaciones provinciales», *Ecclesia* 656, 6-ii-1954, 13).

<sup>298</sup> «Pastorales de los Obispos de Ibiza y Orense sobre moralización de las costumbres», *Ecclesia* 255, 3-xi-1945, 19.

<sup>299</sup> «Continua la campaña de santificación de las fiestas», *Ecclesia* 119, 23-x-1943, 5; i «Instrucciones pastorales de los obispos de Jaén y Tuy», *Ecclesia* 266, 17-viii-1946, 17-18.

<sup>300</sup> «La santificación de las fiestas, campaña de la AC para el presente año», *Ecclesia* 64, 3-x-1942, 5-6.

<sup>301</sup> «La voz de nuestros prelados», *Ecclesia* 550, 26-i-1952, 9. Pius XII havia beneït la pràctica esportiva el 1945 («Bendito deporte», *Ecclesia* 203, 2-vi-1945, 1). Altres esports havien precisat, com la boxa, disgressions per a aclarir la seua cristiandat (ARROYO, Benigno: «El boxeo ante la moral», *Ecclesia* 143, 4-xi-1944, 15-16).

ball i el cinema, calgué afegir, per exemple, el 1952 les radio-novel·les, i ja el 1965 sobre la histèria que provocaven alguns grups musicals.<sup>302</sup>

Malgrat tot el que hem indicat fins ara, resulta complicat valorar l'abast de la influència de l'AC en la vida entorn al lleure. La pretensió de l'AC espanyola no fou, finalment, la d'esdevenir una organització de masses —encara que sembla ser que en un principi aquesta possibilitat fou considerada—<sup>303</sup>, sinó que es preferí la fórmula de l'exclusivitat d'afiliació sense renunciar a una incidència potent (Roca 1996: 113). A una de les col·laboradores l'any 1947 se li va negar una insígnia que s'atorgava a les conductes piadoses reeixides pel fet d'haver anat d'excursió en bicicleta amb les amigues, vestida amb un pantaló dels pares baix de la falda, i a més, per haver assistit a un ball.<sup>304</sup> Així, tornant a convergir amb els resultats de Roca a l'Alcover tarraconense, en cap cas l'oferta de lleure de l'Església desbancà les pistes de ball o els cinemes, a excepció, potser, de dates anuals molt concretes que exigien prudència religiosa. Absorts en aquest vaivé de dissentiments, d'ambivalències i d'incoherències, així com en la manca d'alternatives de seguiment massiu, no és estrany que els catòlics Salicrú (2000 [1944]) i Gedda (1945 [1941]) titularen els seus llibres —recordem *¿Es lícito bailar?* i *¿Possiamo ballare?*— amb una interrogació i no una asseveració, perquè el missatge d'autoritats civils i eclesiàstiques s'albirà freqüentment contradictori, tot i que mai divergent.

---

<sup>302</sup> «Editoriales. Radio-novelas», *Ecclesia* 594, 29-xi-1952, 4-5; i *ABC*, 6-xii-1964, a Alonso (2005: 242).

<sup>303</sup> «Editorial. Los fracasos de la Acción Católica», *Ecclesia* 126, 11-xii-1943, 3. Segons els números oferts per *Ecclesia*, el 1944 l'AC de la diòcesi de València comptava amb 7000 socis entre numeraris, inscrits i subscriptors, a més dels adherits d'associacions catòliques i de conferències com la de Sant Vicent de Paul («Cerca de 70000 socios de AC en la diócesis de Valencia», *Ecclesia* 157, 15-vii-1944, 11). Com a mesura supletòria, Mons. Olaechea va decidir erigir a partir del 1954 120 noves parròquies a la diòcesi («Nuevas parroquias en la achidiócesis de Valencia», *Ecclesia* 652, 9-i-1954, 17), un gest que li va valer una de les preuades editorials de la revista («Editoriales», *Ecclesia* 653, 16-i-1954, 4).

<sup>304</sup> Tanmateix, això tampoc implicava que a l'AC s'adoptaren a partir de meitat dels anys quaranta alguns dels avanços en matèria social aconseguits en altres països com ara a la Itàlia d'entreguerres, segons la lectura de Moro (1988: 662-666): transformació de l'activitat benèfica; augment de la complexitat de gestió i de la burocràcia; establiment de lligams entre el món rural i les petites ciutats amb la nova urbanitat; cerca de la pacificació social i la restauració espiritual per a contrarestar l'auge del consumisme; importància de les rames femenines i les de joventut; ús de les modernes formes rituals simbòliques i els mitjans de persuasió de masses; l'aparició de la figura d'un nou rector, dinàmic i modern; relativa adaptació als horaris dels obrers; i un canvi d'actitud i de vocabulari respecte a la «batalla per la moralitat» que s'estava lliurant des del segle XIX.

## **CAPÍTOL 4**



## 4

# Cantar el gènere: homes i dones a la postguerra

«Havies d'estar *bajo las leyes!*», afirma contundentment Leocàdia (1925). De normes, n'hi ha de molts tipus, algunes escrites, altres que no. Segons quines es perceben com a drets o com a obligacions. La majoria, però, les assumim i les complim a cada instant sense ser-ne gaire conscients, o bé les transgredim en algun moment sense majors conseqüències. També, de vegades, les qüestionem i decidim que no volem acatar-les. Perquè totes les normes són un *producte social*, és a dir, un acord al qual arribem un conjunt de persones i que serveix, bàsicament, per a endreçar —fer menys caòtica, almenys— la nostra quotidianitat. Parteixen d'un esquema que tipifica els objectes i les persones, que es trasllada al llenguatge —el qual ja classifica quan l'aprenem—, i d'uns processos i activitats repetits sistemàticament fins a esdevenir hàbits d'un repertori comú en una determinada societat. Evidentment, no —només— m'estic referint a les lleis escrites sobre un paper i aprovades per un determinat sistema de govern, sinó a tots aquells *pactes* implícits que regeixen la nostra activitat, el nostre pensament, i la nostra experiència col·lectiva. Com continuen dient Berger i Luckmann (1988 [1966]), en una de les teories més assentades a les ciències socials —amb la qual sumàriament s'escriu aquest paràgraf—, la majoria d'aquests pactes i estipulacions han estat tan profundament interioritzats per nosaltres mateixos que els percebem com a *objectius* o *naturals*, quasi

preexistents a la conducta social, com si foren anteriors o immanents a l'espècie humana i, fins i tot, impossibles de modificar.<sup>305</sup>

Una d'aquestes ficcions de neutralitat naturalitzada que ens travessa més profundament és la construcció dicotòmica per *sexe* home/dona, i tot el seguit de comportaments i convencions socials —que s'ha convingut en anomenar *gènere*— que els hi han estat associats. La finalitat de la diferenciació entre sexe i gènere fou fruit del distanciament i l'oposició amb el discurs del determinisme biològic, ressaltant la categoria cultural del sexe i les prerrogatives de poder masculí que amagava.<sup>306</sup> Perquè la fita de la ideologia patriarcal ha estat la instauració d'una cognoscibilitat androcèntrica, corol·lari de la seua deshistorització. Aquesta aprehensió ha estat possible en la mesura que la dominació masculina és *metaestable*, segons el terme fet servir per Amorós i Miguel (2005: 62), és a dir, té capacitat de mutació contínua en el temps i en l'espai per a seguir amb la seua comesa. Des de l'època il·lustrada, aquest sistema de coacció sobre les dones s'afermà en l'associació masculí/femení a les esferes pública/privada, en un esforç del

---

<sup>305</sup> Els diferents gruixos d'estandardització de comportaments els agrupem en allò que Berger i Luckmann (1988 [1966]) anomenen *institucions*: formacions socials que vehiculen i censuren el nostre comportament —la família, la religió, per posar-ne dos exemples—, on cadascú tenim uns rols que preveuen el nostre comportament —allò que hem de fer i que hom espera de nosaltres—, i que exclouen els comportaments no previstos per la institució, en ocasions fins a fer perillar la institució mateixa. La institució implica control sobre el nostre comportament i, més enllà de la mera organització social —sovint emprada per ella mateixa com a argument per mantindre el seu domini—, la institució tendeix a perpetuar-se, bé recol·locant els seus límits, bé eixamplant-los, bé deixant al marge o castigant a les persones o grups de persones que no compleixen els requisits que ella mateixa, amb el nostre beneplàcit conscient o inconscient, ha convingut que són «naturals». La tesi de Berger i Luckmann és una de tantes propostes epistemològiques que han tractat d'explicar la percepció humana d'allò que ens envolta, és a dir, la representació. Encara que les seua teoria no es troba en l'actualitat entre les més influents, al meu parer continua sent molt útil pel seu valor pedagògic a l'hora d'acostar-se als processos d'objectivització social.

<sup>306</sup> Des d'aleshores, les teories feministes no han cessat de qüestionar, desmitificar i traure a la llum les estratègies de la ideologia patriarcal, però també aquelles discriminacions que restaven dissimulades darrere de l'antítesi sexual —dimensions de raça, de classe, o d'orientació sexual, per citar-ne tres de les més representatives— fins al mateix replantejament de la validesa de conceptes com «gènere» o «patriarcat» pel caràcter finalment ontològic comissat pels termes. La contextualització de la relació binària entre home/dona i la seua relació amb el llenguatge, el cos i el desig han permès argüir la identitat de gènere com una producció discursiva i, més encara, acudint a Butler ([2007 [1999]]) que esdevé únicament a partir de la seua repetició performativa amb capacitat per a desplaçar les polítiques reguladores del gènere. Tanmateix, a risc de no participar en l'intens debat sobre la concepció epistemològica del gènere o de perpetuar esquemes d'aprehensió excessivament autosuficients o que presenten l'existència d'una naturalesa prediscursiva —crítiques que la mateixa Butler (2007 [1999]: 101-114) vessa sobre l'estructuralisme de Lévi-Straus i l'antropologia cultural de Geertz—, en les pàgines que segueixen faré ús de les categories de «gènere» i «patriarcat» en el seu sentit clàssic, ja que, compartint l'opinió d'Amorós i de Miguel (2005: 44), negar l'existència en el plànol analític del patriarcat construït sobre sistemes duals «por considerarlo ahistórico y totalizador» pot disfressar una assimilació de la dicotomia de gènere i l'encobriment del seu recorregut de llarga durada. Segons les autores, ambdues nocions no han deixat de reflectir les desigualtats que encara imperen entre homes i dones, esdevenint unes eines heurístiques vàlides. Així mateix, em referiré indistintament a masculinitat/femineïtat, arquetip masculí/femení, model normatiu o hegemònic en els seus sentits més convencionals, és a dir, per a referir-me al conjunt de convencions que es consideraven en correspondència amb cada gènere.

capitalisme —amb resultats irregulars en les classes populars— per a introduir un model de família basat en el treball assalariat i l'ocupació de les institucions per part dels homes, i la dedicació a l'esfera domèstica de la dona, tot reblant el paral·lelisme entre cultura i intel·lectualitat masculina, i naturalesa i emotivitat femenina. La fèmina passaria a ser així l'«àngel de la llar», un espai ara revestit d'una aureola quasi mística —i idealitzada fins i tot per eminents escriptors i teòrics— que incloïa el deure sagrat de tenir cura de la resta de membres de la família (McDowell 2000 [1999]: 117; Amorós i Miguel 2005: 77). Si seguim a Foucault, la justificació sobre la diferència sexual es construí sobre un *règim de veritat* que s'imposà durant el segle XIX, fonamentant-se en una racionalitat científica que «demostrava» les diferències entre homes i dones a partir de l'examen científic dels cossos i dels comportaments.

No seria cert —ni coherent amb l'èmfasi que aquest treball està exposant sobre els diferents nivells d'apropiació, negociació o conflicte dels patrons generalistes— que es pensara que a les comarques valencianes aquest «model ideal» d'organització social fou adoptat per tothom, sinó que, encara que potser s'albirava com a desitjable per al col·lectiu femení, «no es va correspondre mai en realitat amb les pràctiques laborals i de la vida de les dones de les classes populars» (Aguado 2002b: 27).<sup>307</sup> Malgrat la subordinació jurídica infligida a les dones, refermada legalment pel Codi Penal de 1889, successius avanços associacionistes, polítics i legislatius durant les dues primeres dècades del segle vint, permeteren xicotetes millores en l'accés femení a l'educació i al món laboral. Aquests progressos s'esbadellaren als anys vint, encara que sovint sota el signe del model de dona associat a la maternitat, impulsant l'accés a la ciutadania de ple dret durant la II República (Nash 1995; Gómez-Ferrer 2004). Com és sabut, però, el franquisme va tallar de soca-rel l'acceleració de les mesures igualitàries i democràtiques entre homes i dones promulgades des del 1931. Fonamentalment, la instauració de les asimetries de gènere es dugué a terme a dos nivells: el primer des de l'àmbit legal —es va prohibir l'avortament, el divorci, l'adulteri femení, el treball extradomèstic un cop casades, i es derogà la coeducació, amb currículums diferenciats per sexes (Ruiz 2003)—; i segonament, a través de la gestació d'un pensament míticosimbòlic que bevia tant del feixisme —pel que feia especialment a

---

<sup>307</sup> De fet, encara que de forma força cauta, Aresti ha hipotetitzat que a l'Espanya de la segona meitat del segle XIX el model d'«àngel de la llar» no va arribar a quallar mai, sinó que els conflictes entre liberalisme i religió catòlica, d'una banda, i el pensament progressista que es va basar en la disjuntiva progrés/ciència/home i tradició/religió/dona evitaren fins als anys vint del segle passat l'existència plena del conegut model de feminisme lligat a assistencialisme, força present en el món protestant, que permetia articular models de feminitat alternatius i més vinculats a allò públic (Aresti 2000).

les institucions, la censura i la repressió— com dels valors catòlics de família i de prototip femení —concentrats en el matrimoni, el manteniment de la llar i la cura dels infants, i la subordinació primer al pare, i després al marit (Di Febo 2003: 19-20). El gènere va esdevenir una de tantes dicotomies maniquees en la imposició del règim d'una realitat hipernomativitzada, implantades de forma punitiva i violenta, tant física com simbòlicament (Roca 2003: 52). No obstant això, sense menystindre el caràcter abjecte, ni tampoc l'eficàcia, dels postulats franquistes en la matèria, seria il·lusori pensar que el notori i revolucionari avanç de les polítiques republicanes d'igualtat de gènere assoliren nivells clarament ostensibles de seguiment en la pràctica. La dicotomia per gèneres, tot i que segurament no en els termes en què la pensaven els successius ideòlegs, va continuar regint bona part de la vida social. L'Horta no fou una excepció. L'«havies d'estar *bajo las leyes*» que afirmava categòricament Leocàdia, estigué ben present en tots els àmbits socials i, és clar, també funcionà com una estructuració reguladora de les pràctiques musicals.

En aquest capítol exploraré els moments de cant quotidià durant els anys quaranta i cinquanta a partir de les formes de participació en ells dels d'homes i de les dones, que he convingut en anomenar, de forma genèrica, «acustemologia de gènere». La hipòtesi amb la qual treballa la primera part del capítol sosté que l'eix sobre el qual es construí l'asimetria de gènere no es basava ni sobre gèneres musicals, ni tipologies de veu, ni directament sobre la funcionalitat de l'esdeveniment musical, sinó que romania íntimament lligat a l'espai de realització i a la visibilitat associada a ell, seguint unes lògiques de gradació entre interioritat i exterioritat que, com explica Del Valle (1997: 33), constituïren «marcadores de poder y prestigio a la hora de sopesar actividades realizadas bien por las mujeres y/o por los hombres». Així, en aquesta primera secció m'ocuparé de descriure les pràctiques que es consideraven apropiades per a cada gènere sexual, i com a través d'elles es (re)configuraven els *espais generitzats* i els seus *límits*, físics i simbòlics.<sup>308</sup> S'hi

---

<sup>308</sup> Entendré com a *espai generitzat* «aqueu que está directa o indirectamente configurado por la construcción sexuada de una cultura» (Del Valle 1997: 32). L'espai es concep així com una categoria subjectiva, heterogènia i mutable, sincrònicament i diacrònica, que interactua amb les persones mitjançant la construcció individual i col·lectiva, que va des de l'instant a un acord de tarannà perenne, i afecta a esferes socioespacials múltiples — del propi cos a l'Estat-nació—, través de l'establiment de *límits* (Soja 2008: 34; Ardener 2008 [1993]: 20; McDowell 2000 [1999]). Com ocorre amb les institucions de Berger i Luckmann, una vegada els espais estan *limitats* tendeixen a perpetuar-se i a processar el seu propi influx en l'organització social, dibuixant els comportaments de les persones que ocupen aquell espai (Ardener 2008 [1993]: 21). Del Valle també ha fet palès que la dicotomia públic/privat és del tot insuficient per a explicar el funcionament de les dinàmiques de gènere associades a l'espai i l'equívoc que implica associar públic amb exterioritat i privat amb interioritat. L'antropòloga parteix de la premissa que ni tota activitat individual o col·lectiva exterior és pública, ni les interiors són privades: aquestes categories van carregades idiosincràticament amb l'axiologia que marca la



destacaran especialment aquells desplegaments musicals femenins en espais que han quedat al marge de l'oficialitat, perquè precisament en aquests espais, tan comuns com invisibles per la seua condició de «femenins», fou on les dones maldaren per trobar un lloc propi on expressar-se. El model normatiu d'identitat femenina abraçà diferents nivells d'apropiació —en ocasions, de transgressió dintre del ferri sistema d'opressió—, i cada dia són més abundants els estudis que narren una quotidianitat femenina activa a l'època, silenciada pel franquisme i, cal dir-ho, en ocasions també per una historiografia que, de forma conscient o inconscient, s'ha concentrat en l'activitat del moviment obrer només tenint en compte als homes, o establint un model de dona mediterrània callat i submís edificat sobre la dicotomia «honor» i «vergonya», per posar-ne dos exemples ben diferents (Magrini 2003: 11-18; Babiano 2007: 17; Sarasúa i Molinero 2009: 328; Carbonell 2010). Fins fa relativament poc temps, la musicologia també va participar d'aquesta valoració desequilibrada de les activitats musicals, destacant aquelles de caràcter públic, protagonitzades per homes —seguint el sistema de privilegi segons el gènere—, i menystenint o silenciant les pràctiques musicals femenines (Koskoff 1989 [1987]; Magrini 1998). En aquest capítol seria el meu desig contravenir la submissió incontestada que ens ha llegat en moltes ocasions la història oficial i emplaçar de nou les pràctiques musicals femenines en relació als espais domèstics, eclesiàstics i «associatius», fent especial èmfasi a les diferents formes d'articulació de la identitat femenina.

Aquest marc serà el que em permetrà valorar la influència del franquisme en matèria d'execució musical cantada i la seua correlació en la construcció hegemònica d'allò masculí o d'allò femení, en la generació que pràcticament va tancar el gust per cantar en la seua quotidianitat, fora de l'escenari. Vorem com l'afició masculina per mostrar la veu en diferents espais va anar progressivament silenciant-se, d'una banda, per la reïficació franquista dels rols normatius associats a la masculinitat, i d'altra, a causa de l'empremta dels mitjans de comunicació i del desplaçament de l'afició vers el cant per altres formes d'entreteniment, com l'esport. De la mateixa manera, les pràctiques musicals femenines també es modificaren durant aquesta època, primer recloent, canalitzant i promocionant a través de l'Acción Católica (AC) i la Sección Femenina (SF) aquelles músiques que

---

reputació, visibilitat i preeminència de cadascuna de les activitats que es realitzen en aqueixos espais. La consideració de «pública» o «privada» queda establerta per l'assignació de continguts que té lloc al seu si (Del Valle 1997: 87). Que un espai gaudeixi de la categoria de «públic» no comporta que homes i dones es moguin exactament igual dintre d'ells. El comportament de la dona, segons l'antropòloga, a l'exterior sol estar lligat a les funcions imposades des de l'àmbit domèstic, de forma que els límits físics d'allò privat —una paret, una porta, una finestra— s'estenen invisiblement per totes les actuacions femenines.

s'adequaven als valors nacionalcatòlics, com les dels cors eclesiàstics —abans prohibits «oficialment» a les dones— o el folklore.<sup>309</sup>

---

<sup>309</sup> Aquest capítol recupera algunes idees, revisades i ampliades abundantment, de l'article «Cant i quotidianitat: visibilitat i gènere durant el primer franquisme» publicat a la revista *Trans* (Ferrer Senabre 2011).

## 4.1. Cant i espai: una acustemologia de gènere

«Acustemologia» és un concepte especialment bell. Defineix la cartografia sonora sorgida de l'ecologia d'un espai en interacció amb la producció vocal dels seus habitants. Situa en primer pla el valor epistemològic del so d'una comunitat i del seu entorn, a través de la reflexiva relació entre escoltar, parlar, sentir i sonoritzar (Feld 2003: 226). El so el construïm i ens construeix recíprocament, integrant la variabilitat de circumstàncies que ens envolten, fent-se palès com una mena d'eco mimètic entre els diferents agents que intervenen en un espai. Sota l'acustemologia jau la reivindicació de l'anàlisi sonora front al sentit humà del qual en som segurament més conscients en la nostra quotidianitat i, en conseqüència, el que ha ofert una perspectiva més ampla d'estudi: la visió. A l'hora d'accedir a nova informació o d'emetre judicis que aspiren a adquirir alguna mena de d'erudició, en comptades ocasions escoltem, palpem, olorem o tastem. Malgrat això, segurament l'oïda és la qualitat sensorial que ha reptat d'una forma més efectiva l'«ocularcentrisme» occidental i se li reconeix, com a mirada, la capacitat d'articulació de coneixements, d'interpel·lació social i d'empoderament identitari (Siisiäinen 2010: 19-20). Conèixer, doncs, les característiques d'una determinat entorn sonor permet descobrir algunes de les característiques de l'engranatge social que regula la comunitat que l'habita.

No obstant això, originàriament, la noció d'acustemologia —segons el seu impulsor, Steve Feld— se centrava en l'estudi d'entorns no urbans, intencionadament destinada a la realització d'una etnografia del so en comunitats allunyades de les ciutats industrialitzades, un model que divergeix de les característiques de l'Horta.<sup>310</sup> Per això, cal servir-se també del conjunt d'*efectes sonors* que ofereix Augoyard ([1995] 1997), concebuts fonamentalment per a la sistematització analítica de la sonorització antropològica en el medi urbà. Augoyard redefineix les concepcions estètiques entre els binomis so i silenci, i música i soroll —una disquisició artística i acadèmica molt present

---

<sup>310</sup> L'acustemologia per a Feld, partint d'una aplicació etnomusicològica de l'antropologia cultural segons les teories interpretatives de Geertz, té l'objectiu de superar anteriors constructes on l'activitat sonora quotidiana dels humans —fonamentalment vocal— era divorciada de la sonoritat emanada pel medi natural, mantenint una perspectiva de l'ecologia que els paradigmes antropològics actuals han arribat a qualificar com a excessivament virginal o, fins i tot, naïf (Alonso 2011: 70). Al contrari que la idea adjectivada d'«acusmàtica» —emprada per Pierre Schaeffer (1988 [1966]: 56) per a designar un soroll del qual no se'n coneix la procedència— o el «paisatge sonor» —que de tanta fortuna ha gaudit des que Schafer la formulara (1994 [1977]), però criticat per la seua equivocitat al traslladar a allò sonor el visurable *landscape* (Alonso (2011: 53)—, l'acustemologia és dinàmica i fuig de concebre el fenomen sonor com un objecte predefinit o autònom (Feld 2003: 226). Per a saber-ne més sobre les influències geertzianes de Feld, vegeu Cámara (2003: 179-189).

durant tot el segle XX—, aportant-hi la noció de «marcador sonor» per a designar el tipus de dialèctica comunicativa, espacial i temporal entre els sons i les persones.<sup>311</sup>

Sota aquesta perspectiva, la semàntica del llenguatge esdevé fins i tot parcialment supèrflua. És el complex de sons qui ens fa sentir la *seguretat* en la coneixença d'un territori, allò que el converteix en familiar i que ens adverteix, mitjançant un canvi en l'entorn sonor, davant les imprevisibilitats (Barthes 1986 [1982] 244-252). Configura així un espai on les veus superen al propi cos emissor i es relacionen amb els altres amb una semàntica extralingüística. El soroll d'unes claus, un estossecc, un lladruc, uns passos, pot ser sinònim de perill o de confiança depenent si l'associem a aquell espai o no. En aquest procés, la sonoritat, per a què siga capaç d'adquirir el seu significat en tota la seua extensió i puguem fer-ne la corresponent identificació a un determinat espai i temps, s'ha d'haver emmagatzemat prèviament en la memòria; d'aquesta forma, el so organitza l'espai, o fins i tot, el construeix (Augoyard 1997 [1995]: 210-215). La màgia del so rau en la seua capacitat de reconeixement d'allò *físic i visible*, el cos i el territori, a partir de la intangibilitat i la invisibilitat, amb la conseqüent capacitat de desestabilitzar-ho (Augoyard 1997 [1995]: 212). Per tant, el so ha de ser estudiat com un de tants codis simbòlics que regeixen la nostra quotidianitat, i que poques vegades actua isoladament. Justament per l'intercanvi sensorial constant, encarar un estudi amb un dualisme entre les anàlisis de visió i so com ens separats pot esdevenir reduccionista, ja que totes dues participen dinàmicament en la creació d'imaginariis territorials que ens regulen (Siisiäinen 2010: 27-34; Alonso 2011: 78).

L'acustemologia i les seues possibilitats d'aplicació a fenòmens acústics que demostren la presència i persistència d'un sistema simbòlic o d'una situació determinada ulterior al mateix so ja han estat emprades per Ochoa (2006) per a parlar de

---

<sup>311</sup> És basal introduir aquestes conceptualitzacions perquè, des de l'època de la industrialització, una de les preocupacions fonamentals dels ens governamentals ha estat la gestió del soroll. Les sonoritats de la ciutat — invisibles, brutes, no identificables i menys individualitzables—, foren sinònim de perill i de desobediència, i les polítiques de l'escolta anaren destinades a controlar i endreçar el so fent ús de la «mediatització tecnològica»: calia racionalitzar-lo i fer-lo participar dels dispositius moderns de control social, com afirma Siisiäinen (2010: 35-39) seguint a Foucault. Com és conegut, i resumint abruptament, Foucault basà bona part de les seues teories en la imperant omnipresència de la mirada del poder, que individualitzà així les possibles desviacions a la norma, i l'elevació a la categoria de «veritat» dels discursos emanats per la ciència mèdica. A l'hora, doncs, d'examinar un cos, per a Foucault el so només indicava temporalitat pel seu caràcter intangible i finit —com demostraria, en última instància, el silenci del cos a l'autòpsia—; el so brut o soroll, així, precisava sempre de la visió per a crear un sentit d'espacialitat i d'objectivització, base dels dispositius disciplinaris moderns. Aquesta objectivitat del so s'aconseguiria a través de l'examen auscultador del cos, una anàlisi mediatitzada per l'aparell tecnològic inventat per Lännec que racionalitza allò invisible —els sons de dintre del cos—, legitimat per un especialista mèdic (Siisiäinen 2010: 37).

l'«acustemologia de la violència». En relació a l'objectiu d'aquest capítol, definiré l'*acustemologia de gènere* com el conjunt d'efectes sonors que determinen la identitat masculina i femenina en relació a un territori i a una temporalitat històrica determinada. La finalitat d'una acustemologia de gènere és la construcció d'un mapa social que permeta discernir quines són les maneres amb les quals interactua el so amb l'espai a l'hora de construir els límits, físics i simbòlics, del gènere. Naturalment, aquesta tasca es pot portar a terme de formes molt diferents i a partir d'unes eines de producció sonora diverses. He escollit la pràctica cantada. L'elecció del cant no és aleatòria ni casual: no només l'activitat cantada formava part de la quotidianitat dels hortolans i les hortolanes dels anys quaranta i cinquanta amb relativa abundància, sinó que a la franja mediterrània de la península ibèrica homes i dones només compartien el cant plegats en els casos de cants qualificables com a paralitúrgics —com els gojos o les «salves»— o la bigarrada categoria de «cançons de grup». Tanmateix, com es demostrarà a les pàgines següents, aquesta separació operava en la construcció simbòlica del gènere unida sempre a la *visibilitat*, creant «espais generitzats». Argumentaré, en conseqüència, la inconsistència en una vinculació massa objectualitzada entre un determinat gènere musical i un determinat gènere sexual, o una assimilació fàcil entre gènere sexual i altura o timbre de la veu (Bohlman 2003: 334-335; Ayats 2007: 21). No es pot subratllar amb tanta fermesa, doncs, tesis com les que efectua Green (2000 [1997]: 37-38) atès que per a ella, el cant és aquell que denota més clarament el gènere pel reconeixement de la veu.

Amb aquestes finalitats, primerament analitzaré el cant dels homes com una activitat participant en la construcció de la masculinitat normativa. La descripció del cant masculí s'abordarà a través de la figura del rapsode, qui, mitjançant la creació de noves lletres, era aquella persona encarregada d'emetre els discursos que avaluaven diferents aspectes de la vida comunitària; i després, a través de les penyes i els cantadors que interpretaven cants a les rondes o serenates, una de les escenificacions més clares de la dicotomia visibilitat/invisibilitat en relació als rols de gènere. Per a Koskoff (1989 [1987]: 10), les ritualitzacions en les actuacions musicals —en el seu sentit més ampli— poden classificar-se en quatre tipologies graduals segons les implicacions de gènere: aquelles que s'escenifiquen per a mostrar i assentar el tipus de relació sociosexual entre homes i dones, aquelles que a través d'aquesta continuació defineixen simultàniament altres valors culturals rellevants per a la col·lectivitat, aquelles que momentàniament contrasten els rols de gènere col·lectius però així i tot perpetuen l'axiologia comunitària que els mou i, finalment, aquelles que són potencialment transgressores a aquestes normes de comportament i a aquests valors col·lectius relacionats amb el gènere. Més enllà, però, de

categoritzar les manifestacions musicals que es treballaran ací seguint al peu de la lletra l'esquema de Koskoff, el sistema clarament androcèntric de la comunitat treballada ací durant els anys quaranta i cinquanta —per motius socials anteriors, però també polítics— produeix que esdevinga força més profitós esclarir si existiren possibilitats per a les dones de subvertir parcialment el significat d'aquelles actuacions que en principi continuaven amb les pràctiques reguladores del gènere. Per això mateix, a l'últim epígraf ens endinsarem en l'univers musical de les dones, descrivint molt especialment els cants de treball que tenien lloc dintre de l'habitable domèstic, però sobretot problematitzant la seua invisibilitat i concebant-los com una forma d'expressió d'autoidentificació —seguint la proposta teòrica de DeNora (2002: 72)—, individual i compartida. La focalització en l'entorn domèstic obeeix a la voluntat de manifestació, un cop més, de com el patriarcat s'estenia per tots els racons de la quotidianitat, i també serveix per a posar de relleu com les mateixes categoritzacions emprades per la musicologia han deixat sovint al marge aquestes mateixes pràctiques femenines.

### **La legitimació de la paraula: els rapsodes**

«Si és de l'Horta, ell cantarà». Així, amb un refrany, resumia Salvador (1936) la relació dels homes hortolans amb el cant. A la comarca, de la mateixa manera que en moltes altres regions mediterrànies, el cant masculí fou el protagonista de tot un mosaic d'esdeveniments vinculats al conglomerat de festes simbòliques —el cas més notable a l'Horta, *la Carxofa* de Silla (Valero 2000)— o al conjunt de «músiques urbanes» de caràcter semiprofessional —per exemple, el cant d'estil. La pràctica del cant era una de les habilitats corporals que dotava els homes de prestigi i reconeixement social, amb la possibilitat de fer-ne ús com a estratègia de seducció. És a dir, cantar, ja fóra de forma col·lectiva o individual, estava en correspondència amb el que es considerava una correcta imatge masculina. Encara en els anys quaranta i inicis dels cinquanta, cantar era una activitat relativament integrada en la quotidianitat dels homes —cada vegada més individual que col·lectiva—: protagonitzava moltes de les festivitats religioses, componia una afició desitjable en trobades entre amics o en l'organització d'espectacles amateurs i s'activava en determinats entorns laborals. Altrament, cal avançar que ja als anys quaranta, si no més enrere, algunes de les manifestacions musicals cantades masculines havien perdut força rellevància, o fins i tot desaparegut. I això implicava, o era

conseqüència, entre altres motius, de lentes, petites i sovint invisibles transformacions en els arquetips de gènere.

Una de les figures masculines més emblemàtiques de cada localitat fou el *rapsode*, un home de mitjana o avançada edat que havia desenvolupat la capacitat de compondre versos rimats de contingut crític, satíric, irònic, còmic o de lloança on narrava les vicissituds socials que atenyien a la comunitat local. La finalitat d'aquestes «cançons dictades», emprant el terme que proposa Ayats (2008: 24), era doble. D'una banda, el rapsode relatava l'esdevenir col·lectiu, exercint així com una espècie de cronista local a temps parcial, quan l'ocasió i oportunitat es prestaven. Les cançons dictades i el seu paper expositiu actuaren complementàriament a altres gèneres narratius comuns a l'àrea llatina, com ara la balada —avesada a la transmissió de successos de contingut moralístic de caràcter atemporal, i del qual a penes l'oralitat ens ha deixat mostres al País Valencià— o el romanç —un gènere estròfic escrit, transmès especialment a partir del segle XVIII pels cecs que es dedicaven a la seua interpretació (Reig 2006: 159; Ayats 2008: 24). D'altra banda, el reconeixement comunitari del qual gaudia transformava al rapsode en una mena de mantenidor dels valors socials a través de les condemnes o transigències en el contingut dels seus versos. Com en el cas de la crítica fallera, la funció última dels versos era pedagògica: radicava en el poder per a reprovar, o amanyogar musicalment, un conflicte que de forma més o menys explícita, neguitejava o trastocava l'estabilitat de la comunitat. Les composicions, conseqüentment, no només atenyien a temes polítics, sinó que contemplaven les transformacions urbanes, les gestes dels conciutadans, els últims incidents, o la censura, en el seu sentit més ampli, d'alguna actuació o fet rellevant pel col·lectiu al qual el rapsode donava veu. El valor del rapsode residia justament en ser una figura que necessitava de la legitimació social per a què la seua persona i el seu missatge fóra suficientment valorat. És a dir, el missatge semàntic del rapsode plasmava, seguint la relectura de les teories foucaltianes que realitza Hall (1997: 42-61), el poder del discurs com a productor de coneixement: el discurs és sempre un sistema de representació creat segons unes regles historitzables que necessiten esdevenir factualment per a obtenir significat en tota la seua extensió. El discurs del rapsode no representa, sinó que fa un exercici de (re)creació de la realitat dels subjectes, qui en última instància són qui el legitimen o el rebutgen.

El relleu de les cançons dictades raïa especialment en el contingut de la lletra.<sup>312</sup> El repertori es mantenia en la mesura que la seua transmissió tenia una certa funcionalitat social o bé perquè havia gaudit d'un èxit suficient entre la població per a continuar reproduint-lo en entorns laborals —ligats al món agrari o a l'industrial— o en encontres més o menys informals. En les cançons dictades poques vegades el rapsode utilitzava noves tonades sinó que acoblava els nous versos a una melodia «tradicional» o de moda, sense importar gaire la fidelitat musical amb l'original. Segurament, a l'Horta dels anys quaranta i cinquanta, on el costum masculí de cantar mentre es treballava havia anat disminuint des de principis de segle, el mecanisme més efectiu de difusió de les cançons dictades, a més dels espais de treball i trobada, s'iniciava o es continuava en les actuacions de grups de teatre o sarsuela de caràcter amateur. Igualment era comú que l'afició es construïra a l'entorn dels cafés i casinos dels pobles.<sup>313</sup> Així, el rapsode solia ser una persona que sabia llegir i escriure, la qual cosa li permetia accedir a les peces a interpretar i versionar-les, i acostumava a posseir una vena artística —sobretot, còmica—, que el capacitava per a improvisar o portar preparats de casa versos per a cantar-los sobre l'escenari intercalant-les amb moments musicals (⊙1). Només calia esperar que la nova cançó haguera fet fortuna en la memòria dels oients per a què començara el paper transmissor de l'oralitat. El rapsode també s'encarregava, prèvia petició, d'inventar la cançó representativa de cada grup d'amics, tot descrivint-los, i així ells mateixos la podien cantar després (⊙2).

Moltes de les cançons (re)creades pels rapsodes, després d'una època de romandre en la memòria dels més majors, mudaren la seua raó de ser, passant a conformar el cançoner «tradicional» d'una estesa de poblacions, especialment gràcies a la publicació a partir dels anys setanta de sengles reculls després de quantioses hores de feina dels

<sup>312</sup> No ens ha de sorprendre que la denominació de «cançó» en algunes zones de Catalunya o de les Illes faça referència exclusivament a la lletra, i no a la melodia (Ayats 2008: 24).

<sup>313</sup> Evidentment l'existència d'aquests grups no és gens exclusiva de l'Horta i, com a mínim, durant la primera meitat del segle xx, l'afició emplenà bona part del temps lliure de la població. La seua vitalitat era a més part conformant del lleure local, ja que normalment, els promotors, coordinadors, dinamitzadors i «ànimes» dels grups estaven lligats a moltes de la resta d'activitats artístiques —com la banda o els cors—, esportives —els colombares o el futbol—, institucionals —l'escola, el funcionariat o l'Església— i, és clar, polítiques, del poble en qüestió. Fou habitual trobar-hi també dones, especialment filles de famílies benestants. Tant en quantitat com en qualitat, el poble de Silla és especialment emblemàtic l'afició al teatre amateur, i entre els seus grups, va haver-hi membres de tots els colors polítics. Pel volum de l'activitat teatral, és impossible transcriure en aquestes pàgines el nom dels protagonistes i dels locals entorn els quals girava l'activitat teatral, una tasca que, a més, ja ha realitzat de forma magnífica Antich (2008). A Picassent és Lerma (1975: 125-126) qui ens narra que les actuacions tingueren lloc al Café de Doro, és a dir, al Musical, al casino Quatre Cantons, i a un magatzem que s'anomenaria El Liceo (v. §2 i 5). A partir del franquisme i molt especialment a partir del 1949, les representacions anaren concentrant-se a la nova seu del Musical, l'antic casino dels conservadors.



especialistes locals. Tanmateix, sabem que una part del resultat d'aquest esforç ha hagut de romandre inèdita —ho reconeixen alguns compiladors, per exemple Romaguera (2007: 231)—, ja fóra perquè la seua melodia era fàcilment atribuïble a una cançó de moda, però especialment, pel seu caràcter més eròtic de com s'acostuma a imaginar la sexualitat dels nostres avantpassats, o per dirigir-se poc afalagadorament a persones concretes. A més, és fàcil que l'estilització fóra en realitat una segona estilització, quan els informants de fa quaranta anys començaren a percebre que ells i les seues cançons passarien a formar part de la tradició (v. §1). D'aquesta reducció de caràcter doble se'n ressent la construcció de la nostra acustemologia de gènere, potser més endolcida que la realitat, ja que entre el repertori dels rapsodes, no hi faltaven les cançons de condemna a determinats comportaments femenins.

Hi ha diferents motius pels quals l'habilitat de versar noves cobles ha estat predominantment masculina: el caràcter picant o barroer que acostumava a caracteritzar els versos o el fet que els llocs on alguns dels rapsodes exhibien la seua destresa eren a aquella època de presència eminentment masculina (Vives 2008: 475; Ayats 2010). Tot i això, cal dir que des del segle XIX s'han registrat diferents dones que havien estat glossadores —a Mallorca es parla d'un quart del total de glossadors (Vives 2008: 473)— que demostrarien com, malgrat les estratègies de dominació masculina en la jerarquització dels espais i els valors que se li desprenen d'acord a l'«adjudicació coactiva» públic/masculí i privat/femení —que relacionen l'activitat i la producció d'idees als homes, reservant a la dona els aspectes relacionats amb els sentiments i el cos (Amorós i Miguel 2005: 77)—, existí un cert marge de bescanvi o d'intercanvi.

Qui també feia servir la facilitat per a compondre noves lletres i difondre notícies foren els homes que es dedicaven als negocis ambulants. Les seues crides, que depenien de l'ofici de cadascú d'ells, foren molt presents encara en els anys centrals del nou-cents i avisaven mitjançant una determinada combinació i entonació del producte o servei que oferien. Complien plenament la funció que Augoyard ha denominat «efecte sonor». Les estratègies de màrqueting d'alguns d'ells no acabaven amb aquestes marques sonores i, especialment aquells que oferien productes de luxe en aquella època, empraven cançons que tractaven de seduir als consumidors. Maria (1931) ha pogut recordar alguns dels reclams, en aquest cas, d'un venedor de caramels:

¡I el Revinyé!

Caramelibilis dolcibilis pa' la panxibilis!

¡I el Revinyé!

Ploreu xiquets, que pardalets tindreu!

Tres pardalets i una aguileta,  
d'eixos que van en bicicleta...!

¡I el Revinyé!

Anda chiquitos,  
tirarse al suelo.  
Romped camisas,  
romped baberos.

Y decidle a vuestra madre  
que os compre un caramelo.

¡I el Revinyé! (☉3)

No voldria acabar aquest epígraf sense un dels «efectes sonors» que caracteritzava la sonorització antropològica d'un entorn agrícola, el cant laboral masculí, tot i que estava en vies de desaparició. Fonamentalment s'han adduït tres motius per a explicar el fet de cantar mentre es treballava al camp: la sensació que animava a les bèsties que ajudaven en algunes feines, la distracció que significava pel mateix llaurador, i la sinèrgia del cant amb els moviments de cos que es realitzaven, que feien tindre la concepció que un bon cantador seria també un bon treballador i, fins i tot, un bon ballador (Reig 2006: 179-180; Ayats 2007: 21). Mentre es llaurava, es segava, es batia o es birbava, els homes solien entonar uns determinats cants de treball que al país s'engloben sota el terme de *cants de batre* per ser la tipologia de la qual ens han arribat més mostres, als quals calia afegir qualsevol gènere que passara en aquell moment pel cap del llaurador, com «seguidilles, jotes, fandangos, cançons de moda del moment, cuplets, números de sarsuela o fins i tot amb melodies d'origen religiós» (Reig 2006: 179). La característica més reeixida dels cants de batre eren unes característiques musicals, una expressivitat i una situació del cant que van encisar des d'un bon inici a estudiosos i aficionats a causa de les ornamentacions melòdiques i l'absència de pulsació que ha portat a hipotetitzar-ne un origen oriental, arcaic i exòtic. Tanmateix, més aviat, són una mostra d'un sistema d'organització sonora diferent al centreeuropeu, molt més semblant als gèneres de la resta de pobles de la Mediterrània (Ayats 2007: 17-23). A l'Horta també s'ha aplegat a relacionar el que posteriorment es coneixeria com a cant d'estil amb els cants entonats pels homes a les feines del camp, traslladant-se també als balls i a les rondes (Pardo i Jesús-María 2000:

426). Aquesta reciprocitat i multifuncionalitat de la majoria d'expressions sonores, però, no es reduïa al préstec dels gèneres musicals.<sup>314</sup>

Fet i fet, una de les característiques fonamentals de molts cants de treball, així com del cant d'estil, radicava en una determinada estètica de la veu: potent, amb un timbre clar i net, però sobretot, tan aguda com per a compartir tessitura amb la d'una dona (Ayats 2007: 21). Cal remarcar la importància que tenia aquesta tipologia de veu, concebuda per a cantar a l'exterior, amb timbre de gran projecció espacial. Al timbre s'hauria d'afegir també una morfologia força especial del paisatge hortolà: l'Albufera. Paco (1934) explica que la marjal és un terreny especialment apte per a cantar, molt concretament si s'estava treballant ajupit, encarat cap al sòl. L'aigua feia que la veu no traspasara a la terra i, per tant, el mateix terreny no l'absorbira, sinó al contrari. Així, la veu es propagava amb una facilitat major que a l'aire, i calia advertir als joves, com féu el pare de Paco, que es podia escoltar a un altre llaurador sense pràcticament ni vore'l, per la qual cosa s'havia de vigilar què es cantava o què es raonava.

### **Cantar la visibilitat masculina: les rondes**

En el seu exercici de fer visibles els mecanismes de dominació masculina, Pierre Bourdieu emfatitza la col·laboració de les institucions familiar, eclesiàstica, escolar i estatal, i els seu gruix de «ritus d'institució»; hi inclou també aquells que abracen els rituals relacionats amb els cicles de fecunditat i agraris —despullant-los de la innocència amb que es perceben determinats ritus de pas pertanyents a móns amb trets arcaïtzants— com a formes còmplices de producció de l'asimetria entre homes i dones amb la finalitat d'allò que el sociòleg considera el centre dels intercanvis simbòlics: el matrimoni (Bourdieu 2000 [1998]: 50, 59 i 63). Les rondes o serenates són un bon exemple de l'exegesi bourdieriana per a aprehendre com els *habitus* reproduïen el gènere.<sup>315</sup> Tant

---

<sup>314</sup> Totes les manifestacions musicals mencionades en el decurs d'aquest epígraf, en l'entorn valencià, han estat degudament analitzades musicalment per Reig (2006) i Pardo i Jesús-María (2000). Remet al seus treballs per a visualitzar-ne la transcripció d'alguns exemples i les recomanacions discogràfiques.

<sup>315</sup> El sociòleg francès, a través de la seua coneguda conceptualització d'*habitus*, va tractar de resoldre l'aparent immanència que regeix les nostres conductes i gustos tenint en compte les condicions d'adquisició, és a dir, d'aprenentatge on tenen lloc, molt especialment, la classe social. L'*habitus* és una estructura que naix de l'acumulació d'unes determinades pràctiques que, per reiteració, acaben interioritzar-se amb tanta força que, sense que en siguem conscients, les objectivem i les reproduïm. A partir d'aquí, l'*habitus* esdevé una *estructura estructurant* que guia les nostres experiències i la percepció i valoració que fem d'elles, en funció del nostre

l'exaltació del *fer* masculí en l'escenificació d'aquestes estratègies del cant masculines — que a més, servia com a ritual de pas públic a l'edat adulta dels homes, al contrari de la intimitat que s'associava a la menstruació femenina (Lorenzo 2009: 4)—, com l'aparent inacció femenina, junt a la simbologia relacionada amb la fecunditat primaveral i la imperativa unió entre els «efectes sonors» i la visibilitat, fan de les rondes un exemple inexcusable del coixí teòric ofert per Bourdieu aplicat a l'acustemologia de gènere. Prenent la invitació de Lorenzo (2009: 4) que instiga a aprofundir en el valor simbòlic d'aquests actes en relació a la conformació dels rols de gènere en la comunitat, veiem les rondes o serenates a l'Horta.

Com tohom sap, una ronda és una cercavila que es realitza habitualment per la nit. En ella, una comitiva es va desplaçant pels carrers fins a arribar als domicilis de les persones a les quals es dirigirà algun cant, amb la possibilitat d'acompanyament instrumental. Els cants de ronda eren una de les formes de lleure més reputades entre la població i, com a estructura d'acte, es trobava repartida durant tot l'any, en festes de caràcter religiós o profà, amb una data fixa o variable, com ara les rondes relacionades amb l'Aurora, les dels quintos, les *albaes* o el cant d'estil. Per tant, la finalitats de la serenata no havien de ser necessàriament amoroses. A excepció del cant d'estil, no eren gens freqüents, sinó inexistents, les rondes executades per fèmnes, és a dir, unes serenates on elles foren les cantants o les instrumentistes.

A l'Horta de mitjans del segle passat, la gran majoria d'esdeveniments ritualitzats relacionats amb les rondes havien declinat, comptant-hi que hagueren existit per, almenys, simpatia amb altres zones properes. Tanmateix, encara comptava amb força vitalitat «fer serenata» a les xiques informalment, com a forma de diversió «perquè ells, en eixir a fer jaleo...!» (Leocàdia, 1925). Els grups de xics acostumaven a reunir-se els dissabtes per la nit i si l'ocasió es prestava, una cop acabat el sopar, anaven pels carrers fins a les cases de les dones (v. **fig. 4-1**). En cap cas cobraven por això sinó que «com entonces les coses no eren com hui —que en qualsevol cosa hi ha divertició: futbol ací, carreres allà—, havies de buscar un puesto on divertir-te, passar-ho bé, i no ofendre a ningú» (Luís, 1928-2013). Igualment que a les Caramelles catalanes (Ayats 2008: 60), els homes que eixien a rondar eren habitualment adolescents o joves. Però eixir a rondar era una activitat no del tot espontània, que abraçava i ocupava el temps dels homes en altres moments. El mateix Luís, l'únic col·laborador que encara va participar cantant en aquests esdeveniments, va

---

capital econòmic i cultural. El gruix d'*habitus* que ens conforma estan sempre correlacionats, i acaben per configurar allò que anomena *estil de vida* (Bourdieu 1988 [1979]: 169-172).

explicar que algunes penyes d'amics es reunien durant tot l'any per a compondre lletres que després adaptaven a melodies populars per a ampliar el repertori de les rondes: «Traguérem la lletra escrita i [diguérem]: quina música li posem? I entremigues vingué una cançó que se cantava per entonces pels pobles i en fires, que se deia *Se llama Rosa por nombre*. I mosatros diguérem: 'Xe, això no pareix que siga de molt de dona? [...] Ai, pos podíem fer com a que una [dona] ha deixat a un [home]. Arreglem-la d'ahi» (Luís, 1928-2013) (☉4). Aquesta penya d'amics prengué el nom de «Contra el viento y la marea», a partir de modificar la lletra d'una cançó de trets estilístics molt semblants al tango *Cuesta abajo* de Carlos Gardel, un dels referents de l'època:

Éramos muy divertidos	vestidos de militar.
y juerguistas por demás.	Aquel cabello ondulado,
Amigos de armar camorra	que a las chicas cautivó,
y también de castigar.	y la americana blanca
Contra el viento y la marea...	que en verano usaba yo...
Era el nombre de la Peña,	Aquel sombrero verde,
y no hubo otra más humilde	guantes, y abrigo marrón...
ni más alegre.	Y aquel sombrero verde,
Pero al llamarnos la quinta	aquel sombrero verde...
nos tuvimos que entregar.	Y el viento, se lo llevó (Luís, 1928-2013) (☉5).
Y andamos por el mundo	

Segons Luís, trigaren mig any en traure la cançó per desídia dels amics fins que decidiren anar al tall, convençuts que «si veuen que la cantem bé, ja la traurem [al carrer]». Allò que importava era una música suficientment notòria i coneguda, una lletra que reafirmara el missatge de l'esdeveniment i col·laborara en afirmar la seua identitat. Luís (1928-2013) també remarcava que els seus amics no eren els únics que es dedicaven a la recreació de cançons, així com destacava la importància que per als homes cobrava el fet d'eixir a l'exterior a cantar: «Hi havia dos grups d'amics, però els altres no eixien, perquè no tenien música [*instruments*]. I els feia vergonya. Aquells només cantaven en casa. Mosatros eixíem al carrer com si fórem els amos del poble!». Existia, de fons, una mena de confrontació entre ambdues penyes —i calia, també, crear cançons per a reforçar al grup (☉6)—, que arribava a l'extrem de la competència per la (re)apropiació de melodies com va ocórrer amb la famosíssima *Tatuaje*, cantada també per l'altra penya d'amics. Les coples, tanmateix, tenien en el tango el seu competidor més puixant, delectant a homes i a dones. Per als homes, cantar-lo bé era sinònim de popularitat, i els xics que

posseïen renom per la seua qualitat interpretativa eren buscats per la resta de la població per a que «posaren veu» a altres homes, o senzillament, animaren la serenata: «Hi havia molts xics que sabien cantar i ballar tangos. ¿Tu saps Ricardo *de ca la Viuda*? Ell era dels tangos i anava cantant, igual com el Sifonero, eixe sabia de tangos...: cantava a totes les xiques del poble!» (Amparo, 1924). També es recorda a Alberto Magallón, «que cantava el tango que no he sentit a ningú cantar com ho feia ell» (Angelita, 1926). Mercedes (1923), qui fou la dona de Ricardo *de ca la Viuda* —en aquell aleshores, núvia— explicava:

Cantar, el que era cantador era el meu home. Ell als tangos tenia molta afició, els cantava molt bé. I els dissabtes en la nit li agradava molt eixir de ronda, que deien ells. Però els amics mateixa els buscaven: «Ricardo, hem d'anar a cantar-li a fulana». [...] Tots els dissabtes tenia compromisos. No miraven res. El que tenia interès en anar a cantar-li a una xica pos movien de patrulla i l'autor era ell, el que cantava, vull dir jo. I tocava la guitarra molt bé. Però sempre els deia als amics: «A les [xiques] que vullgau, però la primera és la meua núvia». Me cantava tots els dissabtes. Jo estava dins de casa i com sabia que havia de vindre, quan el sentia m'alçava. I com els panys per aquell entonces eren molt grans, per el pany el mirava. Tocava i mirava. I jo també el veia a d'ell. Si mon pare haguera sentit que jo havera obert la porta per vore-lo a d'ell, això haguera sigut... Mon pare era molt exagerat per a eixes coses. Tocava els tangos, que era lo que li agradava a ell, i en seguida feia: «bona nit».



**Fig. 4-1:** Grup de picassentins a punt per a eixir a rondar. Principis dels anys quaranta. Fons: AIDP.

Així, tot sembla indicar que existien dues tipologies de ronda: les lliures, realitzades pels grups d'amics sovint acompanyats d'uns experts cantants de gèneres com el tango; i les rondes que es realitzaven en uns moments molt concrets de l'any, on els protagonistes eren grups d'amics especialitzats en la pràctica cantada, que durant l'any componien les cançons per a la ronda en qüestió. A Catarroja, per exemple, les serenates tenien lloc quasi exclusivament el Diumenge de Rams. Calia, a més, que la família que rebia els rondadors haguera donat el vistiplau al jove que rondava a la filla: «Algú, si tenia interès en una xica, el dia del seua aniversari o sant, li feien serenata. Però ell sabia ja que era acceptat, si no t'arriscaves a una poalada d'aigua. No anaves mai a jugar-te-la» (Salvador, 1936). En general, la valoració de les rondes era positiva perquè tenia un caràcter més aviat folgós i col·lectiu, integrat en el continu d'esdeveniments musicals que mediatitzaven una petició de parella.<sup>316</sup>

Les descripcions de les serenates habitualment ha estat a expenses del tipus de repertori interpretat, i s'ha prioritzat la ressenya d'aquelles que pogueren encabir-se dintre de la categoria de «música tradicional», però en sabem ben poc sobre la seua contextualització precisa i el seu desenvolupament, especialment pel que fa a qüestions de gènere. Una postal costumista de principis de segle ens aporta una imatge reveladora (v. **fig. 4-2**): hi veiem al nostre llaurador en posició seductora, carregat amb la guitarra, davant d'una barraca hortolana, enraonant amb algú que és dintre de l'edificació; només una observació minuciosa permet clissar que qui s'amaga a la finestreta, tutelada per unes reixes, és una xica jove que aguaita al jove pretendent. L'escena la completa un altre xic, menys templat, que fa com que amenaça amb un bastonot l'esbalaït pretendent. Un quadre que s'adeia força amb la descripció que ens ofería Ruiz de Lihory al tombant de segle:

---

<sup>316</sup> L'excepció a la valoració positiva foren algunes opinions, tan singulars com justificades. Per exemple, la del pare de Mariano Medina, el jove invident que seria l'organista de l'església de Picassent. Mariano fou un home nascut en el si d'una família mitjanament benestant. De ben xicotet, decidiren enviar-lo a València a una escola especial per a invidents. A més d'aprendre a llegir en Braille, Mariano s'ensenyà a tocar el piano. També es preocupà de transcriure a Braille les partitures que interpretava en la litúrgia de la parròquia local —on tocava l'harmòni i l'orgue—, pel disgust i feinada afegida dels no cecs que posteriorment volgueren llegir-les. Aprengué a tocar el piano però també la guitarra, aquesta última a amagades de son pare. Com a jove eixerit, gaudia especialment d'eixir amb un amic clarinetista a rondar a les xiques amb el seu cordòfon, cosa que el progenitor no veia amb bons ulls per les semblances que la imatge de Mariano tenia amb els cecs mendicants que acostumaven a tocar en els cantons, com ha narrat la seua neboda: «[Mon tio] tocava la guitarra també. I ma güelo li va dir: 'Jo no vull vore't en guitarra, jo te la compre —tot lo que volia li ho donaven— [però...]'». La guitarra se la deixava prop de ca ma güela [...] [Perquè] ací venien uns ceguets tocant la guitarra i demanaven. I ma güelo no ho volia: un ceguet tocant la guitarra en sa casa no. Anava ell i dos músics tocant en lo poble a les xiques. I ell tocava la guitarra [...] Els altres la trompeta i el clarinet. Anaven tocant, rondant de nit, per les portes de les xiques. Quan li pareixia anava per lo poble tocant, tota la nit rodant!» (Carmen, 1918).

Las alboradas o albaes son una típica costumbre de los pueblos de nuestra huerta, donde los mozos obsequian á las jóvenes solteras durante las altas horas de la noche con esas moriscas trovas, acompañadas de clarinete, bandurria y disparo de cohetes sobre la fachada de la casa, que suele estar recién blanqueada [*nota al peu de l'autor*: Es costumbre en la huerta enjalbegar las barracas todos los sábados por la noche]. Motivo de vanidad es para las obsequiadas que sus pretendientes dejen en torno de sus ventanas mayor número de huellas de los cohetes encendidos que sobre su casa se han lanzado durante las albaes.

Funciona la galante ronda de una manera muy singular: comienza en forma dulce, monótona y arrulladora la música, durando un par de minutos la introducción, tiempo necesario para que la joven de objeto de la serenata se despierte y deje la cama para colocarse, rebujada en una manta, detrás de la ventana cerrada, devorando por las rendijas de la misma los movimientos y canciones de los bardos callejeros que la obsequian, porque son dos, uno que comienza improvisando el primero y segundo versa de la copla, y el otro que la concluye, improvisando también el tercero y cuarto. Ocioso es decir qué versos tan singulares y extravagantes saldrán de tales improvisaciones, que algunas veces suelen resultar ingeniosas y discretas (Ruiz de Lihory 1903: 149).<sup>317</sup>



**Fig. 4-2:** Tarja postal il·lustrada amb una escena de tipisme valencià. Principis del segle xx.  
Fotografia: Joaquim Rabaseda, a *El Palmar* (València), 2009. Fons: cedida per l'autor.

<sup>317</sup> Una poesia contemporània al text de Lihory, de Josep Maria Puig i Torralva, descriu exactament la mateixa situació. La podeu trobar a Frechina (2001: 67).



Tota aquesta escenografia es repetia als *mayos*, unes rondes que els grups de joves realitzaven els dissabtes per la nit del mes de maig, d'on prengueren el nom. Originàriament, els *mayos* a l'Horta es realitzaven únicament el primer dissabte del mes de maig, encara que a altres zones de les comarques centrals valencianes —la seua àrea principal d'influència— romania inamovible el 30 d'abril (Oller i Pardo 1997: 319). No obstant, diverses persones col·laboradores han testimoniats que als anys quaranta i cinquanta podien esdevenir qualsevol dissabte d'aquest mes.<sup>318</sup> Pardo i Jesús-María (2000: 363) són molt amables a l'hora de descriure que «els cants dels *mayos* tenen, d'una banda, la finalitat de lloar la bellesa idealitzada de la dona i, d'altra banda, la d'emparellar els fadrins i les fadrines del poble on es canten per a evitar la solteria que comportava, en la societat tradicional, molts més inconvenients que en l'actual». A més d'altres cançons, els *mayos* tenien la seua música i lletra pròpia, que es coneixia amb el nom d'*el mayo*. Es tractava d'un cant responsorial, on alternava un solista —anomenat «tenor»— amb la resta d'homes de la colla. Se'ls ha classificat com a música profana, ja que existeix documentació de finals del segle XVI —només uns anys després del Concili de Trento— d'un mossèn de la zona protestant pel seu caràcter pagà. Així, segons els estudiosos, la lletra, que descriu l'anatomia d'una donzella de forma delicada —per la qual cosa, Pardo i Jesús-María (2000: 365) la consideren d'origen culte—, hauria mudat cap a la identificació d'aquesta donzella amb la Mare de Déu.<sup>319</sup> Ara bé, alguna cosa hauria passat amb el *mayo*

---

<sup>318</sup> Els *mayos* continuen celebrant-se a Requena i a altres pobles de la seua rodalia. Aquesta vigència i el fet que les lletres dels *mayos* siguin en castellà ha portat a diferents estudiosos a considerar que són originaris de l'àrea mesetària de la península, estenent-se cap a Aragó (Oller i Pardo 1997: 10) i també cap a l'Horta per influència de les comarques castellanoparlants adjacents (Seguí 1980; Oller i Pardo 1997; Gericó 2003; Romaguera 2007: 256). Vicent Torrent (1990: 61) també parla dels *mayos* a les terres de l'interior valencià.

<sup>319</sup> No va succeir així a Picassent, Alcàsser i Llocnou, les localitats de l'Horta-Albufera on es coneix la seua pràctica. Els alcassers no s'estaven de mencionar els pits en el seu repàs de les parts del cos de la dona, i menys pèls a la llengua encara tenien els picassentins a l'hora d'explicitar el cul i el ventre —un fet que els mateixos recol·lectors, Oller i Pardo (1997: 346) titllen de «singular»—, així com una «parte secreta, donde dar no puedo yo las señas ciertas». L'embolcall solemne de l'esdeveniment i de la música, junt a l'elegància de la lletra, a Picassent, dissimulen que en certs moments s'arribava a una quasi paròdia —«Tu culo, señora, ya no gasta sillas, que gasta sillones, del rey de Sevilla», segons transcripció d'Oller i Pardo (1997: 346)—, i fan pensar que, de la mateixa manera que ocorre en tota la mediterrània, la crítica social o la jocositat eròtica estigui permessa sempre que es realitze cantant: cantar fa possible manifestar «allò que no es pot dir» amb un ritual i unes habilitats corporals que mediatitzen i legitimen a l'emissor (Ayats 2010; Sebastián-Fabuel 2007: 176). L'última apreciació entorn de la lletra l'aporta Romaguera (2003: 256). La lletra que transcriu, recollida a meitat dels anys setanta a un dels cantants habituals, coincideix amb la d'Oller i Pardo, exceptuant que no apareixen, justament, els versos que fan referència al ventre i al cul, encara que sí que s'han conservat els referents als pits —«que són fuentes de agua, que yo bebería, si tu me dejaras». Així mateix, Romaguera també ens informa que les dades que ell transcriu pertanyen a una pràctica vers els anys vint del segle passat. La versió que ofereix Lerma (1975: 99) és una reducció de les dues anteriorment exposades.

«tradicional» recollit, perquè la versió que ens ha cantat Luís (1928-2013) entremescla el *mayo* pròpiament dit, amb una cançó tradicional andalusa:

Ya ha venido Mayo  
bienvenido sea  
para las casadas,  
viudas y doncellas.

Tienes unos ojos niña  
como ruedas de molino  
que muelen los corazones  
como granitos de trigo.

En el lavadero, te he visto lavar  
y me pareciste sirena de mar (Luís, 1928-2013) (♫7).

Els aspectes més interessants dels *mayos*, tanmateix, van més enllà de la lletra i d'una melodia que alterna el *mode de mi* —predominant en la majoria de gèneres de música tradicional valenciana— i el mode major (Reig 2006: 316 i 390). S'hi desplega tota una dramaturgia que presenta els trets essencials de l'estructura de gèneres de la comunitat, qui a través d'aquestes cerimonial, com ens explica Magrini (2003: 17) exercia el control de les relacions prematrimonials als pobles, reservant per a l'home l'obligació de rondar i a la dona la de ser cortejada.

Si prenem com a model el cas del ritual a la zona de la comarca del Camp de Requena-Utiel, explicat per Pardo i Jesús-María (2000: 362-364), el dia 30 d'abril a la nit, els joves es reunien en el lloc acordat i, a ritme d'algun gènere ballable, anaven de ronda fins a l'església, on es cantava el primer *mayo* a la Mare de Déu. Durant la ruta de camí als domicilis de les fadrines, els xics podien manifestar les seues preferències vers alguna de les xiques, que podia ser aprovada o no pel grup; si no, se sortejava qui seria el *mayo* de cadascuna de les dones. Un cop s'arribava a la casa en qüestió, entre unes i altres cançons, el *mayo* de torn entonava el *mayo* mentre «las mozas, en cambio, debían de callar esa noche» (Oller i Pardo 1997: 29). Aleshores, calia instaurar mecanismes de resposta el dia següent. L'u de maig, durant el ball prescriptiu, la dona responia afirmativament al *mayo* portant el davantal de l'endret, o bé negativament, portant-lo del revés o negant-se a ballar amb el pretendent. I què passava, doncs? Si el xic havia estat acceptat, podia mostrar la seua joia fent una enramada de flors o confitura, però si havia estat rebutjat, les dolços es convertien en «cardos u otras plantas espinosas a las que añadían ciertas inmundicias como huesos de animales muertos o las más rebuscadas porquerías» (Oller i Pardo 1997:

29). Com veiem, per bé que la serenata i les enramades ens pugui semblar encantadora, estava ben lluny de l'idealisme romàntic, que encara es desprèn d'algun dels textos que narren els *mayos*, seduït per un material etnogràfic fàcilment estilitzable.<sup>320</sup> Encara que, efectivament, tot apunta a què els *mayos* procedisquen d'una tradició de molts segles ençà, amb un caràcter ritual relacionat amb la primavera i la fecunditat, m'atendré exclusivament al seu paper durant la primera meitat del segle passat. De fet, la mateixa Església va censurar l'ús «profà» que es feia de les Creus de Maig per «la colocación y adorno de la cruz en las casas, teatros, casinos, y círculos de recreo, en los que los asistentes se entregan a espectáculos poco edificantes».<sup>321</sup>

La versió hortolana que ens ha arribat de mans de les persones col·laboradores és semblant. Durant tot el mes de maig, a més a més, se celebraven les *enramades* la mateixa nit que s'anava a cantar el *mayo*, un altre dissabte amb serenata inclosa o, rarament, es feia l'enramada únicament, sense música. El repertori, seguint la tònica de la resta de manifestacions musicals explicades en aquest treball, no és recordat amb exactitud. No obstant això, a diferència dels reculls sobre aquest tipus de ronda valencianes, les col·laboradores afirmen que la música interpretada era variada, conformada majoritàriament per cançons de moda de l'època, pel repertori que els xics componien en estones lliures la resta de l'any, a les quals calia afegir, és clar, el *mayo* pròpiament dit. Pel que fa a l'execució, el corejat dels amics de vegades anava acompanyat d'instruments.<sup>322</sup> Tampoc sembla que el grup de xics assignaren o feren cap sorteig de les xiques, sinó que els motius que els portaven a anar a unes cases i no a altres era «tu que t'havies posat a festejar, aquell que li seguia a una, l'altra que mos deia 'adiós' d'amics, totes eixes coses» (Luís, 1928-2013). Luís remarcava que «a la casa que anàvem no dèiem res a ningú, que conste que no dèiem res a ningú». El grup d'homes joves, abrigats amb les habilitats de la seua veu i la disposició del sistema de rols que els permetia mostrar-la, fer-la visible a l'exterior, viatjaven pels carrers amb el permís tàcit de l'autoritat governamental — «prohibit a quin sant!», exclamava rotundament Luís— però sí la companyia de Guàrdia

<sup>320</sup> Per exemple, llegiu alguns dels fragments de l'article de Sebastián-Fabuel sobre els *mayos* a Chulilla (2007).

<sup>321</sup> «Voz de los prelados», *Ecclesia* 303, 3-v-1947, 16.

<sup>322</sup> Potser aprofitant que l'acordionista ja havia sigut llogat, s'utilitzava per acompanyar algunes rondes o, una altra possibilitat, si en el grup d'amics hi havia algun músic era fàcil que traguera l'instrument per a l'ocasió. Els instruments mencionats han estat guitarres, clarinets, bandúrria, llaüts i mandolines. Com va ocórrer amb el cant d'estil, a la tradició dels grups de corda pinçada — presents arreu de la Mediterrània occidental a partir de les darreries del segle XIX (comunicació personal de Jaume Ayats)—, s'hi afegiren alguns instruments de vent provinents de la tradició bandística de la zona.

Civil i del sereno —«sempre els dúiem raere!»—, que els acompanyaven com una forma de fer més agradable la feina nocturna. També els acompanyava de vegades un home expert més major, un violí, una guitarra, un llaüt i una mena de postisses.<sup>323</sup>

Contràriament al que podria pensar-se, les dones joves rondades no només havien de callar eixa nit, sinó que tampoc podien eixir a l'exterior a rebre als cantants, i menys encara deixar-se vore pels rondadors. Totes les col·laboradores han coincidit en aquest fet. Pura (1927) és molt taxativa al respecte: «No sé jo que haja eixit ninguna mai. Sentir-ho de dins de casa sí, i en casa des d'un clavillet de la finestra vore qui era, també! [Riures] Però eixir i obrir la porta, ni pensar-ho! A mon pare li agradava i obria. Però jo no, no, jo no baixava! Jo estava dalt gitada». Carmen (1932) també comenta: «Ací els pares no ens hagueren deixat eixir en camisoló! Ni pensar-ho!». La imatge, doncs, que ens mostrava la postal valenciana no estava gens allunyada de la realitat, i la immensa majoria de dones que han estat rondades —i no només a Picassent, sinó també a la resta de pobles hortolans— consideren inaudit ser visibles als rondadors.<sup>324</sup> En el cas que la família decidira obrir les portes als *mayos* —cosa que succeïa indefectiblement quan els oïen, segons Luís—, era el pare —o el pare i la mare— qui feia passar els joves a casa, on s'hi havien improvisat uns dolços com a ofrena als rondadors. Malgrat que hi ha alguna excepció, normalment la xica romania en el dormitori, sense establir contacte amb els joves aquella nit i, per tant, sense respondre al *mayo* —quan la finalitat de la ronda era amorosa. Actualment aquesta circumstància produeix la reflexió de les col·laboradores perquè «antes teníem eixa ignorància, ells d'anar a cantar tangos i tu a escoltar-los» (Amparo, 1924).

Incloure en la serenata una enramada augmentava el valor de la declaració —el xic «estava tota la nit allí vigilant» (Carmen, 1932)—, encara que no era garantia d'una resposta afirmativa per part de la xica: «[A una xica] li feren una enramada en tres o quatre mocadors nugats, un palmito i peladilles, li cantaren el *mayo* i en acabant ella li donà carabasses. Aquell es pensava que perquè feia eixa enramada, ella anava a dir-li...» (Maria,

<sup>323</sup> Podeu trobar a Romaguera (2003: 256) el registre de les persones de la colla que habitualment cantaven el *mayo* a Picassent.

<sup>324</sup> Les serenates amb enramada, tot i que sense *mayo*, també tenien lloc en altres localitats de l'Horta. A Silla, segons el que ens ha explicat Angelita (1926), «les enramades, això ho feien el mes de Mayo també. Anaven a les xiques que les volien, anaven a fer enramades, els cantaven. Havia aficionats als instruments de corda, els cantaven, i tot això era en el mes de Mayo. El mes de Mayo hi havia costum, per lo menos ací, de que quadrilletes que volien cantar-los a les novies [...]. Jo ho conec per tots els pobles. Feien enramades en flors. Hi ha vegades que feien en verd. Que flors no en teníem sempre: baladre, anaven i collien, i feien una enramada de baladre. Perquè flors no hi havia sempre...».

1920). Davant una resposta negativa, els dissabtes següents podia repetir-se l'enramada, però aquest cop amb piterons, tatxes i altres objectes poc atractius.<sup>325</sup> En consideració de Magrini —qui ha estudiat les serenates a Calàbria—, aquest gest era una forma de restablir a ulls de la comunitat la reputació de l'home (2003: 17). Foren dolces o forassenyades, de la mateixa manera que les rondes musicades, les enramades, en paraules modernes, augmentaven l'autoestima de la jove, qui «l'endemà estava més llarga que ampla, perquè li havien fet serenata!» (Amparo, 1924), i adquirien un valor simbòlic que concernia tota la família. Al contrari que el so, que es perdia durant la nit, les enramades romanien visibles a l'endemà a tot el veïnat, si no és que —tornant a minimitzar l'estilització del passat— «a lo millor passava u i en una patada ho tirava tot fora, o ho furtaven i li ho duïen a una altra! Que antes també hi havia maldat, això ha estat sempre» (Terio, 1932). L'encarregada de vetllar davant les possibles lloes o ofenses a la xica era la mare. Aprofitant el costum d'eixir a agranar el carrer, decidien què fer amb l'enramada de la nit anterior: «Les mares principalment miraven per la finestra de bon matinet. Si era de tatxes, o de cendra, o de caca dels cavalls, les mares enseguida a agranar el carrer per a què ningú ho veguera. Ara, si era de flors, o era de caramelos o de peladilles, estaven de guàrdia per a que ningú ho tocara per a que ho vegueren tots» (Maria, 1920). Així mateix, les serenates eren aprofitades per a condemnar actituds socials: «A la xica de davant li posaren tatxes i pots. Perquè era un poc pagadeta, molt senyoreta ella, no se tractava en la gent treballadora. I al fer-se un poc antipàtica, ja no la miraven bé» (Maria, 1920).

Com en el cas de la zona de Requena-Utiel, algunes de les col·laboradores més majors coincideixen en què la concessió del ball el dia següent per part de la dona a l'home significava una resposta afirmativa a la petició, fet que, d'altra banda, s'ha qualificat com a una qüestió de sentit comú. No tenim notícies del paper que poguera tindre la peça de roba femenina per antonomàsia, el davantal, però potser fortuïtament, Pura (1927) sí que ha parlat de la reacció que tingueren els seus amics quan anaren a rondar-la, amb els quals, òbviament, aquella nit no va poder raonar: «Me'n recorde, que això m'ho deien els amics, que entones totes les xiques tenien davantals, i el tenia penjat allí en la perxa: 'Ai mira, el davantal de Pureta', i tots a tocar el davantal de Pureta. I a l'endemà, diumenge de

---

<sup>325</sup> «Coneixem amb nom de piteró [...] aquella planta que creix en els barrancs i que s'utilitza simplement per extraure'n la pita, espècie de fibra tèxtil que s'usa en l'artesania. El nom culte-literari és atzavara» (Romaguera 2000:169). Lerma (1975: 98-99) completa l'explicació dels *mayos* i hi afegeix als objectes que volien condemnar la negativa femenina amb corfes de cacahuet i de carabassa.

vesprada, que a l'endemà també es feia, antes de vindre a la pista, el passeig es feia per ací i els amics me deien: 'Ai, hem tocat el teu davantal!'».

Sembla ser, en conclusió, que els *mayos* de l'Horta dels anys quaranta i cinquanta foren una versió més flexible que els de les zones d'interior o, almenys, que en aquella època havien suavitzat la rigidesa protocol·lària, sense que per això deixaren d'al·ludir a la metàfora que regia les relacions entre homes i dones, així com la seua supeditació al control col·lectiu. La simbologia de les rondes era ben present en altres zones peninsulars, però també mediterrànies.<sup>326</sup> A Calàbria, on tenien lloc unes serenates pràcticament idèntiques, la resposta de la dona encara acusava més l'acustemologia de gènere que mesclava els aspectes sonors i visuals. Al sud d'Itàlia, davant una resposta negativa de la dona, l'home podia tornar a rondar, aquest cop entonant un cant de desdeny. La inherència audiovisual raïa en el diàleg posterior cantat, a distància sempre, que s'establia entre home i dona. Les dones podien respondre al xic mitjançant el cant, però a les afores del poble, mentre treballaven al camp (Magrini 2003:17). Un procés semblant patien les cantadores d'estil hortolanes, les quals, tot i que sí que podien cantar, implícitament no els estava permesa l'entrada a la ciutat de València, dintre de la gradació de prestigi que implica sempre la generització dels espais. Encara que no hi ha cap pretensió de traslladar el continu d'observacions relacionades amb aquesta dualitat a altres èpoques ni geografies, l'observança de l'articulació entre so i visibilitat pot conduir-nos a una major comprensió dels esdeveniments musicals.

La visibilitat implica poder. En l'asimetria que es genera amb la invisibilitat — necessària per a funcionar que la visibilitat esdevinga factor actiu—, a les fèmies els és assignada la posició dèbil, que comparteix amb la resta de grups no hegemònics o minoritaris; així mateix, la visibilitat, com a element que precisa d'un observador, actua com factor de cognoscibilitat o, expressat d'una altra manera, com a mecanisme de discerniment i d'avaluació d'aquells fenòmens que mereixen ser destacats (Brighenti 2007: 328-329). Les practiques musicals, òbviament, formen part d'aquests mecanismes, a dos nivells: en primer lloc, en la societat mateix que alberga unes determinades praxis sociomusicals, però també, en segon lloc, al volum de dedicació que acadèmicament els destinem després. Són dos processos que es retroalimenten i que es poden sintetitzar dient: a més presència masculina en un esdeveniment musical, més interès acadèmic, i a

---

<sup>326</sup> Rituals similars es reparteixen arreu de la zona, com per Sant Joan, en el cas de les *joanetes* i la resposta posterior masculina al Palmar (cf. Sanmartín 1982: 79).

major quantitat de pes en el gruix d'estudis, major reconeixement social de l'esdeveniment.

### **El cant femení: la visibilitat sonora**

A l'Horta de mitjan segle passat no comptem amb quasi cap esdeveniment musical protagonitzat per dones o, si més no, suficientment notori tenint en compte els paràmetres que es fan servir habitualment a l'hora de destriar quines activitats musicals analitzem. Tanmateix sabem amb certesa que cantar era un hàbit que compartien homes i dones dintre de la quotidianitat. Bona part d'aquesta quotidianitat l'ocupava el treball, domèstic i extradomèstic. De forma generalitzada, en aquesta època el treball de les dones fora de casa es realitzava en el món de l'agricultura, irregularment en el temps, seguint el cicle de les collites, especialment —però no exclusivament— abans de casades, o en algunes fàbriques tèxtils. Fet i fet, el camp i la fàbrica eren dels pocs espais on les dones cantaven lliurement davant dels homes a la mediterrània europea (Magrini 1998; Frechina 2001; Ayats 2008). Exemples a la zona catalanoparlant no ens en falten, com les tonades de feina a Mallorca, però també en tenim a l'Horta valenciana de l'època. Menys conegut és, segurament per l'absència d'un gènere musical que els englobara —a diferència dels cants de batre, per exemple—, el cant col·lectiu femení al camp com uns moments de creació de complicitat femenina de grup:

Quan anava al raïm, en compte de gitar-mos a fer la siesta totes, cantàvem, i parlant porcaes dels nóvios i a lo millor alguna es posava a ballar i passàvem el rato [...] Però se n'anàvem un quilometro d'ells, saps? Per a ells fer la siesta. Nosaltres se n'anàvem lluny a altra garrofera: la una parlava del seu nóvio, l'altra que si la botija tenia el xorro com... lo dels hòmens... Porcaes... (Amparo, 1924) (v. **fig. 4-3**).

A més de la regència d'establiments de venda de productes o serveis en negocis familiars, com en temps anteriors, els magatzems de fruites o els tallers de costura seguien exercint el seu paper com a centres de socialització de les dones. En aquests locals era freqüent trobar la figura d'una dona que, de forma individual, cantava per a animar el treball de les altres dones. També era habitual el cant col·lectiu: «He anat a cosir tota la vida. Al costat hi havia un magatzem on treballaven les xiques i els hòmens, en taronges, cebes i de tot. Hi havia una finestra grandíssima, i allí m'emprenien les xiques a cantar. Cantaven totes a cor: *Banderita, tu eres roja* i tot això. Totes a una, si eren vint o

trenta» (Pura, 1927). «Elles cantaven lo d'elles», afirma Luís (1928-2013), qui treballà en magatzems durant un cabàs d'anys. Els fragments de sarsuela i les coples alternaven amb les «cançons antigues», on es narraven, a través d'històries més o menys atemporals, quin havia de ser el comportament femení. Sovint ocorria, en el que s'ha convingut en anomenar «cançons de magatzem», on freqüentment les lletres dels cants eren una crítica social a les mateixes dones (Reig 2006: 204).<sup>327</sup> És a dir, les mateixes dones pitjoraven els comportaments femenins que podien escapar de la lògica del sistema de dominació masculí. És Bourdieu qui ens explica, segons els seus esquemes d'interiorització i reproducció dels *habitus*, com funcionava la dinàmica: «Cuando los dominados aplican a lo que les domina unos esquemas que son producto de la dominación, o en otras palabras, cuando sus pensamientos y sus percepciones están estructuradas de acuerdo con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de *conocimiento* son, inevitablemente, unos actos de *reconocimiento*, de sumisión» (Bourdieu 2004 [2002]: 26-27). Tanmateix, Frechina ha posat de relleu com també aquestes cançons serviren per a protestar davant les imposicions dels empresaris, o per a fer palesos els conflictes sindicals i polítics, a més d'exemplificar les noves possibilitats de desenvolupament femení que implicava el seu jornal. Així mateix, les cançons als magatzems s'empraren també per a advertir dels perills als quals s'enfrontaven les dones. Per exemple, Carmen (1925) ha explicat com s'entonaven «cançons antigues», que era la forma d'anomenar un repertori que les dones imaginaven provinent de temps remots — potser, efectivament, ho eren— i on es feia referència a abusos sexuals en el si de la mateixa família o a idil·lis amorosos amb prínceps moriscos que no acabaven bé.

---

<sup>327</sup> Segons Luís (1928-2013), eren cançons que les dones veien als espectacles teatrals, revistes o varietats. Sobre aquesta adaptació del repertori dels espectacles ens ha parlat també Leocàdia, qui diu que no eren elles les que anaven a València a vore els espectacles, sinó el sastre pel qual treballaven, un gran aficionat a les revistes, que cantava aquelles cançons mentre elles cosien. No està entre els objectius d'aquest treball reconstruir les obres representades a l'escena de la ciutat de València. Un buidatge del llibre de comptes del Teatre Principal de la ciutat, però, ens permet saber que per exemple, entre 1946 i 1950 hi actuaren companyies d'òpera —en maig del 1943 s'oferí un programa d'òpera italiana, amb els títols més canònics del gènere—, operetes, sarsueles, ballets internacionals, ballet espanyol —sovint, el de Pilar López (1912-2008), germana de la malaguanada Argentinita (1905-1945)—, artistes folklòriques —principalment, Cèlia Gámez (1905-1992), Concha Piquer (1905-1990), Lola Flores (1923-1995), Manolo Caracol (1909-1973) i Juanita Reina (1925-1999)—, companyies de revistes i vocalistes famosos —com Jorge Negrete (1911-1953)— i, en menor mesura, algun concert, com els oferts pel pianista José Iturbi (1895-1980) (ADV/Fons Hospital General/VIII.3.6: Teatre, Representacions, Companyies i actors).





**Fig. 4-3:** Amparo Aguado fent paneres pel raïm.<sup>328</sup> Finals dels anys quaranta. Fons: Amparo Aguado Chanzà.

Tant les cançons als magatzems i els tallers de costura, com les cançons al camp tenen a més, una característica en comú: de portes enfora —o en el cas del camp, de poble enfora—, les manifestacions femenines cantades no esdevenien visibles a la comunitat. Si tornem a resseguir la interpretació sobre la necessària complementarietat de so i visió, aquest fenomen connotava que a la veu emanada per una dona li calia invisibilitat per a arribar a un estadi de «naturalització» en la seua assignació a l'espai interior que, simultàniament, reforçara l'espai exterior com a masculí: era necessari localitzar i fitar d'alguna forma —en aquest cas, amb parets— que la diferència entre sexes era present en tot moment. Es tractava de minimitzar el poder de la veu —la capacitat de *dir*, de *fer* i de *construir-se* de les dones— per la perillositat que això significaria envers el domini masculí. El fenomen arribava a la seua màxima expressió en els cants efectuats per les dones a l'interior de la domesticitat, associat a feines que només realitzaven elles,

<sup>328</sup> Les paneres, anomenades també coques, eren el recipient on aniria posteriorment el raïm netejat ja per les veremadores. Com explica Amparo (1924), «fer coques» era una professió que requeria una força especial, i per això era pagada millor, «a tres pessetes més», per a ser exactes.

normalment de neteja de la casa, manteniment de la llar i cura d'infants i majors de la família. No hi ha una resposta inequívoca davant la pregunta de per què es cantava mentre es treballava, amb arguments que van des de la vinculació amb l'entreteniment per l'absència de reproductors de so —«com no hi havia aparatos, hi havia la costum de cantar» (Dora, 1926)—, el mer costum —«antes cantàvem quan netejàvem, veges, no sé per què seria això!» (Paquita, 1931)— o com a procés intrínsec a les faenes de neteja, fins al punt de resultar ofensiva a les mateixes dones la reflexió sobre el mateix fet: «Antes cantàvem en totes les cases quan estàvem agranant, escurant, fent la limpieza. Sabérem o no sabérem, cantàrem millor o pitjor. Vinga la cançó i vinga a llevar pols! [¿Però era per entretindre's?] No, no, no! Què va! És que era eixe costum entonces» (Palmira, 1934). Inclús, Paquita (1928) ens ha explicat un acudit relacionat amb el paper que tenia el cant com a element vehiculant d'una determinada actitud enèrgica durant les labors domèstiques:

Cantàvem consevol cançó, la que fóra! [Però netejant?]. Xica, això t'he dit! Netejant, sí! Encara hi ha un xiste: una [criada] estava emblanquinant i estava cantant: «Deja que el vapor [melodia del vals Sobre las Olas, de Juventino Rosas (1868-1894)]. I en seguida l'ama de la casa diu: «—Quan s'emblanquina no se canta eixa cançó. —No? —No senyora. —I entonces quina se canta? —Jo t'ho diré, se canta: 'Ya sale la cuadrilla de los toreros' [de ritme molt ràpid, sembla relacionada de la sarsuela Pan y Toros (1864) de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)]». Estàs en el cas?

Així, les activitats que implicaven un moviment corporal més acusat era primordial que anaren acompanyades del cant. El vincle entre el treball femení a la domesticitat sembla ser el mateix que relaciona les sinèrgies del cos amb els cants masculins mentre es realitzaven faenes pesades en el camp.<sup>329</sup> Aquesta hipòtesi podria emprar-se també per a tractar d'explicar la manca de precisió en les referències al repertori —també cal afegir-hi el factor mnemònic—, conformat per una variabilitat de gèneres d'entre tots els que

---

<sup>329</sup> En aquest estadi, seria plausible aventurar una certa correlació entre les músiques interpretades per les dones amb els trets amb els quals Martí defineix la «música ambiental». Martí defensa que la manca d'atenció i la intermitència amb la qual percebem aquest tipus de música deriva de l'aparent absència d'una ritualització que contextualitze i guie la nostra actuació en un esdeveniment musical concret —com pot ser un concert. Tanmateix, com continua l'autor, el secret de les músiques ambientals radica en la seua naturalització, d'una banda, i d'altra, en la intencionalitat per a dirigir el nostre comportament, tant o més que un esdeveniment ritualitzat, és a dir, «las músicas ambientales están ahí precisamente para contribuir a construir un cómo, para ambientar», amb l'avantatge d'un cert tarannà ubiqüitari que descentralitza i dissimula el seu poder, el qual només es mostra si ens produeix sensació de benestar o d'enuig, amb la seua conseqüent acceptació o rebuig (Martí 2009 158-166). Evidentment les característiques dels cants femenins de la domesticitat disten molt de la l'entorn socioeconòmic sobre el qual Martí defineix les músiques ambientals, però sí que són d'utilitat per a repensar la seua capacitat de dubtar sobre el poder de la invisibilitat.

estaven a l'abast aquell moment.<sup>330</sup> Les classificacions de tipologies de cançons atribuïdes a la dona, especialment les de bressol, indiquen que efectivament, aquestes no es reduïen a una tipologia musical concreta sinó que estaven conformades per un conglomerat de diferents gèneres (Pitarch 1986-87: 219; Reig 2006: 166).<sup>331</sup> S'han arribat a cantar des de boleros de moda fins a merengues (⊙8 i 9).<sup>332</sup> El més sorprenent, però, és el paral·lelisme formal i melòdic entre les cançons de batre i les cançons de bressol del repertori «tradicional» (Pitarch 1986-87: 219; Reig 2006: 179). Les primeres s'associen a l'exterior i a la masculinitat, i a l'interior i a la feminitat les segones, de forma que, malgrat l'aparent segregació per tipologia musical segons el sexe de les persones, si tenim en compte aquests aspectes, en les manifestacions de cant individual relacionades amb el treball, homes i dones compartien l'ús del cant unit a les tasques laborals i l'adaptació funcional d'un llenguatge musical semblant. La finalitat d'un «objecte sonor» concret depèn, en gran mesura, del significat que adquireix en un context determinat, que va molt més enllà de les seues característiques estrictament de caire musical; però l'anàlisi formal, entès com aquell que categoritza els paràmetres sonors amb els quals identifiquem les músiques, continua sent la pedra angular de la musicologia sense la qual no podem copsar els mecanismes d'articulació vers el so organitzat que realitzem les persones.

Si bé diferents investigacions han posat de relleu el paper rellevant de la música per a la creació de moments d'intimitat, especialment en ambients domèstics (DeNora 2000: 118; Green 2000 [1997]: 24), o que el paper social assignat a la dona la reclugera a l'interior de la casa —una construcció que ha esdevingut presó però també llibertat d'actuació per a les dones (McDowell 2000 [1999]: 134-136)—, açò no significava que s'aïllaren o romangueren exemptes de visibilitat. Al treballar en la domesticitat, les dones

---

<sup>330</sup> Per copsar aquest procés, el concepte de «corporeïtat», segons l'entén Pelinski (2005), dóna bons resultats per a explicar aquestes semblances entre cantar i treballar, i ha estat emprat per Alzina (2009) aplicat a les tonades de feina a Menorca. La corporeïtat faria referència, dintre del gruix d'estudis de la temàtica emergent de la corporalitat, a totes aquelles pràctiques d'interiorització entre el moviment i la pràctica musical que, pel seu caràcter procedural i prediscursiu, acompanyen el seguit de moviment del cos durant una execució musical. Així, aquesta corporeïtat, despullada de deduccions fruit del raonament mental, podria demostrar la mena de greuge que es detecta en les comunicants quan, sense gaire insistència, se'ls pregunta pel costum de cantar tot treballant a la llar. Un exemple de corporeïtat aplicada a la zona que ens ocupa és una mena d'entonat abundantament estès a l'Horta, d'afinació indeterminada (⊙11), que acompanyava el bressol dels infants, intercalant-se amb qualsevol cançó de bressol, i que s'acompanyava amb la percussió produïda pel contacte de les potes de la cadira amb el sòl durant el balanceig (Pitarch 1986-87: 221).

<sup>331</sup> Només a la localitat d'Aldaia, a l'Horta Oest, Pitarch ha classificat les cançons de bressol en nou tipus, segons el gènere musical de procedència (Pitarch 1986-1987). A aquestes, calia afegir les cançons de moda, com ja hem indicat amb el bolero de Bonet de San Pedro *Isabel*, amb una lletra ben demostrativa de l'axiologia de gènere de l'època (⊙8).

<sup>332</sup> El merengue va arribar a la comarca als anys seixanta degut al retorn d'alguns dels emigrants que viatjaren a la República Dominicana en la segona meitat de la dècada dels cinquanta.

solien obrir portes i finestres. A través del cant, les seues veus traspassaven les parets i es projectaven cap al carrer. Així, la resta de la comunitat sabia que elles estaven treballant: «Les dones clar que cantàvem. Obries les portes del carrer i del corral i a netejar cuartos i a netejar la casa. Unes cantineles... Hi havia dones que cantaven molt bé i donava gust sentir-les [...] Anaves pel carrer i pensaves: 'Oi, ja està fulanita netejant'» (Pura, 1927). Aquest fet es constata quan observem que són diverses les col·laboradores que han testimoniat que el lloc preferit per a cantar de les dones en àmbit domèstic no era la cuina ni el dormitori sinó les zones superiors de la casa: l'andana i el terrat (v. **fig. 4-4**).<sup>333</sup> Segons elles, eren llocs privilegiats per a cantar perquè allí podien projectar la veu cap a l'exterior: «Jo me'n pujava a netejar dalt, ja casada, i alçava l'andana cantant, per a haver de netejar... Cantava moltes cançons a la meua manera» (Amparo, 1924), confessant que «tenia només ganes d'apujar al terrat: per a què me sentiren les veïnes» (Mercedes, 1930). La recurrència narrativa a elements arquitectònics com portes, finestres, andanes i terrats mostra activitat i desitjos de presencialitat de moltes dones.<sup>334</sup> És allò que he anomenat *visibilitat sonora*.

---

<sup>333</sup> A partir del segle XIX, en el País Valencià, el tipus d'habitaclle popular més comú en nuclis de cases agrupades fou la casa de dues plantes (Bohigas 1983: 273). En relació al seu ús funcional originari, per a referir-se a la planta superior de la casa s'utilitzen, molts cops indistintament, els termes *andana*, *terrat* o *cambrà*: «Allí és on hom guarda les collites, on es crien els cucs de seda; i on dormen, sovint damunt de màrfegues de pallorfes, els homes fadrins» (Cucó 1983: 295). També és habitual el seu ús per a estendre la roba.

<sup>334</sup> Les dones de l'Horta valenciana no són les úniques que han utilitzat el recurs de jugar amb la invisibilitat que els proporcionava cantar dins de la casa. Es pot trobar també al Marroc, segons l'article de Langlois (1998).



**Fig. 4-4:** Plànol d'una casa-tipus «a una mà» de l'Horta. Elaboració pròpia.  
Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.

La *visibilitat sonora* obre una tercera possibilitat de comprensió dels fenòmens musicals femenins, prèvia a les exposades per Green (2000 [1997]: 32), d'«exhibició informal» —la que esdevé durant els intercanvis interpersonals quotidians— i la possibilitat d'una «d'exhibició formal» —aquella que forma part d'una representació, amb una separació simbòlica entre qui exhibeix i el públic. La *visibilitat sonora* té dues claus de lectura. D'una banda, reafirma la repetició d'actes implicats en la construcció de gènere. D'altra banda, però, imagina una voluntat de visibilitat que no pot ser d'altra forma que a partir de la invisibilitat i intangència del so. La *visibilitat sonora* fa trontollar en la seua base el dispositiu de control dual entre visió i oïda: trenca l'arquitectura tancada i la invisibilitat física —els reforços a la construcció de la feminitat sonora— a través del so i, per tant, té la capacitat de transformar-se en un so potencialment transgressor. Ressaltar aquesta voluntat femenina és substancial per a demostrar com la musicologia feminista pot ajudar a qüestionar la clàssica dicotomia entre espais públics i privats, i revalorar algunes de les activitats que s'han considerat intrascendents per no pertànyer a l'àmbit públic (Ramos 2010: 18-19). L'escolament del so al qual pot donar lloc el cant i la voluntat femenina de accedir a llocs on la seua veu fóra més i millor escoltada pot interpretar-se com la quasi necessitat de trencar amb les parets que constrenyien el cant de les dones i indica la presa de consciència de la invisibilitat a la qual es relegava el gènere femení a l'època. No obstant això, encarar-se a analitzar els desitjos que les movien cap a la visibilitat sempre suposa un repte, fins i tot per a la literatura feminista que, en opinió d'Scott (2006 [2001]), en ocasions ha conduït a atribuir significats a situacions del passat basats en la nostra actual axiologia de gènere, mogudes i moguts per un «eco de la fantasia». Per aquest motiu, cal obrar amb cautela a l'hora de desvincular les anàlisis acadèmiques de la vivència pròpia de les dones, valorant també el significats que l'activitat musical cantada tenia per a elles (Koskoff 1993: 163).

Tanmateix, la lectura de les activitats de les dones emfatitzant la seua vivència explica prou bé els mecanismes que permetien emprar el marge d'indeterminació davant la coneixença del món des de l'androcentrisme, fent servir els mateixos mecanismes de subjugació mitjançant «unas interpretaciones opuestas que ofrecen a los dominados una posibilidad de resistencia contra la imposición simbólica» (Bourdieu 2004 [2002]: 26-27). Aquesta coneixença s'aprecia clarament quan emissora i receptora són femenines. Les dones sabien que tenien en les altres dones, ja foren del veïnat o de les que circulaven pel carrer, a les seues millors oients. Amb això s'albira una espècie de realitat paral·lela, en la qual cantar bé també les dotava de prestigi social, construint pertinença i complicitat de grup. Com en el cas de les músiques cantades als magatzems, es tractava de cants de dones

*per a* dones, on molts dels significats escapaven a les preocupacions del col·lectiu masculí, acusant-les de cantar «superfolades» per la lletra sentimental de moltes de les cançons (Amparo, 1924).<sup>335</sup> Pura (1927), per exemple, ha explicat com algunes de les peces que conformaven el repertori de les cases les aprenien, després d'escoltar-les a la ràdio o al cinema, a través dels cançoners que es venien. Així, les dones alfabetitzades demanaven a les amigues que tenien més manya que els llegiren allò que escrit als cançoners o que ho transcriviren, o bé, que els llegiren novel·les —com feia Leocàdia (1925). Cantar bé també era un fet desitjable i important per a la col·lectivitat femenina, on l'originalitat no passava desapercibuda per a les oients, com en l'anècdota que explica Vicenta (1932): «Me'n recorde de la Tia Miqueleta, que li deia a la filla: 'Per què sempre t'has de copiar de lo que canta una altra? No està cantant-ho ella?'. Jo com vivia corral per corral, pos se sentia tot».

Que les dones foren conscients i capaces d'adonar-se'n de la visibilitat sonora no vol dir que els homes foren aliens a les pràctiques musicals cantades de les dones i, segurament sense arribar a pensar en els perills de seducció que segons Green té el cant femení (2000 [1997]: 24), valorar les praxis cantades femenines senzillament des del plaer de l'escolta, com demostra la narració de Paquita (1928):

He estat fent faena, i a vegades ni m'he donat compter de lo que estava cantant [...] Entonces obríem [les finestres] i teníem tres balcons i jo entonces hala hala. I a vegades m'han dit: «Atén, canta eixa cançó que cantaves». I del carrer: «Ai xica, hale hui sí que estaves contenta!». I jo ni pensava que m'estiguessen oint. Però es que això entonces també era com una costum. Perquè moltíssimes persones cantaven [...] En el carrer que continuava hi havia una xica, que no valia res pobreta meua. Però tenia una veu... I han parat carreters —perquè entonces no hi havia cotxes— pa' oir-la cantar. Aplegaven els carreters al carrer i paraven fins que ella acabava de cantar. Mira si cantava de maravilla! [...] He estat en ma casa netejant, i ha estat la finestra oberta —ja veus, en aquella edat ajudant-li a ma mare— i jo, clar, com estàvem assajant el Belén, me sabia les cançons dels tres actes. I sentir-me de fora i dir-me: «Atén, que quan vinguen a fer el Belén ja sabran tots les cançons!». I clar, jo estava dins, i m'oien de fora.

No obstant això, malgrat que l'activitat cantada femenina tinguera una major repercussió en les mateixes dones, el seu cant s'inseria en la dinàmica establerta d'ús de la veu en la comunitat. De fet, l'absència del cant femení n'actuava com símptoma. Les dones no solien cantar, ni tan sols quan netejaven, en el cas que haguera esdevingut una mort

---

<sup>335</sup> «Supèrfol» és un adjectiu qualificatiu emprat a Picassent, i que descriu a una persona de tracte poc agradable, sense gaire seny, o ambdues coses simultàniament. Aplicat a una acció, indica la seua irrellevància o manca de lògica i utilitat pràctica. La paraula sembla que prové del castellà «superfluo».

propera trasbalsant per a la seua família. El seu silenci formava part del ritual de dol. D'aquesta manera es remarcava la realitat de la *visibilitat sonora* com forma de comunicació a l'exterior, carregada de semàntica social, on cant i silenci complementaven significats a través de la utilització de la veu, coincidint amb la tradició narrada per Bithell (2003:35) a Còserga o per Auerbach (1989 [1987]) a la regió històrica albano-grega de l'Epir, que associen el cant de les dones amb els rituals de pas del cicle vital de les persones, un fenomen que Magrini ha anomenat «lavoro del dolore» —«treball de la pena»— (Magrini 1998), suggerint el paper que tenien les dones per a canalitzar el dolor davant la mort a l'esfera privada i expressar-lo a la comunitat.



## 4.2. La mutació de la pràctica cantada

Abans es cantava molt més que ara, la ràdio i la televisió arraconaren els cants. Aquesta afirmació és el diagnòstic inqüestionable que s'extrau d'una anàlisi comparativa sumària i intuïtiva entre les dècades dels quaranta i dels cinquanta i la nostra contemporaneïtat. No debades, una de les temàtiques recurrents entre el nombrós gruix d'especialistes que tractaren de copsar els canvis esdevinguts des de mitjan segle passat, fou valorar l'influx de la tecnologia en el quefer quotidià. La maquinària agrícola, sorollosa i sense ànima, substituï a l'haca al camp; la generalització i abaratiment dels electrodomèstics per a mesurar el temps envelliren, fins que morí, la figura del sereno; la ràdio i la rentadora se superposaren als cants de les labors domèstiques femenines, i feren menys desitjable —o estalviaren— viatges al pesat però còmplice llavador femení; el megàfon i la instal·lació d'altaveus municipals condemnaren el pregoner a fer companyia al sereno en algun erm del record, i disminuïren la capacitat d'improvisació dels venedors ambulants: els alls, la colònia i els caramels passaren a ser sofàs a preu de fàbrica; la veu i l'harmònica de l'esmolador no pogué competir contra les coberteries de regal al domiciliari la nòmina laboral o els hàbils comercials de ganivets asiàtics que poblen el *late night* televisiu. Podríem continuar amb les manifestacions sonores no cantades de qualsevol poble valencià: les fàbriques i les oficines, amb els seus horaris, feren del cant del gall un so més pintoresc i ruralitzant que funcional, i encriptaren al jovent el llenguatge de les campanes, els *pick-ups* enviaren a l'atur a un bon grapat de músics; l'extraordinarietat d'una traca la començà a marcar el davanter futbolístic o la fallera major, i no la festa gran; el rugit dels motors es féu el protagonista dels carrers, enriquint als fabricants de *Climalit*; i un llarg etcètera.

L'abast de la problemàtica atenyé, naturalment, també l'entorn valencià. Tanmateix, com ha indicat Frechina, ni la maquinària industrial ni la irrupció dels mitjans de comunicació de masses, no eliminaren dràsticament l'ús del cant (Frechina 2001). Cal sondejar, aleshores, quina ha estat la cronologia i les circumstàncies sociopolítiques que han generat aquest canvi, tenint en compte, a més, les implicacions en la configuració de les pràctiques cantades normatives associades a homes i a dones. Sabem que aquestes dues dècades significaren un canvi progressiu en la pràctica musical cantada en relació amb el gènere sexual —més que no pas altres habituals bretxes històriques, com la mateixa industrialització o la Guerra Civil—, si ho hem de jutjar a partir del resultat d'aquesta investigació i la bibliografia referent a l'àrea mediterrània, trobant processos similars en regions aparentment separades com el centre de Catalunya (Ayats 2008: 203),

la zona pirinenca (Ayats, Costal i Gayete 2010: 17), l'illa de Mallorca (López 2009), el sud d'Itàlia (Magrini 2003: 3), Còrsega (Bithell 2003: 46) o l'Epir (Auerbach 1989 [1987]: 31). Aquests estudis conclouen que els homes anaren gradualment abandonant el costum de cantar, i alguns dels gèneres musicals de participació masculina es desplaçaren cap a una pràctica eminentment femenina. En aquest apartat s'examinarà la incidència dels models de gènere promulgats per la dictadura, però sense deixar de banda una mirada que englobe als mitjans de comunicació i a les formes d'entreteniment.

En relació al conjunt de territoris de parla catalana, a l'Horta de mitjans de segle sorprèn la quasi absència de dues tipologies de cant protagonitzades pels homes: els cants a les tavernes i alguns dels cants relacionats amb els moments destacats del cicle anual religiós. No obstant això, les restes trobades permeten observar el trasllat d'aquests espais de socialització masculina cap a un model que va trobar el seu aixopluc en l'esport, en les penyes de flamenc i, finalment, en l'adopció gradual de la tecnologia lligada a la interpretació i reproducció musical. En el cas de les dones, s'emfatitzarà en la seua vivència del continu de canvis polítics de la dècada dels anys vint i trenta per a constatar l'impacte del franquisme en la construcció d'unes activitats musicals cantades lligades majoritàriament a l'entorn de la religió però també, s'aprofundirà en el procés mitjançant el qual —com a mínim abans de casar-se—, les dones trobaren espais de relació i la possibilitat de cantar fora de les parets de l'habitable en determinades circumstàncies.

### **Els canvis de l'arquetip masculí: de la taverna a l'estadi**

Bona part dels esforços dels intel·lectuals a partir de la dècada dels cinquanta del segle XIX es va concentrar en la promoció d'una filantropia vers el món obrer consistent en «apartar» els homes de les classes populars de la taverna —lloc de socialització masculina per excel·lència, on es bevia vi i es cantaven cançons— per a allistar-los en societats laiques basades en un sistema d'ajuda mútua —entre els quals destacaren els Cors Clavé catalans (Garcia 1995)—, que reciclava les confraries religioses, anteriors protagonistes de molts dels cants religiosos masculins en moments destacats del calendari litúrgic (Ayats 2008: 83). El procés estigué íntimament lligat a l'establiment de les formes d'estat modern, i ja s'ha insistit en l'argumentari relacionat amb les disciplines industrials, la medicina i la criminologia com els mitjans pels quals es pretenia dislocar les pràctiques de «resistència popular» que tenien lloc a les tavernes de tota Europa (Uría 2003). En àmbit

valencià, els cors no arribaren a quallar gaire i, malgrat que encara ens falten més estudis, és possible hipotetitzar que foren les bandes als ens associatius qui aglutinaren la sociabilitat masculina a través de l'aprenentatge i participació conjunta musical.<sup>336</sup> Així, és molt probable que l'afició pel cant a la taverna fóra una habilitat que els homes havien practicat, a l'Horta, però que es trobava en vies de desaparició arribats a la meitat del nou-cents. Carles Salvador (1893-1955), eminent defensor de la llengua i bon coneixedor de la cultura valenciana, aduïa en el primerenc 1946 i en unes terres, el Maestrat, ben allunyades del que es considera urbà, uns quants motius per a aprehendre l'esvaniment dels cants a les tavernes:

El temps no passa en va i per açò al Maestrat no hi ha tants de borratxos com n'hi havia fa mig segle. Per l'una part la major cultura general amb els canvis de costums i per tant la desaparició de la clàssica taverna substituïda pels cafès, societats i bars son es beuen llimonades i licors; i per l'altra part la mort de les vinyes. [...]

No cal dir que els bevedors es reunien a les tavernes, als hostals i a les cases dels colliters. Es fumava i es bevia. Es fumava tabac de monte, o siga tabac verd, mal adobat [...] però a la fi els homes s'emborraxaven. Menjaven cacau i tramussos i la cecina per a què abellira més la beguda.

---

<sup>336</sup> La gènesi de bona part de les bandes de música valencianes veteranes es remunta a qualsevol any del segle XIX, si exceptuem les nombroses de creació recent. Una de les quimeres musicològiques més nostrades ha estat esbrinar el per què del fenomen bandístic. Segons una síntesi bibliogràfica recent, l'impuls per a l'assentament massiu de les societats musicals tindria diferents causes: les desamortitzacions religioses i la secularització de la societat, la militarització per les successives guerres decimonòniques, la influència en la vida local de l'Església a través del mestratge dels organistes, el sorgiment de noves societats econòmiques, i, ja dintre del procés de consolidació, la desvinculació dels ens militars per influència de la sociabilitat burgesa (Oriola 2010: 40-81). Josepa Cucó (1991: 65) ressaltava el paper educatiu que va obrar la banda per al llaurador. També, sempre lúcid, Joan Fuster ja en feia referència el 1962: «Tal vez nacieron de una idea caritativamente pedagógica y moralizante, como los orfeones del Principado: para apartar al buen obrero del riesgo de las tabernas y entretenerle con una ocupación digna en sus ratos de ocio» («Laureles y música», *Destino* 1317, 3-IX-1962, 166-167, a Iborra *et al.* 2012: 167). Així mateix, encertadament, Viallette acudeix a Foucault i les seues teories disciplinàries per a explicar el trànsit de l'esfera invisible de la taverna cap a una visible en l'espai públic com una forma de controlar a l'obrer (2009: 74-75), una tesi d'ordenació cultural i quotidiana que comptava amb la complicitat de les elits (García 1995: 120-128). Amb les bandes podria haver passat un fenomen similar: la societat musical passaria a mediatitzar gran part de les situacions informals dels homes, joves i majors, en les estones de lleure, fins i tot en les situacions extramusicals que l'animaven als homes a convertir-se en músic, que segons els motius que ofereix Oriola (2010: 82-89) foren l'oportunitat d'eixir ocasionalment del poble, menjar i beure opulentament, conèixer xiques allunyats de la mirada familiar, tindre un uniforme que lluir —que tot sovint només era un vestit de la comunitat arreglat o una herència d'algú que no el feia servir— i guanyar-se quatre duros extraordinaris. Aquesta era la imatge que, en definitiva, acabaven transmetent els músics de banda valencians. Això ho comentava Enrique González Gomà (1889-1977) —veieu-ne dades biogràfiques a Hernández Farinós (2010: 135) i Polanco (2009: 281-282)—, que demanava la creació de cors a imatge i semblança catalana (GOMÀ, Enric G.: «Música de banda i música coral», *Pensat i fet*, 1923). El paral·lelisme no era fàcil: ni els llauradors que nodrien les bandes tenien a l'abast els recursos organitzatius del proletariat de les fàbriques, ni s'ha constatat cap cap visible amb la potencialitat enunciativa i persuasiva de Josep Anselm Clavé —un mite «contemporani», en opinió de Viallette (2009: 118-119). Encara que caldria una bona estona a les hemeroteques per verificar-ho, les bandes valencianes no realitzaren per múltiples motius —bona part d'ells els he esbossat al primer capítol— el canvi estètic que els cors catalans feren a les acaballes del segle XIX, allunyant-se de la disbauxa de la sarsuela i altres gèneres afins per a agafar una estètica modernista, responsable i seriosa, que prevaldria entre els sectors catalanistes de l'època (Ayats 2011: 61-69).

Hi havia home que s'estimava més la beguda blanca: l'aiguardent sobre tota altra classe de líquids d'elaboració industrial. Però el vi inundava les cases i els pobles. [...]

A les tavernes de tot l'any i a les ocasionals anaven els homes després de sopar o per les vesprades si plovia o feia massa mala hora per a anar a treballar al camp o si nevava [...] I anaven, és clar, els diumenges, matí, vesprada i nit.

Hores i hores a les tavernes es natural que els bevedors tractaren de fer-les passar més agradament. I cantaven. Així trencaven les converses i expansionaven els sentiments.

Cantaven a cor cançons de totes les classes. Castellanes i valencianes. I «jotes» aragoneses, que l'Aragó ja és a la vora. Hi havia cançons, i les hi ha, específiques de taverna, entonades a cor a una o a dues veus, segons el nombre i el bon gust dels cantadors. Aquestes cançons eren lentes, pastoses i fan un gran efecte dins una atmosfera calenta de suor, de baf de vi novell i de fum de tabac.<sup>337</sup>

Per a l'escriptor, a més dels canvis econòmics lligats al tipus de cultiu, un nivell cultural més alt, la desaparició de la vinya i l'auge i apogeu d'altres formes de lleure —els cafès, les societats i els bars— havien estat els responsables d'aquesta pèrdua. La taverna, quasi a la primera meitat del segle XX era percebuda com un reducte del passat, que maldava per sobreviure davant dels ja vells models de cafè i de casino allotjats majoritàriament a l'aixopluc de les associacions formals i els nous bars, que serien finalment el model de local que acabaria imposant-se. Conseqüentment, el gènere que es coneix com a «cançons de taverna» va córrer una sort similar, encara que s'hi poden trobar encara alguns records gens vagues, a través de cobles cantades que arribaren a fer-se conegudes per ser obra d'algun dels rapsodes més populars. Segons Salvador (1936), a Catarroja:

Recorde algo que se cantava en les tavernes. Hi havien tavernes: la Varila, el Gasó, el Veterano... Era casi tot flamenco, eren tots flamencos. I també se tiraven uns a altres xufletes, s'anaven costestant:

«—Veterano això no ho faces —perquè no li pagaven a l'amo—  
mira que t'avorriran!  
Jo ja sé que lo que et deuen  
en la vida t'ho pagaran.  
—El dia que jo me canse,  
i li tire mà al lliriano,  
i s'han acabat els primos,  
en casa del Veterano» (v. fig. 4-5).

<sup>337</sup> SALVADOR, Carles: «Folklore del Maestrat. Cançons de Taverna», ALP, 1946, 279-281.

Si a Catarroja estigué vigent el glossat i el cant en les tavernes més populars —un sistema comú arreu de les terres de parla catalana— a Picassent, Maria (1920) ha explicat com cantaven *albaes*, tant al camp com a les tavernes. Encara que sembla que allò que ella anomena *albaes* no es correspon amb el significat actual —més aviat fa pensar en una identificació amb les músiques de tradició valenciana— se seguia el mateix sistema de glossat improvisat responsorial:

Els homes en el camp cantaven *albaes*, eixes eren les cançons més populars que cantaven en lo camp. En les tavernes cantaven els homes, però cantaven *albaes*. Que u cantava i l'altre li contestava. Sempre s'ha cantat. Ara és quan ja no es canta, perquè ara ja no hi ha tavernes, ara són bars. Anaven a berenar, a sopar o a esmorzar. I bevien quatre gots de vi i es posaven a cantar, a tocar palmes. I cantaven això, *albaes*. I hi havia algú que cantava flamenco. A les tavernes no podien entrar les dones però passaves per el carrer i ho senties. I además t'ho contaven també: «Fulano, Peringano ha cantat, i ha cantat aixina i aixana, ha cantat molt bé o molt mal». Ho comentaven les dones... (Maria, 1920).

En tot cas, amb el pas del temps el flamenc seria el gènere musical que s'imposaria en els espais masculins dedicats al cant, amb el beneplàcit condicionat de la dictadura franquista. Sense ànim de remuntar-se massa enllà en el temps, i menys encara en cercar-ne els orígens, l'expansió d'allò que convenim en anomenar, de forma reduccionista i prototípica, «flamenc», va tindre lloc a partir fonamentalment de 1850, arran de l'èxit de determinades estètiques i polítiques que Washenbaugh (2005 [1996]: 41-48) relaciona amb el nacionalisme, el romanticisme, el fatalisme, l'orientalisme, construïdes sobre l'andalusisme i el gitanisme, repeses al toman de segle pel modernisme i finalment, adoptades pel franquisme. A través d'unes lletres força més estilitzades que les del flamenc del carrer, els cafès cantants participaren de la seua difusió, propagant-se definitivament gràcies a la comercialització d'enregistraments de preu assequible a partir de principis del segle xx i les cada vegada més nombroses aparicions en les pel·lícules (Washabaugh 2005 [1996]: 75 i 100). De la mateixa manera que va passar amb el cant d'estil, sobre el flamenc es va alçar tot un *star system* de cantants masculins, que popularitzaren un tipus de veu masculina, aguda i prima, de reminiscències belcantistes decimonòniques, que esdevingué l'arquetip vocal sobre el qual s'emmirallarien els nombrosos aficionats al cant durant la primera meitat de segle. Paquita (1928), per exemple, ha explicat que son pare «tenia [discos] de tots els cantadors de flamenco. Perquè mon pare cantava com els àngels. I no és passió de filla. Perquè jo ara quan canten

[els homes] dic: ‘Senyor, això és cantar...?’ Has sentit nomenar un cantant que li deien Angelillo, que era artista? Pos mon pare cantava a l’estil d’Angelillo».

Amb el defalliment de les tavernes i la pèrdua del costum masculí de cantar mentre es treballava al camp, els aficionats al gènere hagueren de cercar altres espais on posar en pràctica les seues habilitats vocals, expressives i emocionals, perquè, de forma més o menys apassionada, cantar era una de les pràctiques on estava permès un cert sentimentalisme que no es concebia en altres activitats. Així, a imatge i semblança del que ocorria amb les penyes flamenques d’Andalusia, a Silla es va formar una quadrilla d’amics, anomenats els «amics *cantaors*», que es reunien amb aquesta finalitat, tot improvisant algun que altre concurs casolà. Les trobades consistien, bàsicament, en un sopar informal al voltant d’una taula amb o sense excusa de festa remarcada. Amb l’estómac tan ple com permetia la postguerra i l’esperit animat per una miqueta de vi o conyac, els homes s’arrancaven a cantar allò que escoltaven als discos dels seus ídols, algun dels quals arribaren a convidar moguts per la seua afició, com Rafael Farina, qui arribà a tindre una penya a Silla amb el seu nom (v. **fig. 4-6**).<sup>338</sup> De vegades, als encontres també estaven convidades les dones dels *cantaors* però, tot i que havien après la tècnica i cantaven a les cases, no els estava permès entonar cançó si no era després que els homes hagueren finalitzat. Rosita, una de les mullers dels cantants afirma: «Nosaltres [les dones] hem estat molts anys sense cantar. Cantaven els hòmens i prou. Però jo m’ensenyava alguna tonada i si me la sentia el meu home [en casa], quant ells acabaven de cantar deia: ‘Ai, ¿què no canteu ningú? Hale, pos que cante la meua dona’» (Rosita, 1930). Tan sols una dona solia competir amb aquests homes, per la qual cosa era molt coneguda en la localitat i requerida per a cantar (Antich 2008: 158). També Rosita (1930), finalment, algun anys de mitjan 1950 pogué cantar *saetes* el dia de la processó del Crist de la localitat.

---

<sup>338</sup> Vegeu el llistat complet dels «amics *cantaors*» i les seues biografies a Antich (2008).



**Fig. 4-5:** La família d'El Veterano en el corral de la taverna. Any 1916 aproximadament. Localització i cessió: Miguela Segarra Alfonso.



**Fig. 4-6:** José Martínez Zaragoza, Vaoro, un dels cantants de flamenc més afamats de Silla, cantant en un dels sopars en presència de Rafael Farina. Anys cinquanta. Fons: Rosita Morant Alavert.

En la seua tasca de reificació cultural a cop d'estilització i censura de les músiques que consideraven útils al seu ideari, el franquisme va vore en el flamenc els trets necessaris per a esdevenir un dels gèneres que mereixia gestionar de forma acurada perquè esdevinguera un agent col·laborador de la política identitària. I el procés gaudí de relatiu èxit, ja que junt a alguns altres gèneres musicals, com la sarsuela, la copla i el pasdoble, el flamenc hagué d'esperar a l'arribada de l'anomenada Transició i al sorgiment de propostes reinterpretadores per a alliberar-se d'una forta assimilació amb el món musical de la dictadura (Casares 2002: 1158; Labajo 2003: 70; Fouce 2008: 4). Les idees estètiques que el gènere havia anat recollint, com ara l'andalusisme, el nacionalisme o l'orientalisme, el feren especialment adequat per a situar-se al capdavant de les músiques d'altres contrades peninsulars en l'exercici de crear «un conjunto místico unificado de diversidades culturales» que només fera gala de «regionalismo» quant pertocava (Washabaugh 2005 [1996]: 44) i que, no sense una bona càrrega d'essencialisme, fou encunyat sota el terme de «nacionalflamenquismo» pel crític Francisco Almazán (Claudín 1981: 21-23; Washabaugh 2005 [1996]: 45). Per al règim fou molt útil la imatge exòtica de país encara indòmit a la modernitat, amb les seues pells brunes, apassionades i irracionalment violentes, herència de la imatge que es propagà arreu d'Europa durant la centúria decimonònica, i que a partir dels anys cinquanta es va mantindre encara als Estats Units promocionant els intercanvis econòmics i polítics, així com el turisme (Iglesias 2010: 291-292). A casa, però, les coses eren un tant diferents, i el flamenc fou contemplat pel franquisme amb certes reticències morals, concretament a causa d'algunes de les imatges masculines que exposava i que era necessari adaptar per a què resultaren adequades a l'ideari de la dictadura:

Porque me parece a tiempo en el reconstruir de autenticidades españolas [...] Encararse el misterio interior, guardando la línea de fuera, esto es lo popularmente español: señeramente serio en la gravedad castellana, [...] sonriente y cambiante en la gracia meridional [...] donde florece lo flamenco [...] Conviene por esto decir enseguida que «lo flamenco», como zona espiritual sin deslinde, no debe confundirse con lo gitano. Lo gitano —aunque de análoga raíz— es otra cosa [...] Desconocer todo esto es propio solamente de terribles semicultos, a quienes falla siempre por atrofia, el decisivo sésamo de cultura, que es la comprensión. Y tratar de raer lo flamenco [...] es un error indisciplinable. De momento, centrar nuestro pueblo en ese clima de purezas estéticas elementales será siempre mejor que derivarlo hacia el tango, hacia el cuplé canalla, hacia el trascoro de la revistilla o hacia el danczón chilango [...] que son la verdadera lepra urbana.<sup>339</sup>

---

<sup>339</sup> ESPINOSA, Celestino: «Lo flamenco», *Vértice* 28, I-1940, 43.



Com explica Labajo (2003: 73), a la indústria de l'espectacle relacionada amb el flamenc, el conjunt d'artistes masculins oferien una imatge allunyada de la masculinitat hegemònica —on eren habituals les relacions homosexuals i el transvestisme—, accentuant la percepció del món flamenc com un focus de vici massa freqüent que convenia modular. El règim adoptà una estratègia de dues direccions: cap a l'exterior, on se seguia fent propaganda amb la imatge romantitzada d'Espanya; i la domèstica, que procurà dreçar els excessos en pro de un «model of an industrial hard worker who should not spend a money on taverns and shows», promocionant els festivals, el folklore, els espectacles, i les penyes flamenques (Labajo 2003: 82; Washabaugh 2005 [1996]: 45). Les conseqüències, entre altres, es deixaren notar en el tipus de veu que s'imposà: d'una banda, la veu *afillà* va deixar pes a una veu més greu, sovint ronca, que tractava de destacar unes característiques vocals d'acord amb una altra imatge de virilitat que reforçava els trets que es consideraven més masculins; d'altra banda, per fer front a la demanda radiofònica d'un públic sovint femení, es va promocionar una veu més dolça que, dit siga de pas, no era del gust del cercles tradicionals de flamenc (Labajo 2003: 70-72). L'èxit d'aquest últim model «aflamencat» entre les femines degué ser notable i directament proporcional a l'aversion que sentien els marits d'alguns de les nostres comunicants amb cantants a l'estil de Manolo Escobar.

L'arquetip masculí del franquisme, molt especialment els primers anys, es va construir sobre dues idees que s'autofermaven i que definien a la perfecció què s'entenia per nacionalcatolicisme, i que tenien notables similituds amb l'arquetip masculí que es gestà a la Itàlia feixista, segons l'anàlisi de Ponzio (2005): la idea d'home catòlic i la idea d'home feixista. La primera d'elles tenia el seu fonament en l'exaltació dels valors religiosos construïts sobre l'arcaisme que navegava sense grans quimeres històriques entre l'edat mitjana i el barroc, de creuades i missions, on l'home hauria de concentrar la gravetat i aplom d'un «cavaller cristià» (Folguera 1995: 180; Di Febo 2003: 37; Vincent 2006).<sup>340</sup> Tanmateix, ja hem vist que pels franquistes era possible una certa «sonriente y cambiante en la gracia meridional», sense que per això posara en dubte la virilitat de la «raza». La segona idea sobre la nova masculinitat girava entorn la percepció patològica del segle XIX que hauria contaminat cos i esperit dels espanyols, caracteritzat pel liberalisme

---

<sup>340</sup> Que la música s'impregnés també d'aquests valors se n'encarregaren a les pàgines de revistes com *Ritmo* i *Vértice* insignes plomes de l'època, com Nemesio Otaño, Federico Sopeña o Regino Sáinz de la Maza —qui representava en ell mateix el model de «soldado castellano» de «conducta patriótica y falangista» (Neri del Caso 2006: 8; Pérez Zalduondo 1995: 417).

hedonista i el marxisme laïcista, traduït en les noves modes d'abillament, de feminisme, de lleures, corromputs encara més per la influència del medi urbà. Per fer-hi front, calia crear un «hombre nuevo» per al «Nuevo Estado», i d'ací la importància que en tots els totalitarismes europeus va cobrar l'educació de la joventut, destinada al matrimoni en la concepció de la «familia santuario» (Di Febo 2003: 30).<sup>341</sup> Així, la imatge hipervirilizada — musculada i agressiva— construïda pels feixisme italià va procurar desnonar tota possibilitat de sentimentalisme associat a la masculinitat, per considerar-lo herència d'una burgesia en decadència, contaminada per tot allò estranger (Moose 2000 [1996]: 189). Un de tants *Vademecum dello stile fascista* —els manuals que recollien les principals consignes de l'«stile» feixista, a més de donar instruccions clares sobre com s'havia de portar l'uniforme, la importància de la família, de la dona tradicional i de conservar l'estirp italiana— recordava que era «Vieto, in modo assoluto, che si cantino canzoni o ritornelli che non siano quelli della Rivoluzione e che si invochi ritmicamente altri, che non sia il DUCE».<sup>342</sup>

Encara que són pocs els estudis centrats en el model masculí dels primers anys de postguerra —que, malgrat els esforços per entendre la masculinitat de l'època (García 2009), esdevenen reduccionistes—, durant aquests primers anys de vida del franquisme es va seguir una estratègia similar, amb la mateixa ànsia per reafirmar-se identitàriament com a estat nacionalcatòlic, però en aquest cas concentrant les crítiques amb el model masculí que es presumia d'origen nord-americà, com l'ús que es feu de l'adjectiu anglosaxó «swing» i de la mateixa música de jazz. «Swing», tal i com explica Martín Gaité (2007 [1987]: 81), s'emprava amb menyspreu per a designar un tipus de dona que havia adquirit costums de provenença nord-americana. El mateix cas el trobem per als homes, quan a la revista *Sí*, en un article titulat «Del petimetre al swing», se'ns explicava els perills per a la

---

<sup>341</sup> El feixisme va tractar de definir en què consistia el seu «stile» per a distingir-se la burgesia, a partir de la redefinició de l'«eleganza rivoluzionaria» (Zapponi 2005). Mantinent el rerefons agressiu i militar, durant el *ventennio*, el feixisme va anar estretint la seua permissivitat. Així, segons Souto, si els anys vint foren l'edat d'or de la bohèmica i de la revolució de la modernitat, a partir de la dècada dels trenta, amb la crisi de l'any 29 de fons, augmentà la mobilització política, i l'allistament a les organitzacions de masses, insistint encara més en el rebuig a tot el que fera tuf a un estil de vida que s'assimilava a la burgesia i la seua benevolència cap a totes aquelles modes de procedència francòfona, anglesa i nord-americana (Souto 2007a: 65).

<sup>342</sup> «Prohibisc, rotundament, que es canten cançons o tornades que no siguen de la Revolució [Feixista] i on s'invoque rítmicament a altres que no siguen el DUCE» («Solo i canti della Rivoluzione», 28-VII-1932, a Gravello 1939: 28). Amb aquesta afirmació també s'estava fent referència a la proliferació i promoció de cançons entre els feixistes del gènere musical de les marxes de caràcter militar on es portava el pas tot diguent «DU-CE, DU-CE, DU-CE», en homenatge a Mussolini (comunicació personal de Gianni Ginesi, 23-III-2012). Per a saber-ne més sobre «lo stile del fascismo», vegeu Zapponi (2005).

joventut si s'imitaven els costums de la «plaga social informe y asexuada» dels «swings».<sup>343</sup> Fins que va convenir, tot allò que afigurara estrangeritzant fou atacat fins a la sacietat, amb arguments força semblants als del feixisme transalpí. El «swing» era la personificació masculina del jazz que fou qualificat d'irreverent, desvergonyit, degradant, negroide, envilidor, indi, selvàtic, primitiu, vil, bàrbar, judaic, ennassat, lànguid, enervant, corcó, i un llarg etcètera, a més d'efeminat, és clar.<sup>344</sup> Amb la progressiva acceptació del gènere a partir del 1943, els crítics seguien promocionant la renúncia a «la vertiente bailable, física, sexual y sentimental del jazz» que només aplegaria al seu zenit amb la mutació del jazz de música de masses a una forma musical intel·lectualitzada i per a una minoria selecta, prevalent l'ús dels instruments —associat amb la masculinitat— front el jazz vocal (Iglesias 2010: 393). Cada vegada més, cantar i ballar —habilitats plenament integrades en la masculinitat normativa hortolana dels anys quaranta i cinquanta— tenien menys espai per a desenvolupar-se.

Els canvis en l'arquetip masculí no foren totalment uniformes ni van esdevenir sobtadament. Més aviat, les modificacions van ser un procés que tingué diferents nivells de velocitat i d'abast, on es va conjugar un conglomerat de factors de naturalesa diversa. Part dels canvis en la correcta imatge masculina es degueren al triomf franquista de regulació i censura de les praxis socials a tots els nivells, uniformitzant-les sota els diferents models que oferien les referències culturals promocionades pel règim. Aquest home uniformat —amb tota la càrrega semàntica de la paraula— esdevingué en aquell que Cayuela (2009) ha denominat *homo patiens*. Partint de les teories foucaltianes de biopolítica, l'autor suggereix que la ideologia franquista aconseguí una disciplina dels cossos —i per tant, de la societat—, que coercí les possibilitats de subjectivitat i d'autonomia, eliminant, també en les dones, la capacitat de mobilització política. Tanmateix, no hauríem d'assumir que el franquisme fou causa i efecte de la metamorfosi masculina, sinó que hi incidiren diferents factors, alguns dels quals ja venien gestant-se dècades enllà. Ja des dels anys vint, en la substitució del cant, com a afició i habilitat corporal desitjable per a l'home, l'esport es va erigir com el nou espai per a la construcció de la col·lectivitat masculina perquè oferia l'avantatge de ser «un reducto en el que, con la

<sup>343</sup> FUERTES, Julio: «Del petimetre al swing», *Sí: suplemento semanal de Arriba* 74, 30-V-1943.

<sup>344</sup> LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo: «Contra la prostitución musical» *Ritmo* 142, I-1941, 5; PADÍN, Francisco: «A propósito de una campaña en favor de la Música Española», *Ritmo* 144, IV-1941, 7; OTAÑO, Nemesio: «La música de las emisoras de radio», *Ritmo* 145, V-1941, 3 ; LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo: «Sigue la matanza de los grandes maestros», *Ritmo* 153, II/III-1942, 4; PADÍN, Francisco. «Nuevamente a favor de la buena música», *Ritmo* VII/VIII-1942, 8; PADÍN, Francisco «La música de jazz y sus estragos», *Ritmo* 170, XI-1943, 7-8.

aprobación social, puede expresarse en público un moderado nivel de emoción» que Elias i Dunning (1992 [1986]: 85-86) han considerat com una analogia de les que en temps pretèrits tenien lloc en algunes activitats religioses del passat, destacant-se el futbol com el més idoni (Uría 2008a). Les possibilitats evasionistes les aprofitaren les autoritats civils i les eclesiàstiques. L'esport ja no era només una pràctica saludable, sinó que havia superat els mateixos practicants i la seua funcionalitat mèdico-terapèutica, convertint-se en un «deporte-espectáculo» de «rendimiento emocional», que calia tindre en compte.<sup>345</sup>

També hi ha un factor generacional que afecta més directament a la pèrdua de vigor del cant en relació a la masculinitat. Quan a partir del 1945 la cruesa del discurs bel·licista va perdre força i s'expandien els mitjans de comunicació d'abast massiu, figures com la del rapsode tingueren cada vegada menys sentit. Els noticiaris i serials radiofònics substituïren les cançons com l'espill de les preocupacions socials. No foren, però, els únics motius: el franquisme ja havia silenciat les antigues ironies mordaces contra el poder, molt habituals en aquest tipus de repertori. De l'existència de *murgues* —se n'han localitzat, per exemple, a Picassent, Alcàsser, Alfafar i Silla, però segurament n'hi havia d'altres— i de cançons que criticaven les polítiques governamentals, es passà a meres narracions contemplatives, encara que en alguna ocasió a través dels versos del rapsode la població es va defensar de les imposicions del règim de forma elegant (Antich 2008: 62).

Començava així un nou període caracteritzat per un accés generalitzat als aparells tecnològics a causa del seu abaratiment —com per exemple, del disc senzill (Iglesias 2010: 417)—, i una creixent industrialització que canviava les maneres de treballar a l'Horta. Al costat d'això es va gestar una generació a l'empara de la influència musical de la indústria anglosaxona (Moose 2000 [1996]: 214-215; Straw 2006 [2001]: 101). A la comarca, en una cronologia que excedeix aquest treball, a partir dels anys seixanta les quadrilles masculines que quedaven als cafès per a compondre cançons es transformaren en una plèiade de grupets de quatre o cinc membres que reberen amb els braços oberts l'arribada de la cultura *beat*.<sup>346</sup> La tecnologia, sempre lligada a la intel·lectualitat masculina, va actuar com un element vehiculant en la modulació de la veu: l'home per a cantar en públic, quan la potència ja no tenia sentit, va passar a necessitar una mediació —quasi protecció— tecnològica que, paradoxalment, amb l'auge dels *crooners* dels anys quaranta i cinquanta,

<sup>345</sup> E.S.C: «El espectáculo deportivo», BNSE 15-16, VI/VII-1943, 12-13.

<sup>346</sup> Més informació sobre l'arribada del *beat* a l'Espanya franquista a Alonso (2005), i sobre el País Valencià, a Serrador (2004).

havia posat en dubte la seua masculinitat (Frith 1988 [1986]: 178-179).<sup>347</sup> Tot això, evidentment, afectà les manifestacions masculines cantades, que visqueren un procés de mutació tecnològica que en un principi no va alterar la funcionalitat dels esdeveniments musicals. A les rondes es va començar a:

En ma casa me cantaren en la porta en un picú [*de l'anglés pick-up*]. Me'n recorde que mosatros estàvem gitats i allí en eixe carrer era un silenci que no passaven ni cotxes i sentírem: brruuu. Un ruido. Què serà, este ruido, què serà? I de repent se sent un tocadiscos! I és que en un carret duien el tocadiscos I en una bateria, el ficaven allí en la porta. Me ficaren les cançonetes d'entonces: «Cachito, Cachito mío». I mosatros mos ficàvem en un cantonet en la finestra, i estaven, ells els xics, allí ballant (Lolita, 1942).

Les «serenates» amb *pick-up* foren també perpetrades a altres localitats, com a Silla. Al tombant dels anys seixanta les rondes cantades es mantingueren encara un temps però cada vegada foren presenciades amb menys simpaties. Luís (1928-2013) ha explicat per què ell i els amics deixaren d'eixir a rondar: «Hi hagué una vegada que en un puesto mos enganxaren una corda des del balcó i al del violí, i li trencaren el violí. Eixa una. I una altra: estava Julián, que tocava el trombó de vares i per la finestra li aventaren una pedra aixina, que si no s'acatxa se'l carreguen. Entonces mos donàrem conte que mosatros lo que donàvem era pena». Amb el flamenc, tot i que segurament fou la forma de cant masculí que millor resistí el pas del temps, quan els «amics *cantaors*» van deixar de reunir-se, l'afició per aquest gènere musical morí.

## Pràctiques musicals i femineïtat durant el franquisme

Com a mínim des del segle XVIII, a l'Horta tenim coneixença de cors parroquials coordinats per l'organista de la localitat, qui donava també lliçó a aquells cantors que s'ho podien permetre (Antich 2008: 13). Pel que sembla, la primacia de l'ensenyament musical

---

<sup>347</sup> Més endavant, a més, arran de la demanda d'un assistent regular a missa davant la manca de música que observava —tot demanant que s'enregistrara la música en cinta magnetofònica i es posara amb altaveus («Cartas al director», *Ecclesia* 562, 19-iv-1952)—, un altre lector de la revista va respondre enèrgicament defenent la música en directe, advocant per desterrar de l'Església la cinta magnetofònica i els vocejadors, i recordant quines eren les instruccions sobre l'ús de noves tecnologies durant les litúrgies: la prohibició d'emprar el gramòfon des del 1939 —però només per al cant gregorià— i l'ús d'orgue electrònic només en cas d'absència del tradicional; tanmateix sembla ser que cada vegada era més habitual l'ús de les mencionades cintes magnetofòniques, sobre les quals no hi havia legislació, però es permetia en cants no estrictament litúrgics i en composicions en llengua vulgar («Cartas al director. Más sobre música», *Ecclesia* 565, 10-v-1952, 20).

vocal en àmbit eclesiàstic es desplaçà cap al món instrumental a meitat del segle XIX, amb una cronologia i unes circumstàncies particulars diferents a cada vila. És molt probable — però extremadament difícil de comprovar per la destrucció dels arxius municipals i eclesiàstics a l'inici de la Guerra Civil— que durant un grapat d'anys, cantors i instrumentistes participaren ocasionalment en les litúrgies o esdeveniments de caràcter religiós, i que els organistes de les esglésies foren els mestres de solfa i d'instrument en nombroses localitats. Els móns religiós i profà temps enrere no estigueren tan netament separats com ho imaginem actualment. Musicalment, la confluència entre les propietats rítmiques, melòdiques i harmòniques de les músiques d'un i altre àmbit és una constant durant la Història que els musicòlegs freqüentment ens hem entestat en separar, projectant al passat un tipus d'espiritualitat i de transcendència que poc tenia a vore amb la vivència d'aquelles cerimònies. En qualsevol cas, sí que es pot situar cronològicament una transformació d'aquesta simbiosi. A l'inici del segle passat, la crisi que vivia l'Església, unida tant a la potència amb què havia penetrat el model d'espectacle operístic, més la generalització de l'aprenentatge musical desvinculat de la Institució, feren saltar totes les alarmes de l'ens religiós. Fou necessari un cop de puny sobre la taula per redreçar la situació, o així sembla que ho va entendre el Papa Pius X, tot promulgant només uns mesos després d'accedir al càrrec el tan citat *motu proprio Tra le sollicitudini* (1903), una de les reformes de la música eclesiàstica més importants i conegudes.

En opinió de Pérès i Cheyronnaud (2001), la finalitat del *motu proprio* fou remarcar l'ideari catòlic en relació a la música litúrgica, adaptant-lo també a les noves circumstàncies socials. S'intentava imposar el gregorià de Solesmes com a la manera de cantar oficial en la litúrgia, modificant el paper dels xantres i propiciant el naixement d'*Scholae Cantorum*, sempre formades per cantors, és a dir, homes, com un espai més de lleure per als fidels, en correspondència amb l'auge dels cors laics que, en canvi, començaven a incorporar a dones. Les reformes del *motu proprio* tractaren de substituir els cants antics i locals per una litúrgia unitària, basada en els principis de «santedat», «bondat de les formes», «universalitat» i «art veritable». L'estètica de molts *coros* masculins que encara es formaven en algunes zones de muntanya per a participar en la litúrgia dels moments destacats del calendari anual —composats pels cap de família de les cases més importants de cada poble— capaços d'elaborar cants heterofònics on era essencial la cerca d'harmònics, l'ornamentació i la demostració de la capacitat vocal individual, sense deixar de banda el gust per compartir la col·lectivitat al mateix temps que es teatralitzava a l'espai l'estructura socioeconòmica local (Ayats, Costal i Gayetes 2010), distava en bona mesura del que hui en dia es considera una veu «educada» i, a principis

del segle passat, es considerà que no s'acomodava amb el nou model de modernitat, preferint-se un cos adoctrinat coralment, de veus «angelicals» (Pèrès i Cheyronnaud 2001: 151-154). El patró suposava un gir radical en relació a les modes musicals i la seua instauració en Europa, que començà a portar-se a terme un cop finalitzada la I Guerra Mundial i trigà decennis a generalitzar-se (2001: 101). Amb lleugeres modificacions, les instruccions del motu proprio també es publicaren quasi anualment durant la dècada del 1940 al butlletí eclesiàstic de la diòcesi de València, seguint la tònica de les dècades anteriors (Oriola 2009: 96-97).<sup>348</sup>

Des del 1903, diversos aspectes del motu proprio hagueren de ser revisats en un seguit de congressos. D'entre aquests assumptes a remirar, destacava la reflexió sobre el paper que havien de tindre els fidels en el cant durant la litúrgia, acordant-se al voltant del 1910 la desitjabilitat de crear en totes les parròquies *Scholae cantorum* amb els membres dels diferents cercles, associacions i col·legis catòlics (Oriola 2009: 93). En resum, calia potenciar el cant entre els feligresos masculins perquè bona part del quòrum regular als exercicis litúrgics no eren els homes, sinó les dones i, conseqüentment, als rectors locals els va venir a sobre una allau de dubtes al voltant de la permissivitat de la qual les dones havien de gaudir en el cant durant la litúrgia, en un gruix de qüestions plantejades des de l'Església que s'anaren repetint des de mitjan anys deu fins el 1935, encara en temps republicans:

¿Es conveniente que los coros de mujeres se oculten a las miradas del público por medio de celosía?

*Afirmativamente*, pues si el *Motu proprio* recomienda que «se pongan celosías al coro de cantores, si éste se halla a la vista del público», con más razón se deben poner en el coro que ocupen las mujeres, que en general excitan más curiosidad. Y a estos coros *de ninguna manera* pueden asistir un *organista* o *Director*, según el decreto *Neo-Evorascensis*.

¿Pueden las mujeres intervenir formando un coro mixto con hombres?

*Negativamente*, en absoluto, por el *Motu proprio* y por el decreto *Neo-Evorascensis*, que prescribe separación *absoluta* de hombres y mujeres, separación incompatible con la unidad que debe haber en un coro mixto.

En resumen: las mujeres pueden cantar *como pueblo siempre* y en todas las iglesias sin excepción. Como *coro mixto, nunca* y como *coro especial*, formado de sólo mujeres o niñas, *siempre que no haya* —en la iglesia en que hayan de actuar o en la localidad— *hombres o niños que puedan cantar*, y siendo en iglesias sin oficiatura coral, excepto este último caso si existe causa grave y

<sup>348</sup> «Música sagrada», BOAV 2211, 1-i-1935, 8-9; «Música sagrada», BOAV 2264, 1-i-1940, 8-9; «Música sagrada», BOAV 2289, 1-i-1941, 8-9; «Música sagrada», BOAV 2312, 1-i-1942, 8-9; «Música sagrada», BOAV 2320, 1-i-1943, 232; i «Música sagrada», BOAV 2434, 1-i-1947, 9.

permiso del Ordinario, a condición de que no haya ningún hombre con ellas, ni como organista ni como director.<sup>349</sup>

Encara que a aquestes instruccions pels capellans valencians es recordava la incorporeïtat i no-individualitat que havia de caracteritzar el so celestial, al text és palès que les preocupacions davant la visibilitat del cor s'accentuaven si les cantores eren dones. Però, malgrat tot, ja des dels anys vint, per molt que s'entestaren els congressistes, foren nombroses les corals femenines promogudes bé pel capellà local o bé per dones de classes benestants, fins al punt que l'Arquebisbe de València de l'època, Mons. Melo, va reconèixer que els cors femenins per a servir al culte eren una «práctica que de día en día se acrecienta en nosotros y que invade ya la mayor parte de nuestros templos parroquiales y aun conventuales».<sup>350</sup> N'hi va haver algunes a la comarca de l'Horta, com la de Torrent, amb un funcionament d'actes, que va incloure conferències i itineràncies per altres parròquies (Oriola 2009: 103-105).<sup>351</sup> L'activitat coral femenina de la comarca no cessà amb l'adveniment del franquisme i a Catarroja trobem un bon exemple de la implantació plena d'aquest cor femení a principis de la dècada dels quaranta, que dirigia i acompanyava a l'orgue una invident, Antonia, que a més tenia estudis musicals. Les xiques

<sup>349</sup> «Del canto de las mujeres en la iglesia», BOAV 2212, 1-II-1935, 45-50. Efectivament, des del 1908 amb el decret *Angelopolitana*, es permetia cantar a les fèmines, majors i xiquetes, en els cants en llengua vulgar de les funcions extralitúrgiques, les parts invariables de la missa i, finalment, a la situació que arribaria a ser més comú, en la formació de cors o capelles on no hi haguera homes. Al decret *Angelopolitana*, però, se'ls va oblidar remarcar que, com deia el text abans citat, sempre devia guardar-se una separació absoluta entre gèneres als cors, ni tan sols s'admetien a directors o organistes, i menys encara i sota cap precepte, la formació de cors mixtos, aclariments tots ells publicats al decret *Neoevarescensis* només dos mesos després de l'*Angelopolitana*, i remarcat en successius congressos, com ha cronologiat Oriola (2009: 93-93). L'èxit de convocatòria entre les dones degué ser tan notable, així com l'incompliment dels preceptes de separació, per a què el 1912 l'arquebisbe de València se'n lamentara i fera una crida a «atajar oportunamente lo que pudiera haber de desordenado» (BOAV 1660, 1-VII-1912, 241, a Oriola 2009: 95). Sense saber exactament si allò que pretenia l'església era una mudança tranquil·la d'hàbits de la litúrgia dotant-los d'un caràcter més permissiu que afavorira un augment d'assistència masculina o realment fou una maniobra que va prendre dimensions excepcionals no previstes, poc a poc, les dones anaren envaint espais del temple on abans era inusual la seua presència, fins al punt que l'Arquebisbe de València va haver de prohibir-les l'accés al presbiteri, al cor i assajar en cap dependència de l'església. A més, es vedava a les fèmines la formació de capelles de música —a no ser que la situació dels cantors masculins fóra estrepitosament dolenta— i de ser instrumentistes —un fet que indicaria que, probablement, les dones no només executaven instruments de tecla—, així com de cantar en cap formació que no fóra cor o cant gregorià —és a dir, res de solos o duets—, i sobretot, quan formaren cor, que romangueren amagades a la vista del públic amb gelosies o mampares (BOAV 1915, 16-X-1922, 342-343, a Oriola 2009: 95).

<sup>350</sup> BOAV 2079, 15-VI-1929, 227, a Oriola (2009: 99).

<sup>351</sup> Oriola (2009: 103) ha calculat que de les 377 associacions vinculades d'una forma o altra a la música en la província de València que es donaren d'alta en el registre entre 1887 y 1936, només 21 eren corals o orfeons i només una, prèvia al motu proprio de Pius X, de 1897, era una entitat vinculada a l'ens religiós. Per tant, després de la desfeta arxivística del 1936, és molt probable que el rastre escrit d'una quantitat considerable s'hagi perdut o aparega per fortuna entre la documentació si n'hi ha, de les associacions seglars.



del cor actuaven a la missa dels diumenges, de vegades en companyia de les xiquetes de les associacions seglars vinculades a l'ens catòlic:

En aquell temps era quan hi havia cantores molt bones. Hi havia cinc o sis xiques que cantaven. I la que tocava l'òrgano de la iglésia estava cegueta. Antonieta, li dien. Estava Lolita, estava Maria, la Paqui... I mosatros, que anàvem a dependre a cantar. Cantàvem en el cor també. Els diumenges en la missa principal cantaves. Però d'eixir mosatros a cantar al carrer res. I la directora fes-te compte que era la cegueta, que ahí no havia director ni res. Cantàvem lo que manava la cegueta i lo que deia la cegueta, que estava cegueta però tenia la carrera de música. Tenia uns papers que tenien unes cosetes que ella feia aixina [*en els dits*], i sabia per on anava. Això que fan el ceguets per a llegir i saber la música i tot. Ja fa molts anys que morí. Quan jo la coneguí ja era major. Entonces mosatros érem d'Acción Católica, i tot això era en la iglésia: cantàvem i ajudàvem en lo que podríem fer —ja veus lo que podríem fer, érem unes xiquetes—, però bones cantores érem! Hòmens jo no n'ha conegut mai ací, en aquell entonces. Érem de Hijas de María, d'Acción Católica, érem de tot! María de los Sagrarios eren les dones més majors (Paquita, 1931).

A Picassent, per contra, l'activitat coral masculina romangué posteriorment a la guerra. Segons conten les narracions orals, a principis dels anys vint un grup d'homes joves decidí crear un cor per a actuar en els esdeveniments litúrgics de rellevància. En algunes ocasions, els acompanyava una *orquestra*, denominació que feien servir per a referir-se a un grup més o menys estable de dos violins i diversos instruments de vent — clarinet, trombó i tuba, músics de la banda civil de la localitat— que interpretaven, entre altres, les conegudíssimes misses de Lorenzo Perosi (1872-1956).<sup>352</sup> Els cantors no reduïen la seua activitat només a les cerimònies de caire religiós, sinó que aprofitaven també per a eixir a rondar a les dones més ben posicionades econòmicament del poble, si així ho demanaven. El cor d'homes arribà a tindre cert prestigi i, fins i tot, a semiprofessionalitzar-se, cobrant per la seua participació a diferents actes litúrgics de la localitat.<sup>353</sup> Tot i això, com fou una tònica de l'època, cantar era una afició i poques vegades

<sup>352</sup> Perosi era tota una eminència en matèria de composició religiosa i, durant el període tractat, fou homenatjat a Roma en pesència del mateix papa Pius XII («Homenaje a Perossi», *Ecclesia* 599, 3-1-1953, 22).

<sup>353</sup> Dintre del poquíssim rastre que han deixat esdeveniments musicals d'aquest tipus, hem localitzat a l'APSCP diferents rebuts que mostren les gratificacions econòmiques que rebien l'organista i els cantors per la seua feina. Gràcies a les factures sabem que, a l'any 1946, l'organista cobrava 20 pessetes mensuals, com indica una factura de 3-xi-1946 i una altra, datada del 1947. Per causes que desconeguem, el sou de l'organista va augmentar a 30 pessetes en març del 1947. També es va entregar a l'organista el 30-iii-1947 80 pessetes per les interpretacions als Set Diumenges de Sant Josep. Per la seua banda, els cantors veren retribuïda la seua participació als oficis del Dijous Sant, als motets abans del Sermó, i a la processó del Sant Soterrar en 50 pessetes, que recollí Julio López el 15-iv-1947. L'any següent, el 1948, en juliol se'ls pagaren 235 pessetes per quatre actes diferents que no apareixen descrits i, finalment, trobem com el 1949 els cantors reberen en setembre —segurament amb motiu de la seua participació en les celebracions religioses de les Festes

s'aconseguia que fóra un ofici remunerat regularment: «Mon pare tocava el saxo però lo que més li anava era la veu: cantar. Tenia una veu d'aquella manera: potent i bonica. Cantaven en la iglésia. Formaren un cor de varios hòmens. Quan venien les festes majors cantaven. Tots li deien: 'Xe Fausto, vosté en la veu que té no menja de la veu?'» (Alfonso, 1927). A més, com ha recordat Cristóbal (1927), el grup d'homes, també cantaven en l'Encontre de la Maredeu i el seu fill el Diumenge de Pasqua el conegudíssim «Al·leluia» de Händel —de l'oratori El Messies— junt al mateix grup instrumental que els acompanyava habitualment.

Ja hem vist en pàgines precedents el relleu que va cobrar l'Acción Catòlica (AC) a l'hora d'articular un sistema alternatiu de lleure que afavorí la formació d'unitats estables de cant o teatre lligades a l'Església (v. §3).<sup>354</sup> Si en els homes es demanava una «formación integral», potenciant les activitats esportives, per a la dona, sense condemnar la pràctica esportiva «con las debidas garantías de prudencia y modestia», cap a finals dels anys quaranta a la diòcesi de València es va preferir canviar el discurs condemnatori orientant «las cualidades y sensibilidad de las jóvenes hacia las bellas artes, música, etc. y recomiendo la formación de grupos corales».<sup>355</sup> En aquesta reorientació cobrà un paper preponderant el rector local, que en ocasions substituïa el capellà titular de la parròquia anterior a la Guerra. Així, a Picassent, fou el mateix mossèn qui impulsà el naixement d'un nou cor femení. Durant uns anys van conviure ambdós cors, masculí i femení. El cor de dones només actuava en les misses dominicals, mentre que la parròquia seguí contractant el cor d'homes per a cantar fora de les parets de l'església en dies de festa major. Com explica un dels descendents dels cantors masculins, que va viure de prop el procés: «Quan hi havia que lluir-se, qui cantaven eren els homes» (Vicent, 1930). Cantar *per a lluir-se* significaria també asseverar que el cant en els homes, sense mediació de la tecnologia, seguia considerant-se mostra de prestigi social. No obstant això, el cor de dones anava fent-se a poc a poc més present en l'església mentre que, de forma inversament

---

patronals— 275 pessetes. A més, el capellà va haver d'abonar 150 a Union Musical Española per l'afinació i reparació de l'harmòni.

<sup>354</sup> El cant dels fidels es va destacar —malgrat que en menor mesura que el cinema— com una forma positiva de captar adeptes i, perquè no dir-ho, algun que altre recurs econòmic si s'aconseguia que la qualitat de l'*Schola Cantorum* fóra suficientment atractiva per a atraure públic («Editoriales. Música del pueblo», *Ecclesia* 471, 22-vii-1950, 3). A tal efecte, es van editar cançoners perquè «los directores de los actos colectivos se ven en graves apuros para acertar con dos o tres piezas que pueden ser coreadas por el público, siempre las mismas y repetidas hasta la saciedad» («Cantoral Breve de la ACE», *Ecclesia* 496, 13-i-1951, 11). Era el segon cançoner d'AC, atès que ja se n'havia editat un el 1941 («La Acción Católica editará un Cantoral con los himnos y cánticos que podrán usar los diversos organismos», *Ecclesia* 70, 14-xi-1942, 5).

<sup>355</sup> «Cada día crece más la necesidad de una formación integral en los miembros de AC», *Ecclesia* 323, 20-ix-1947, 285-286.

proporcional, el grup dels cantors anà abandonant la vida pública cantada. Segons les narracions: «Tot allò, entre la vellesa i els canvis s'acabà poc a poc, morí de mort natural» (Paco, 1940). ¿Tan «natural» fou la desaparició del cor masculí?

Un nou canvi de capellà, arribat al poble l'any 1950, va sentenciar definitivament al cor masculí i a l'orquestra de la parròquia. Segons alguns dels descendents dels cantors, el mossèn mostrà poc interès pel cor masculí i va adduir que havia estat publicat un nou decret que prohibia l'ús d'instruments de banda en l'església. Efectivament, el decret —el mateix motu proprio, de feia gairebé cinquanta anys!— així ho ordenava, però no fou fins a aquesta època que es féu efectiu, potser després que el capellà llegira un dels recordatoris, del 1951, dels principis bàsics del motu proprio més el reguitzell d'encontres al voltant de la música religiosa, decrets i puntualitzacions que des d'aquell ja llunyà 1903 s'havien anat celebrant i dictaminant, però que en aquest cas emfatitzava en els instruments permesos o vedats a dintre del temple.<sup>356</sup> Tanmateix, seguint l'acustemologia de gènere hortolana, la retirada definitiva del cor d'homes i dels instruments que els acompanyaven no suposà la seua substitució pel cor femení per als actes exteriors, sinó que elles van romandre cantant generalment dins de l'església. La formació del cor de dones, no obstant això, va proporcionar un espai de relacions per a elles i una possibilitat de cantar ocasionalment allunyades de la parròquia. Qui les assajava a les cantores era Mariano Medina, l'organista invident —seguint la mateixa tònica que a Catarroja—, fent servir l'harmòniom de la parròquia o algun piano particular.

El cas del cor femení posa damunt de la taula una de les qüestions que ha perseguit a la historiografia de la «feminització de la religió» en època contemporània, i que tan bé resumeixen Leduc i Fine (1995: 3): «le catholicisme est-il le principal responsable de l'oppression des femmes ou a-t-il représenté, pour quelques-unes du moins, une voie d'accès vers la culture, la vie publique et le pouvoir?».<sup>357</sup> Respondre-la no és fàcil, entre altres motius, perquè, cal dir-ho, congeniar el projecte emancipador de la dona amb els

<sup>356</sup> El 1951 es continuava insistint en la preferència del cant gregorià, tot i que permetent la «música moderna» mentre «no contenga cosa profana, y mucho menos impura o inactiva, ni reminiscencias de motivos teatrales ni de formas estrepitosas»; els executants havien de ser «personas de vida honesta y de reconocida piedad»; la música a la litúrgia havia de ser principalment vocal, o com a molt amb orgue, i només en casos excepcionals i amb el conseqüent permís podrien utilitzar-se instruments de corda i vent —«se permiten el oboe, usado con moderación: la flauta, el clarinetes, el fagot, y la trompa», quedant «rigurosamente prohibido el uso del piano y de instrumentos estrepitosos, como el timbal, el bombo, el tambor, los platillos, la trompeta, etc. y los instrumentos ligeros como el arpa, el saxofón, el acordeón, el laúd, la mandolina, la bandurria, la guitarra y otros semejantes por ser todos ellos impropios del templo y poco aptos para el culto litúrgico [...] las bandas de música y las llamadas 'orquestinas'» («La voz de nuestros prelados», *Ecclesia* 539, 10-xi-1951, 12).

<sup>357</sup> «El catolicisme ha estat el principal responsable de l'opressió de les dones o ha representat, almenys per a algunes d'elles, una via d'accés a la cultura, la vida pública i el poder?» (Leduc i Fine 1995: 3).

discursos eclesiàstics de vinculació de la dona a la família, la domesticitat i els valors que s'hi desprenen resultava un tema historiogràficament tan atractiu com contradictori (Blasco 2005a: 117). Durant dècades, els diferents nuclis femenins formats a l'aixopluc de l'Església foren titllats d'elitistes, o bé, en contra del reclam feminista, se les va acusar de seguir subordinades als dictàmens de les jerarquies superiors que eren, òbviament, masculines (Cuesta 1984: 203). Interpretacions més recents, però, destaquen que, especialment a partir dels anys vint del segle XX, a Espanya fou nombrosíssima la mobilització catòlica femenina, sustentada o excusada —segons amb els ulls amb que es vulga llegir— amb el patriotisme (Blasco 2005: 124). Tanmateix, si el relat dels anys vint del binomi dona i institucions religioses podria haver-se narrat com un pas endavant en l'autonomia de les dones, tant el conservadorisme que va recórrer Europa als inicis dels anys trenta com les polítiques laïcistes republicanes —que reclamaven la plenitud dels drets civils ciutadans de les dones— provocaren una reacció ulterior que va reforçar la concepció tradicional del paper social femení (Blasco 2005: 125). A tot això, calia afegir la seua ràpida assumpció de llibertats femenines gràcies, en opinió de Llonca (2002: 161), a l'experiència laboral femenina adquirida per les dones durant la Gran Guerra, provocant les crítiques tant pel seguiment de les noves modes de coqueteria —que els permetia un nou concepte i control del seu cos— com per la intrusió de la dona en àmbits considerats masculins adoptant-hi una estètica *ad hoc* —les *garçonnes*—, fent saltar l'alarma de metges i higienistes que es preocuparen durant aquestes dècades de reformular la maternitat en base a postulats científistes. Ni la ciutat de València, ni tampoc l'Horta, restaren al marge:

Si el Marqués del Campo  
tornara a la vida  
i vera València  
del modo que està...

Segur que diria:  
«Torneu-me a la fosa,  
perquè és preferible  
estar soterrat».

Encà que faça fred,  
l'escot volen lluir.  
En les faldes curtetes  
que van pujant pujant,  
al remat els vorem...

Mut mut.  
Més val callar (Pura, 1927) (©10).

És evident, per l'amplitud de les mostres bibliogràfiques —que van des de la Catalunya Nord-Oriental (Capdevila 2009) fins a Mallorca (Vives 2005 i 2008)— que la dona moderna dels anys vint era un model a l'horitzó que els homes percebien amenaçador. Però la visió paternalista de la dona no era només patrimoni de la ruralia ni de la dreta, sinó que amb un punt de vista que incloïa l'emancipació obrera, era també compartida per alguns sectors de l'esquerra, com els socialistes, comunistes i anarquistes (Aguado i Bosch 1998: 336; Weitz 1999). Arribada la guerra, la disfunció es féu notar en les col·lectivitzacions on les dones —massa sovint oblidades dins del relat obrer (Frader i Rose 1999: 382)— participaren també de les borses de treball amb tasques aparentment menys feixugues, com la recollida, tria, birbada de verdures i llegums (Iborra 1986: 225).<sup>358</sup> Malgrat la importància de la dona en la reraguarda com a treballadora, encara a finals del 1938 els directores sindicalistes en debatien el seu paper en àmbits laborals (Aguado 2002a: 266). Així, per a les dones, la guerra civil es va viure com una contraposició de models femenins que basculaven entre les recentment adquirides llibertats dels anys vint i trenta i un catolicisme, reactivat mitjançant la mobilització femenina als partits de la dreta, uns temes que conformen bona part dels relats sobre femenins de la contesa:<sup>359</sup>

---

<sup>358</sup> Per si algú té temptacions de justificar la classificació segons la seua feixugor, l'arbitrarietat, caràcter social i mutabilitat en la valoració ha estat posada en evidència per Delphy i Leonard (2000 [1998]: 309), mitjançant la comparació entre les granges de diferents regions franceses «ja que un tipus de treball pot ser 'pesat' en una regió si el fan homes i 'lleuger' en una altra si se n'encarreguen les dones».

<sup>359</sup> A terres hortolanes s'aglutinaren al voltant de la Dreta Regional Valenciana (DRV). La seua secció femenina, Acció Cívica de la Dona (1931), realitzà una agra campanya contra les polítiques liberals republicanes, que defenien la desvinculació del matrimoni a l'Església i la llei del divorci (Aguado 2011: 36-37), i de la qual tenim constància de la presència l'Horta justament en Massanassa, donada d'alta al Registre d'Associacions de la Província de València (ARV) el 27-ix-1932 amb la presidència de Dolores Raga, i que clarament apareix amb la finalitat política, com dicta el mateix document. Segons Aguado, la contesa bèl·lica suposà un avanç i un retrocés simultani per a la redefinició de la identitat femenina, conseqüència de l'acceleració sobtada que esdevingué arran de la guerra dintre del procés d'emancipació que venia gestant-se des del 1931: la contesa legitimà la ciutadania femenina com a treballadora —encara que fóra en les tasques associades al seu gènere— però també participà en la revalidació del model de dona lligat a la maternitat i l'assistencialisme (Aguado 2011: 11-12). Al capdavall, una mutació adaptada a temps de guerra: l'«àngel de la llar» i la «mare combatent» que, com a molt, treballava en el teixit, en l'agricultura o en les diferents tasques assistencials i domèstiques (Nash 2011: 59-60; Aguado 2002a: 267-268). El paper de la dona del costat republicà, tot i les intencionalitats primerenques d'augmentar-lo militarment, prompte es considerà més pràctic i estratègicament més viable el seu paper en la reraguarda. Així, durant uns escassos primers mesos de la guerra —octubre del 1936—, es lloà la figura d'una milicià que «projectava la imatge d'una dona atractiva, resolta i emprenedora, combatent a la guerra i subjecte actiu en la resistència militar antifeixista [...] allunyat de l'arquetip de dona domèstica tradicional» (Nash 2011: 53-54). La mateixa autora ha posat de relleu la perversitat d'aquesta nova imatge de dona vestida amb mono blau i arma en mà: no foren les mateixes dones qui la crearen, seguia tractant-se de dones esveltes i suggerents sexualment que, en realitat, el que transmetien era un «artifici simbòlic» que coaccionava i animava als homes a la lluita (Nash 2011: 56). En un canvi de tàctica militar, es començà a difondre la idea que la inexperiència femenina en temes bèl·lics era perillosa i que, a més, conduïa a la prostitució al front, sent transmissores de malalties venèries (Nash 2011: 53; Vega 2010: 165; Aguado 2002a: 263-265). No es trigà gaire en promoure les polítiques administratives que deixaven poc espai d'acció directa a

En guerra, ací, mos assentàvem a la porta del carrer —com en l'estiu tot lo món s'assentava— i un any passaven el Tio G. —que era comunista, era dels que anaven en l'escopeta— i un altre [...], eixos l'escopeta no la deixaven [...] Entonces hi havia bolsa pa anar a treballar, que treien i feien: «Fulana, li ha tocat la bolsa que vaja a demà a l'almacent».<sup>360</sup> I vingué una nit: «—Bona nit. — Bona nit. —Micalet, vinc ací a dir que demà ha de vindre... —perquè anaven a la casa de Vila, que els convents de les monges s'ho embargaren ells, i allí tenien ells les taules pa reunir-se i pa fer lo que volien fer— que demà li ha tocat a la teua filla que demà ha de vindre a netejar». I mon pare, com ja sabia per on anaven, perquè la meua germana la major era molt beata, que deien entonces, anava tots els dies a missa i això. I mon pare digué: «—Pos bé, però anirà esta, perquè a l'altra li ha tocat la bolsa i no pot anar. —Xe Micalet, ací l'interés que tenim és que vinga eixa —que anara la beata. I mon pare diu: —Pos eixa demà no té que anar, perquè li ha tocat la bolsa». I era mentida, era per a que no anara, perquè anava i es burlaven d'elles, de les que havien sigut beates, diguent-les: «Ara agarrarem la metralladora i vos posarem ahí en la paret: pem-pem-pem-pem, i vos matarem». Això m'ho han fet a mi també, i era una xiqueta (Leocàdia, 1925).

En guerra també hi havia llibertat ací, molta. Jo era un tapó, que me'n recorde que jo estava en l'hostal i veia passar els nóvios agarrats i xiques en moltes mamelles i pensava: «quan jo tinga vint anys tindrè eixes mamelles?» [Era] La llibertat de parlar bobades i xiques que se destacaven. Ara hi ha qui se destaca en coses, com els partits polítics. Pos antes eres republicà, la UGT, la FAI —que eren d'armas tomar, on és el Torisà ahí era la FAI i anaven els socis—, ahí al carrer Major, això era la CNT. Hi havien xiques i se destacaven, volent ser elles més, i si eres catòlica havies de callar la boca [...] Les dones, xiques, que els pares eren de la FAI i tenien ventages que tenien sucre arròs, pa, i tu que eres catòlica te tocaves la figa i no tenies res. Bueno, jo tenia però perquè érem bones persones. El Tio J. i son pare menjaven pa tots els dies, però mosatros només gràcies als del forn. Però eixos que eren de la UGT, la CNT, les FAI, tenien de tot: pa, sucre... El que era llaurador estava molt aplanat perquè no eres de ningun partit. Te deien: «Me caguen la mar estes beates!» (Amparo, 1924).

Moltes de les dones de la comarca vivien la missa i els diferents esdeveniment litúrgics o paralitúrgics més com un espai de relacions socials que sota una fervorosa religiositat. Per exemple, Paquita (1928) explica que li agradava més la missa d'abans, en llatí, perquè podia participar, malgrat no conèixer la llengua ni exactament que estava

---

les dones, com la prohibició de desembre del 1936 que l'Ajuntament de Picassent imposà sobre dues dones que s'oferiren a realitzar tasques de vigilància sense sou (AMP/LAP/28-XII-1936). De l'experiència d'una de les col·laboradores més majors tenim la breu i tardana experiència republicana de les madrines de guerra, una figura que havia de servir com a reforç moral del soldat en forma de protecció femenina jove que acompanyava a la materna (González Allende 2011: 108). A Picassent, Maria (1920) ha relatat que les dones cosien uniformes i introduïen paperets entre la roba confeccionada, oferint-se com a madrines a un anònim soldat al front que rebria la roba. També dos joves del poble començaren escrivint-se en temps de guerra per fer-se companyia. En els dos casos que coneguem, l'encontre entre les madrines i els seus «afillats» acabà en matrimoni. Al bàndol franquista les madrines foren ben prompte institucionalitzades. Finalment, no tenim constància de l'existència a l'Horta d'organitzacions femenines autònomes, com *Mujeres Libres*.

<sup>360</sup> A Picassent hi ha documentat també un «escàndalo» —no se'ns diu de quin tipus— a la borsa de treball femenina (AMP/LAP/28-XII-1936).

dient: «hi havia cançons, hi havia coses. Entonces quan tocava cantar, cantava, però no en el coro, no, tota la iglésia. Jo no sabia el llatí perquè no l'havia estudiat. Però a pur d'anar a la iglésia sabia cada cosa lo que significava. Jo no sabia lo que era en paraula, però sabia lo que se estava fent i lo que tenies que fer». Amparo (1924) també ha narrat com, en algunes ocasions, la missa del Rosari de l'Aurora era una bona excusa per a juntar-se unes poques amigues i gaudir del cap de setmana en companyia:

Entonces era molt típic anar les xiques fadrines al Rosari de l'Aurora. L'aurora perquè era matí, i és l'aurora quan ix el sol i tot això. Les xiques fadrines anaven per parèixer. Mira, a mi, venia una amiga meua de València. Es quedava eixa nit en mi, dissabte en la nit, i mos alçàvem a missa primera, pa' anar a la missa de la aurora. I era lo típic que anaven totes les xiques fadrines, dones velles també, però xiques fadrines moltíssimes. I anaves a missa primera, i hi havia quadrilletes de xiques que deien: «anem a fer-mos un xocolate en ma casa», después d'eixir de missa. I era una festeta de iglésia!

Si he transcrit uns relats extensos és perquè ho considere fonamental per a entendre les transformacions musicals relacionades amb el gènere durant la postguerra. Com ha posat de relleu Blasco (2005b), cal ressaltar la visió subjectiva femenina per a evitar una univocitat vertical de receptors acrítics, o unes anàlisis històriques construïdes sobre judicis de valor que eviten qüestionar-se quines foren les diferents categories d'identitat que formaren les dones en relació a la religió, a les organitzacions de temps lliure del règim. També ho apuntava Pilar Ramos (2010: 18), en relació a la història de les instrumentistes, demanant una historització que contemple els condicionants culturals femenins. És palpable que el franquisme eliminà tota possibilitat de debat, negociació i de lluita de les dones, que d'una forma o altra, allò que havien demostrat les dècades dels anys vint i trenta era una rapidesa i capacitat d'ocupació de nous espais. Les úniques eixides que restaren al col·lectiu femení fou l'afiliació a la SF o a la rama de joves o de dones de l'AC, no sense algun que altre conflicte de competències entre ambdues administracions. Veiem, recordant la rellevància de fixar-se en «la permeabilidad —o la necesaria relación— entre informalidad y asociacionismo» del cas femení i molt especialment en el vessant religiós (Bussy 2003: 616-617), quin fou l'impacte del règim en relació al cant femení tenint en compte tots aquest factors.

Al terreny institucional, s'ha de recordar que diversos estudis han mencionat que les causes del poc calat d'SF i AC es va produir pel xoc que produïa la identitat femenina que es promulgava amb la mateixa conducta de les caps —independents, implicades en activitats fora de la llar, bragades en temes burocràtics, sovint fadrines, i amb una imatge

que distava de la feminitat normativa—, a més de la manca de coherència entre el missatge polític en una societat que per al règim aspirava a la despolitització (Agulló 2004: 270-272; Blasco 2005b: 63; Cenarro 2011). Tant a la SF com a AC, i de forma inversament proporcional amb el procés que vivien els homes, les activitats relacionades amb la música es varen erigir com una font de recursos que casava bé amb l'axiologia de gènere femení franquista. Així, per a algunes dones, romandre dintre d'aquestes organitzacions els va possibilitar un desenvolupament personal i professional que no haguera era possible en cap altre espai, com va ocórrer amb la pianista, directora i compositora, nascuda a Catarroja, Ethelvina-Ofelia Raga Selma (1911-2005).<sup>361</sup>

Les músiques abrigades a AC i l'entorn eclesiàstic i SF no foren de qualsevol estil: d'una banda, ja ho hem vist, es va potenciar els cors eclesiàstics, vinculats a les organitzacions seglars de l'Església; i d'altra banda el folklore a la SF, que es percebia «como elemento diferenciador de la educación, como valor moral y como vinculación a la tradición y a la tierra» (Pérez Zalduondo 2001). El vet als homes en els CyD va generar que les rondalles que acompanyaven les danses també foren femenines, ja que, si més no, al costat dels instruments de vent i d'alguns de percussió, la posició del cos que es mantenia

---

<sup>361</sup> Nascuda a Catarroja, es va iniciar en la música gràcies a l'empenta dels seus pares —els quals, sabaters de professió, desitjaven que les filles tingueren estudis— i els ensenyaments de les seues germanes. Formà part de la cantera d'alumnes que les dècades centrals del segle farciren el Conservatori de València, discípules d'eminents compositors valencians com Pere Sosa o Manuel Palau. A més de la seua tasca com a pedagogues, algunes d'elles destacaren com a investigadores musicals i compositores. El seu catàleg estava format per tota classe de gèneres musicals, i alguna d'elles es va dedicar profusament a la composició de ballables (Lacruz 2008 9-20). Segons segueix Lacruz (2008: 16-20), entre les compositores, es troben M<sup>a</sup> Dolores Soriano Raga, autora del primer himne del València CF el 1924, professora de música municipal de València durant més de 50 anys i compositora de «multitud de marchas militares de exaltación, música patriótica, himnos religiosos, canciones españolas, pasodobles, entre otras composiciones»; M<sup>a</sup> Teresa Andrés Blasco, de qui Lacruz diu que «todo el ámbito compositivo de esta autora está muy encauzado a las verbenas populares, con instrumentaciones mixtas de viento muy habituales en la época»; i la coneguda folklorista Maria Teresa Oller (1926). Tornant a Raga Selma, com qualsevol del seus homònims masculins, va compaginar la tasca compositiva amb la de pianista per a poder-se guanyar la vida. Fou acompanyant de cinema mut —entre altres cinemes de la capital, al cine Iso o al Serrano de Catarroja— quan encara era menor d'edat. En temps republicà, a l'auspici de la DRV, fou fundadora i directora d'una orquestrina, i directora de capella, cor i organista en multitud de parròquies, escoles, *Scholae Chantorum*, associacions de seglars, i un llarg etcètera, fins que, mentre es preparava per a obtenir una beca per a estudiar composició a París, va decidir entrar a monja a Vic, el 1936. Simultàniament, enviava guions cinematogràfics a Madrid, una altra de les activitats que l'apassionaven. Durant el franquisme, a més de seguir amb la docència, fundà i dirigí rondalles com «Lo Rat Penat» o la del «Frente de Juventudes» de Catarroja, i revistes com *Resurgir* i *Pentagrama*, a més de donar classes en acadèmies de ball i fer arranjaments per a orquestrines, que completaren un catàleg compositiu extens i variat amb nombrosíssims ballables: txa-txa-txa, xotis, xarleston, fox, mambo, bolero, tango, fandango, jota o vals. El 1957 fou la primera i única dona que dirigí la Banda Municipal de València, gràcies a una beca. Després es traslladà a Suïssa, i posteriorment a Madrid, on col·laborà amb la revista Ritmo (Lacruz 2008: 26-28). Com moltes d'aquestes dones, si seguim la descripció i els comentaris de Lacruz (2008: 30), visqué en la mateixa situació de ser una dona amb cultura i de profunda religiositat que es va haver de moure en ambients eminentment masculins —utilitzant nombrosos pseudònims per amagar el seu gènere. Era considerada per la seua família com «artista bohemia y ambigua» i d'entre la seua faceta d'escriptora, es troben alguns versos d'amor dirigits a la dona, embolcallats en misticisme i referències musicals (Lacruz 2008: 30-31).



tocant els instruments de corda polsada es considerava que no desprenia erotisme ni desfigurava el rostre femení (Lorenzo 2011: 31). El camí que se seguí de feminització dels cors i del folklore al si de les institucions franquistes fou possible en la mesura que la participació masculina disminuïa —o havia estat considerada improcedent, com a CyD—, i amb la dinàmica de desprestigi per aquell gènere musical que això comportava. També en determinats gèneres de cant en diverses zones de la Península, com el cant d'estil o el *bertsolaritza*, els anys cinquanta foren testimoni del procés de normalització de les dones com a cantants (Larrañaga 1996: 62; Reig 2006: 660), fins al punt que el bescanvi de gèneres en relació al cant del folklore hagi portat a què estudiosos com Reig (2006: 658) afirmen que actualment «és com si s'haguera apoderat dels homes una certa tímidesa o rubor de manifestar-se en públic fora dels ambients estrictament futbolístics».

Sobretot durant els anys cinquanta, a la comarca, foren nombroses les hortolanes que es dedicaren de forma semiprofessionalitzada al cant i en companyia dels versos dels rapsodes. En aquest sentit, la influència del cinema fou enorme, força més acusada inicialment que el de la ràdio: «Moltes cançons d'estes... en el cine —que anava al cine jo en lo nóvio—, en les pel·lícules també ho cantaven o posaven l'altaveu al descans. Les cançons les agarrava enseguida, volant!» (Amparo, 1924). I és meritori recordar la influència de les tonadilleres, que foren model femení a seguir, oferint una força i decisió a través de la seua actitud i de la veu que sovint a les dones els era negada en altres àmbits (Ramos 2000: 113). Així, les dones es dedicaren a la copla, a la cançó espanyola, com s'anomenava a l'època. Els homes, per la seua banda, cantaven «cançó moderna», gèneres de flamenc a l'estil de Valderrama o de Farina, o tangos, a més d'espectacles còmics. Hom també cantava cançó mexicana, i l'aspiració de qualsevol dels cantants era participar en els concursos de ràdio per a aficionats, a imatge i semblança del de Radio Nacional de España «Decida Usted», que fou imitat per Radio Alzira i per les emissores locals com la de FET y de las JONS de Picassent:

A las 22h, final del Concurso radiofónico de aficionados «Micrófono abierto» que ha organizado Radio Picasent de FET y de la JONS y patrocinado por este Ayuntamiento. El público decidirá por aclamación al vencedor absoluto del concurso, a quin se le hará entrega del premio como tal. En el programa intervendrán, fuera de concurso, elementos profesionales. Será amenizado por la Orquesta Catalá y presentado por José Tronchoni.<sup>362</sup>

---

<sup>362</sup> «Programa de fiestas», *Llibre de Festes de Picassent*, 1953.

Les dones aprenien les peces amb partitures comprades a València, que entregaven als pianistes que les acompanyaven primer a classes per a assajar i, després, al pianista contractat a cadascuna de les actuacions. Per tant, cadascuna tenia el seu repertori propi i les peces amb les quals podia lluir-se. Tanmateix, de totes les dones entrevistades que es van dedicar de forma semiprofessionalitzada al cant sobre l'escenari o en la ràdio, només una va seguir amb la carrera de cantant. Per a això, va haver d'anar-se'n del país. La resta, abandonaren el cant fora d'habitable domèstic al casar-se, argüint incompatibilitat de la vida d'artista professional amb la vida familiar: «Volien [que jo cantara] però al mateix temps deien: 'En una xiqueta a soles que tenim, ara es traurà el carnet professional i no la vorem...!' Xica, deixa-t'ho, deixa-t'ho. I m'ho deixí: entre el nóvio i els pares...» (Antònia, 1927). De fet, el consagrat carnet professional que es reivindicava des del col·lectiu sindical de l'espectacle arribà a ser un problema a nivell local. Molts d'aquests aficionats, una bona colla a Silla, s'agruparen en la Compañía de Prácticas Teatrales de Silla, l'única forma d'establir-se com a grup amateur, que precisava que un o dos dels seus membres posseïren el carnet professional i evitar així les penalitzacions des del Sindicato Nacional del Espectáculo. Segons Angelita (1926), a causa d'aquesta condició amateur, li entregaren el carnet sense necessitat de fer examen, però al mateix temps, perdé l'oportunitat de participar als concursos de ràdio perquè comptava com una cantant professional. El grup quedaven per a assajar i preparar els diferents espectacles que cadascú oferia, per exemple, al *Cau d'Artistes*, unes vetllades on posaven en pràctica les habilitats sobre l'escenari per als seus conciutadans.<sup>363</sup>

Així, el model de «dona moderna» de les primeres dècades del segle XX (Aresti 2010:136-137) que va possibilitar a moltes de les nombroses cupletistes convertir-se en *appearing woman* —que designa la contradicció conscient per a les dones entre l'ús del seu cos com a reclam masculí però també com a forma d'articular noves identitats (Anastasio 2009)— no va estar del tot a l'abast de les hortolanes de la primera meitat del segle, malgrat que tant abans com després de la guerra no faltaren a les localitats els espectacles de «varietats» —catalanització del mot francès «variétés»—, primer als cercles associatius i després a les pistes de ball. Hi assistien tant homes i com

---

<sup>363</sup> A Silla la nòmina de cantants i artistes és enorme. Consulteu les seues biografies a Antich (2008). A Picassent, els protagonistes de les vetllades de varietats locals foren els germans Escudero, *Sarieros* —tan especialitzats en tota mena de música que se'ls anomenava «poliestilistes»—, i que es dedicaren fins als anys seixanta a la música en cirks i espectacles junt a les seues dones, les germanes Pinar, ballarines de dansa folklòrica. Les informacions les ha narrades la seua germana Lola (1945) i poden ampliar-se a Betí i Sanchis (2005).

dones, tot i que les primeres files solien estar poblades per jovenets —i no tan jovenets— àvids de vore de prop la poca carn que es permetia mostrar a l'època.<sup>364</sup> Cal remarcar, aleshores, que existí implícitament una diferència substancial pel que feia a la consideració de la cantant en funció de l'espectacle on actuava. S'admetien dones al micròfon quan es tractava d'aquests espectacles de varietats, però a la zona tractada ací, s'ha d'esperar a finals dels anys cinquanta per a trobar-hi eventualment vocalistes a les orquestres de ball regulars, per motius logístics i de sociabilitat masculina propis d'aquest tipus d'agrupacions en aquella època (v. §5).

Molt lluny per a les dones quedava encara l'accés normalitzat als instruments, considerat patrimoni de la masculinitat, encara que cada vegada són més nombroses les investigacions que parlen sobre dones instrumentistes amagades bé per la documentació de l'època, bé perquè el discurs canònic no ha estat capaç d'imaginar que, efectivament, les dones també foren músics. Majoritàriament, segons les dades que es disposen, durant la primera meitat del segle xx, la participació de les dones es dugué a terme en agrupacions musicals de caràcter familiar —bona part de les cobles catalanes funcionaven d'aquesta manera— o en orquestres femenines —documentades, per exemple, a Barcelona per Planes (2001 [1931]: 170).<sup>365</sup> És notori el cas de les «all-girls bands» que floriren als Estats Units durant els anys quaranta per la mobilització masculina als fronts de guerra, orquestres moltes d'elles professionals on, d'altra banda, se'ls exigia incrementar la seua feminitat a través de l'abillament i de l'adreç per a no suscitar dubtes sobre la seua feminitat (Tucker 2003: 69). També hi trobem casos de pianistes que participaren en les orquestres de ball durant la II República en companyia de tota una orquestra d'homes. Coneguem bé el cas de Marina Genís, pianista de l'Orquestra Excelcior, que actuà en diferents ocasions al Centre Fraternal de Palafrugell amenitzant el ball. El fet de ser una bona pianista que va continuar exercint com a músic de ball en una altra orquestra, no li estalvià les crítiques, però també les opinions a favor. Si llegim atentament el text, allò que es posava en dubte no era tant la tasca de la pianista, sinó que tocara ella *sola* en un conjunt masculí —un argument amb el qual també els músics d'orquestrines hortolanes han emprat per a justificar l'absència de dones vocalistes—:

---

<sup>364</sup> Les actuacions als casinos d'abans de guerra apareixen documentades, per exemple, a ASAMP/LA/11-v-1919 on s'afegia «darle amplias facultades al Sr. Presidente en esta y demás actos que lo seguirán, poder suspender en un momento dado las funciones por evitar con ello algún conflicto».

<sup>365</sup> Dec la coneixença d'aquesta informació a la menció feta per Pilar Ramos a la conferència «Las mujeres y la música: una contribución diferente, una historia propia» (Residència d'Estudiants del CSIC, Barcelona, 23-i-2013).

En el Centre Fraternal va actuar la setmana passada l'«Orquestrina Excelsior», de Palafrugell i solament per ésser d'aquesta vila deuríem tots ajudar-la moralment, car en poblacions de menys importància que la nostra tenen les seves orquestrines i els seus quintets i no devem ésser menys nosaltres. Serveixin, doncs, aquestes ratlles per a felicitar a l'orquestrina i també de desgreuge a la pianista que amb ells actua, car han arribat fins a nosaltres i encara fins a la senyoreta pianista, unes crítiques per actuar dintre l'orquestrina una sola senyoreta i semblar que a la estètica personal no està bé.

Enterem a aquestes desgraciades llengües, que l'Orquestra del Liceu de Barcelona, esta integrada per 83 professors i una sola senyoreta; que l'Orquestra Simfònica de Madrid, està integrada per 95 professors i una sola senyoreta, igualment l'Orquestra Pau Casals ; com a mes pròxim exemple, a Figueres actuà un quintet el pianista del qual és una senyoreta; interminable es faria la llista de tals formacions artístiques. Donem aquesta informació per a millor satisfacció de la Srta. Marina Genis, que ha sapigut aprofitar els seus estudis i deu sapiguer menyspreuar la manera de pensar de certs pares que no saben aplicar el sabi refrà «El saber no ocupa lloc». Per a ésser simplement jornalera, sempre s'hí és a temps, però per a estudiar i treure'n profit fins on bonament es pugui, és ja quelcom mes difícil i no està pas a l'alcanc d'aquests caps que dintre tenen fitbló per llengua.<sup>366</sup>

A València es repeteix la situació a l'orquestra Ferrandis, el 1933, com mostra una imatge de l'Arxiu Huguet (BV) recollida a Monfort (2006: 132), i encara molt més interessant, a la mateixa col·lecció fotogràfica, en una «humilde orquestrina» de cafetí, el 1950, veiem a una xica tocant la bateria (Monfort 2006: 152). Tanmateix, el fet de ser músic encara era molt limitada per a les dones, especialment si es tractava d'instruments de vent. Elles no eren alienes davant aquesta impossibilitat per convenció social, reactivada durant el franquisme legislativament i discursivament, que s'afegia al temor masculí constatat per algunes intèrprets per la competència femenina. Una xicoteta digressió, protagonitzada per Maria (1920), en la temàtica tractada ens explica, segons les dones, els motius del rebuig masculí a deixar a les dones actuar en àmbit públic:

Si no haguera vingut Franco pot ser que haguera seguit de torera. A més, els toreros tampoc volien torejar quan torejava una dona: se negaven. Perquè si els bous ixen bons i envesteixen bé, te pots lluir, però a vegades no. Si toreja un home i una dona, i per casualitat ix un bou bo quan toreja la dona, i roïn quan l'home, això tira a terra a l'home. Entonces els homes se negaven (Maria, 1920) (v. **fig. 4-7**).

---

<sup>366</sup> «Veritats o mentides», *Baix Empordà*, 25-iv-1931. Llegeix-ne més informació a Ferrer Senabre (2012b).



**Fig. 4-7:** *Maria Marí, la torera, en una pintura. Mitjan anys trenta. Fons: Maria Marí Romaguera.*

El franquisme va frenar la carrera de torera de Maria, qui s'hi dedicava des de ben jove després de demostrar, fruit de la seua assistència com a espectadora a una escola d'aficionats, que ella també sabia torear, participant en el algunes corregudes junt a altres toreres. Les instrumentistes, a la zona, seguiren la mateixa dinàmica fins ben entrats els anys setanta: «a mi me tenien apartada com si jo no tinguera dret a la música. És que les dones antes... No es que no estiguera mal vist ni res, és que no admetien en la banda a musiqueres. Què poques dones has vist tu antes en música si no era piano, violí, arpa... però els normals de les bandes, en aquells tiempos, no» (Angelita, 1926).<sup>367</sup> La història de Mercedes és molt similar: «Mon pare músic, el meu germà músic, els meus cosins músics,

<sup>367</sup> A revistes com *Pensat i fet* en feien burla d'aquesta afició femenina als instruments de vent: «Maria de la Fonteta / és jove de gran talent;/ de tot sap una miqueta / i fins i tot quasi de profeta / la considera la gent. / La principal afició / és la música, que sent / en sa màxima extensió, / però lo que té una obsessió, / en tocar un instrument. / Cap despertà no ha deixat / de nostra festa fallera, / ni a serenata ha faltat, / i ara que per fi s'ha casat / amb un músic de primera. / I passa dia a dia / l'afició augmentant en colo; / i el desig complí Maria / en vore al fi en alegria / que arribà a tocar el bombo» (SANMARTÍ PERIS, Ricardo: «Loca per la música», *Pensat i Fet*, III-1944).

tres nebots músics, el meu home músic, el meu fill músic. I jo no fiu músic perquè era una dona. Si haguera sigut un home també haguera sigut músic. I haguera tocat els timbals, perquè és lo que més m'agrada de la banda (Mercedes, 1930).

Pel que fa a l'àmbit domèstic, de la mateixa manera que va ocórrer amb els cants masculins, l'activitat cantada es perdé progressivament amb el canvi generacional dels nascuts després de la Guerra Civil. En opinió de Sarasúa i Molinero (2009: 333), el *desarrollismo* va significar un avanç substancial de les dones en el mercat laboral per l'augment del sector terciari que va transformar els entorns on l'agricultura havia estat el motor econòmic principal, fet que, amb un lleuger retard cronològic en relació amb les grans capitals, també tindria lloc a l'Horta. La segregació entre l'espai de treball i la llar, i l'accessibilitat econòmica per a adquirir nous mobles tecnològics, que substituïen als cants en col·lectivitat com transmissors de les vicissituds socials, van modificar els antics hàbits de transmissió oral. Les dones que havien estat joves en els anys quaranta i cinquanta van quedar així, en les localitats estudiades, com quasi l'última generació que va utilitzar regularment el cant lligat al treball i a les tasques de la domesticitat.

## **CAPÍTOL 5**





## Espais per al ball i transformació social

Durant els trenta anys, a les dècades centrals del segle xx, que transcorregueren a la comarca entre la construcció de la primera pista de ball —El Patí— i la primera clausura, la de la Pista del Mandao —una de les tres que funcionaren durant aquest període—, la concepció del lleure a la zona va transformar-se progressivament. La mutació, gens brusca, va operar a diferents nivells, integrant-se en els codis que regulaven les possibilitats d'acció individuals i col·lectives fins a reorganitzar-los, alterar-los o eliminar-los. En aquesta reificació, les pistes de ball jugaren un paper fonamental, que no s'entendria, però, sense la participació de la resta d'indústries de l'espectacle de consum massiu: el cinema i l'esport, els seus espais físics i els mitjans de comunicació que en permeteren la difusió.

Ara bé, la gran efectivitat en la tasca expansiva d'aquesta nova oferta cultural «de masses» no ha de ser concebuda com una mena de pleonasme, on les persones són cosificades —i, en el cas dels individus que formen la «massa», fosos en la categoria de «consumidors»—, en pro d'entendre uns fenòmens d'abast generalitzat. Tampoc implica, com ens recordava John Storey (2002 [2001]: 13-33), que aquest consum siga acrític, ni necessàriament desballestador d'una «cultura popular» autòctona —altrament il·lusòria si s'imagina com a anònima, rural i arcaica—, que reaccionaria amb resistència a l'atac dels nous lleures i els nous costums que l'amenaçaven, com encara es llegeix en alguns estudis —en un pensament més propi de l'idealisme romàntic de la comunitat o d'un esquema polaritzat d'elit i poble. Apel·lar a una «cultura tradicional» —consideració anhistòrica i totalment aliena als mateixos habitants a l'època— enfrontada a la «modernitat», comporta el perill d'imaginar una societat immòbil o com a mínim, poc permeable, quan,

en realitat, sabem que també les zones no urbanes acolliren i estengueren amplament els fluxos tècnics i culturals.<sup>368</sup>

Per a examinar l'impacte en la vida comunitària de les pistes és imprescindible remetre'ns a alguns dels temes clàssics de l'estudi de la col·lectivitat: la distribució del temps i de l'espai, els mitjans de producció i les estructures econòmiques, l'ordenació de la vida comunitària, l'axiologia que regentava els comportaments, els àmbits de sociabilitat o el continu de rituals de pas. En relació al ball, és necessari que examine quina era la seua finalitat principal, quins eren els valors compartits que vehiculaven els codis de comportament i, finalment, en quins moments i espais se celebraven. A les pàgines següents em referiré, en concret, a la rellevància simbòlica que tenien encara alguns moments del calendari festiu, a la intervenció familiar i comunitària en les relacions entres els i les joves deguda a la relació estreta amb el futur econòmic, i a la vasta dramaturgia que configurava les relacions entre homes i dones. Tractaré de demostrar com les pistes de ball foren integrades primerament en les regles del sistema social on estaven ubicades i com potenciaren després l'adveniment de xicotets canvis que, al meu parer, foren bàsics per a la transmutació de l'imaginari de possibilitats que aquesta nova cultura del lleure permeté, en el seu constant diàleg de contingències amb les persones.

En aquest capítol s'analitzarà, al primer apartat, els valors prominents de la comunitat que reposaven sota dels balls: ballar era una activitat fonamentalment del jovent, que es duia a terme dintre del complex de ritualitzacions que facilitaven la relació entre iguals i el contacte entre ambdós sexes. Així, sempre amb la comunitat vetllant pel comportament de xics i xiques, el ball tenia lloc els dies de Pasqua, durant els casaments i ocasionalment a les cases. Al segon apartat vorem com, especialment a partir dels anys vint, s'establiren en les diferents localitats noves iniciatives que ampliaren l'oferta de lleure —el cinema i l'afició i pràctica esportiva, principalment— primer dintre dels cafès, dels ens associatius i dels teatres que penjaven de societats, fins a l'adveniment d'uns model de negoci plurifuncional de propietat privada, com fou El Patí de Silla. Ja durant el franquisme, arran de l'aniquilació de les associacions —tot i que ja he mostrat al segon capítol la supervivència d'algunes d'elles— i de l'esforç del règim per corregir superficialment la seua façana, presenciarem l'època d'esplendor de les pistes de ball a la

---

<sup>368</sup> Les ciències socials fa temps que ha rebutjat el deix essencialista amb què es concebien les cultures i, mitjançant diferents conceptes —«aculturació», «transculturació» o «hibridació»— han mostrat la contínua corrent circulatòria de qualsevol element d'allò social. Per a entendre aquesta qüestió en relació als fenòmens musicals, són imprescindibles Cámara (2003), Kartomi (1993 [1985]), García Canclini (2001) i Pelinski (2000).

comarca, amb el naixement de la Piscina d'Hervàs a Catarroja i la Pista del Mandao a Picassent. La descripció del context i del tipus de local servirà per a constatar les semblances amb alguns dels establiments prebèl·lics, però també el creixement i consolidació d'un tipus d'indústria de l'espectacle que, ja de forma definitiva, instaurava la possibilitat de ballar setmanalment previ pagament d'entrada. La presentació en apartats diferenciats dels balls en àmbits domèstics i a les pistes no obeeix a la voluntat de transmetre dos móns culturals diferenciats amb funcionaments independents, sinó tot el contrari: foren durant quasi vint anys plenament complementaris.

Dedicaré el tercer i quart apartat a explicar els codis que regien les relacions entre els joves i la seua negociació amb l'axiologia comunitària. En primer lloc, parlaré del passeig com a pràctica unida indefectiblement a la resta de les possibilitats d'entreteniment. D'una banda, descriuré com la pràctica de passejar va anar traslladant-se recíprocament i correlativa a la ubicació dels espais de lleure que eren atractius per a la població en cada moment. La primera relació estreta amb el passeig, en la qual convergeixen totes les localitats des de principis de segle, té a vore amb el ferrocarril, monument de la modernitat per autonomàsia, que va presenciar el creixement al seu voltant de tot un seguit de nous espais per a l'esbarjo gràcies al reaprofitament o transformació dels magatzems que envoltaven les estacions i a la construcció de la infraestructura urbanística que enllaçava cada poble amb la seua terminal ferroviària. El ferrocarril i el seu entorn foren, en versió hortolana, un dels «llocs antropològics» amb que Augé (2008 [1992]) definia la unió del temps i de l'espai de la «modernitat».<sup>369</sup> Ateses les minses mencions amb què comptem referents al passeig durant el segle XX fora de les grans ciutats, detallaré l'escenificació de les normes de la relació intergènere. De fet, l'estructura del passeig hortolà anava en funció de l'estat sentimental dels caminants i no de la seua economia, com ocorria a altres indrets. A l'últim apartat, després d'avançar la proxèmica coreogràfica prèvia al ball, ens introduïrem a la pista per a continuar retratant les ritualitzacions que marcaven les relacions entre els xics i xiques: les característiques dels seus rols de gènere, la seua gestualitat durant el ball, les seues possibilitats de moviment i els seus gustos. Així mateix, inquiriré en com, a diferència del passeig, els balls precisaven formes de control concretes —les conegudes dones que acompanyaven al ball— que, primer, complementaven la vigilància que els propietaris de les pistes

---

<sup>369</sup> Una definició de «modernitat», la d'Augé, més propera al nostre territori que la reflexionada per Giddens (1997 [1991]: 28-34), segurament a causa de l'extralimitació generalitzada en l'ús del terme.

inflingien per un cert temor a les denúncies, però després, acabaren per quedar proctes a mesura que disminuïen els valors comunitaris que sustentaven aquest tipus de control.

Per tant, he tractat de reconciliar algunes de les dinàmiques de sociabilitat i emparellament que es mantingueren en èpoques diferents, distanciant-me d'una excessiva fixació en el context polític, el qual, certament, ha estat poc present en les narracions de les persones col·laboradores, siga per l'efecte d'evasió que tenien els esdeveniments de lleure, siga per la reconstrucció idealitzant de la memòria, siga perquè els balls, en efecte, acabaren per adoptar un efecte d'aquiescència política. No per això s'eliminarà la dimensió diacrònica de l'anàlisi, llegint atentament les crítiques versades sobre un cert anhistoricisme de l'antropologia o unes determinades aplicacions massa confortables del «gir lingüístic». Tenint sempre en ment, com ens advertia Medick (1998 [1984]: 161), que quan es relata la vivència d'aquelles persones o fenòmens que no han gaudit d'atenció historiogràfica, és fàcil traspasar la línia entre la narració històrica i la «romantització del passat», a les pàgines següents s'explicaran, en resum, els espais de ball de la col·lectivitat hortolana i les pervivències i mutacions que comportaren.

## 5.1. Ballar per a casar-se: el cicle vital i el calendari festiu

Una xica «ben rica i en el cul molt gros» o un xic «que tinga diners, i que siga pantarrellut». Aquests eren els criteris que, expressats jocosament per Salvador (1936), es transmetien als joves des de casa com a premisses a l'hora d'elegir parella. Un físic masculí vigorós per al treball i un atributs femenins que presumiren una fertilitat fructuosa però sobretot, una instrucció que reeixia sobre les altres: calia emparellar-se tenint molt en compte les implicacions econòmiques del futur enllaç. Perquè als anys quaranta i cinquanta, l'amor i l'entesa eren pilars del futur matrimoni, però encara «l'avarícia de antes» —és a dir, el manteniment o augment de la hisenda, en paraules d'Amparo (1924)— vehiculava considerablement l'elecció del cònjuge.

En un dels llibres modèlics per a aprehendre les estratègies matrimonials a l'entorn mediterrani, *Le bal des célibataires —El baile de los solteros* (2004 [2002])—, Pierre Bourdieu escometí el funcionament dels llinatges del Bearn durant el segle XX a partir d'una observació: la massiva presència d'homes d'edat avançada fadrins en un ball a la regió, abillats amb roba poc elegant, amb posat cansat de la vida i que, ben esbrinat després pel sociòleg, resultaren ser sempre primogènits en les seues respectives famílies. El celibat en demesia dels hereus era incongruent amb una lògica d'herència que primava l'acumulació de riquesa pel fill major masculí, fruit d'un zel excessiu de la família per a augmentar la renda patrimonial mitjançant el vincle conjugal. Així, l'«avarícia de antes» —convertida actualment en un perjudici (Mira 1974: 48; Bourdieu 2004 [2002]: 73)— terminà esdevenint una anomia que, junt a les noves coordenades econòmiques, educatives, axiològiques, laborals i migratòries —especialment, femenines, segons l'autor—, alteraren l'estructura social de la zona.<sup>370</sup> En relació a l'Horta, existia una diferència fonamental amb el Bearn. El sistema d'herència valencià no contemplava diferències entre la posició de naixement dels germans, ni entre sexes. Teòricament, la riquesa dels pares era repartida el més igualitàriament possible entre germans i germanes, encara que sempre cabia la possibilitat de gestionar la distribució del patrimoni tenint en compte les necessitats, oficis, o preferències de les parts implicades, i amb el conseqüent

---

<sup>370</sup> L'Horta dels anys quaranta i cinquanta tenia alguns trets en comú amb el Bearn. Els «matxutxos» —que es com es denomina als homes grans fadrins— no gaudien de bona fama. Se'ls associava a una vida desendregada, lligada en moltes ocasions a hàbits poc saludables i poc domèstics. Les quasi inexistent possibilitats de desenvolupament personal independent de les dones generava que el despectiu «solterona» només s'aplicara a aquelles que justament es deslligaven de les tasques d'assistència familiar.

conflicte en un sistema d'organització social on es fonien les relacions familiars amb les obligacions laborals, els béns d'explotació, i d'habitable. A l'època, tanmateix, els béns a repartir no eren segones residències en qualsevol lloc costaner —o caseta de camp al terme, en l'altra versió autòctona—, ni vehicles ni comptes de banc, sinó bàsicament terres conreables, eventualment cases al nucli urbà on viure els novençans i, per a les dones, una part de l'aixovar o de material valuós en forma de tela, moble o joia. Però per damunt de tot, eren importants els camps, ja que encara hui en dia, al País Valencià, «la mayor parte de familias ligadas a tales actividades —sean empleados o dueños del negocio— poseen al mismo tiempo tierra» (Cucó 1982: 101). La vida de l'època encara es constituïa fortament lligada l'agricultura, amb el sistema d'estratificació social que anava des dels grans propietaris de terra als jornalers, passant pels llauradors propietaris —més o menys rics dependent de la quantitat de terra poderejada.<sup>371</sup>

### **Rams, ous i *panquemaos*: els balls de Pasqua**

Dictava el calendari que, després del Dimecres de Cendra, hom havia de respectar l'abstinència pròpia de la Quaresma. El nivell de seguiment de la penitència era variable i depenia en gran mesura del tarannà personal, tot i que de forma general era un període de privació d'excessos. Així, teòricament, abans de l'arribada de les pistes de ball, des del Diumenge de Pinyata s'havia d'esperar a la Pasqua per a poder tornar a ballar.<sup>372</sup> Al contrari que el Carnaval, que tothom tractà de redirigir —o prohibir, com féu el franquisme— cap als seus interessos, les diferents trobades que esdevenien durant els tres dies de Pasqua no semblaren molestar massa a ninguna autoritat ni règim

<sup>371</sup> Alguns dels fenòmens relacionats amb els valors socials, el prometatge i matrimoni, i l'estructura econòmica que s'expliquen en aquest epígraf —en referència a altres zones del País Valencià, a partir de treballs de camp realitzats en els anys setanta— els trobareu narrats per Cucó (1982), Mollà (1979), Mira (1974) i Sanmartín (1982 i 1996). A més de la seua categoria acadèmica, han estat especialment útils per a la constatació de processos socials d'ampli abast a terres valencianes. Per comoditat en la lectura i evitació de reiteracions, els citaré només en el cas que servisquen per a assegurar premisses d'anàlisi.

<sup>372</sup> La pròpia societat, però, sabé instaurar uns moments concrets per a que transgredir aquestes ordenances, com el mateix Diumenge de Pinyata —el diumenge següent al Carnaval—, el Vell i la Vella —tercer dimecres de Quaresma, quan a Picassent es trauen dos ninots vestits de vell i de vella amb versos de crítica social, i es berena xocolata amb quelcom per sucra—, i les Falles, cada vegada més esteses pel territori. En relació amb aquesta última festa, flac favor, doncs, li féu la burgesia de la ciutat de València a l'Església institucionalitzant les Falles. Si bé s'ha argumentat la complementarietat de les Falles i la Pasqua —el 19 de març, dia de Sant Josep, amb la foguera simbolitza la catarsi estacional entre l'hivern i la primavera—, Ariño (1992b: 39) defensa la tesi que les Falles lluny de ser cap festa de trànsit estacional, fou una de les múltiples celebracions que interrompien la Quaresma per a alleugerir la seva rigorositat (v. §2).

governamental, ni per defecte ni per excés: ni a conservadors i liberals —mentre es respectara la separació de classes en els espais a l'aire lliure de sociabilitat i es guardara l'ordre públic—, ni als blasquistes i republicans en general —mentre es reduïren públicament les manifestacions de solidaritat amb el sofriment de Jesucrist, com el tancament d'establiments o la circulació de vehicles durant la Setmana Santa (Ariño 1993: 90-119)—, ni al franquisme —mentre no s'alterara l'ordre públic i las «buenas costumbres»—, encara que sí que en aquesta última època disminuí la grandiloqüència material de la festa.

Aquesta aparent innocuïtat de la Pasqua es derivava del seu caràcter intergeneracional: en ella participava tota la comunitat, algunes vegades en conjunt, altres segregats per edats, però pràcticament sempre davant de la mirada pública i amb uns codis fortament estipulats i respectats.<sup>373</sup> Eren tres dies de moure a alguna de les eres, berenar la mona, ou bullit, llonganissa seca, alguna amanida i vi. A les eres, cadascú es dedicava a allò que corresponia a la seua edat: els xiquets, a jugar, a botar a la corda o envolar la milotxa —empinar el catxirulo—, els matrimonis a vigilar als xiquets i a enraonar, i els joves a ballar —si econòmicament s'havien pogut permetre al músic o músics—, però especialment, a establir els primers contactes amb el sexe oposat mentre hom mirava de reüll. Perquè, per molta gent que hi haguera, sempre hi havia qui sabia escapolar-se de la mirada pública:

---

<sup>373</sup> La Pasqua, doncs, s'oposava als Nadals habitualment més acotats a l'àmbit domèstic i, en aquell temps, menys esplendorosos que la Pasqua tant en qualitat com en quantitat de festa (Ariño 1992b: 46). El cicle pasqual, de forma força semblant a la resta de terres circumdants, començava el Diumenge de Rams, amb la benedicció de les palmes, les quals, col·locades en els habitacles, servien com a protecció davant les adversitats meteorològiques. Seguia el Dimecres de Cendra —amb especial rellevància de la celebració de les *maces* o la *salpassa*, i segurament en algun moment dels Oficis de Tenebres—, que continuava amb els dos dies de sever recolliment —Dijous i Divendres Sant—, moment en què se celebraven els actes litúrgics que commemoraven el Via Crucis, el Desclavament o Devallament i el Soterrament de Jesucrist. L'eclosió festiva tenia lloc el Dissabte de Glòria, el Diumenge i el Dilluns de Pasqua —amb actes com l'Encontre entre la Marededéu i el seu fill.





podia allargar-se durant tot el transcurs de la vida, aquesta vegada amb les parelles integrades (Sanmartín 1982: 86-87). Eren, en companyia de la família, el grup de referència, de suport i de solidaritat entre iguals, d'interacció regular i de presència obligatòria en moments destacats de la vida d'una persona, si l'amistat es perllongava més allà de l'adolescència; complementaven així, als amics de la infància o a futurs grups de noves amistats, però sense perdre la seua rellevància. El seu funcionament era semblant al de les associacions voluntàries, segons Cucó (1992: 14-15), on les decisions es prenen per consens, sense que per això deixaren d'existir els lideratges o intimitats més profundes amb algun dels membres.

La Pasqua era el moment d'ajuntar-se les quadrilles de xics i de xiques, adoptant fins i tot un nom —que podia ser permanent o inventat per a l'ocasió— i una cançó que els identificava, bé de forma còmica, bé exaltant les seues virtuts, tant de cadascun dels membres com del grup en conjunt. En principi, la unió mixta era temporal, i la seua prolongació més enllà del temps pasqual venia determinada per la consagració de parelles en el seu si (v. **figura 5-1**). Aleshores, era desitjable que existira igualtat numèrica entre ells i elles: «Hi havia un amic que férem rogle. I un amic li deia a una amiga que ell s'estimava, que després va ser núvia i endesprés va ser dona: '—Quantes xiques sou vosaltres? —Pos ne som dotze. —Pos tu busca a dotze xics.' I entones clar, a lo millor érem més amics o menys amics, però n'hi havia que completar els dotze!» (Pepe, 1936). En el cas de pobles com Catarroja o Benetússer era, de fet, essencial aquesta correspondència per a poder celebrar el que s'anomenava *tirar el ram*, és a dir, l'acte en el qual un xic entregava a una de les xiques, previ acord de les parelles —que no eren formals, ni tan sols estaven en els prolegòmens— un ram que havia pintat ell mateix en una cartolina —o, si es tenia poca traça, havent-ho demanat a algú amb una miqueta més de mà en els noble art del dibuix—, acompanyat a la banda de darrere per uns versos. Els xics acudien el Diumenge de Rams, fent serenata, a casa de les xiques, per a entregar-li el present. Ella, igualment que en la resta d'esdeveniments musicals d'aquest tipus (v. §4), no podia mostrar-se públicament en cap moment, però els pares sí que obrien la porta i oferien dolços als rondadors:

Eixe dia els pasqüeros —que anàvem a les Pasqües i a casa de les xiques a ballar i això— ja ho tenien concertat. I abans ja s'havien *triat les parelles*, que deien. [...] Era la teua parella de Pasqua [...] S'ascomenava per ahí. I els xics li tiraven els rams a les xiques. El ram què era? Una fulla que n'hi havia un ram dibuixat, que te'l dibuixava un xaval que sabera dibuixar bé. I a cada costat de l'això li ficaves un vers [...]. I la xica, al mateix temps que li tiraves el ram, feies serenata. Què era la serenata? Pos en l'acordeon, els xics anaves a casa de totes les xiques. Li regalaves el ram i son pare i sa mare

eixien i te donaven algun pastisset. La xica no solia eixir, perquè era ja sobre tardet. Però els pares sí que sabien que anirien a tirar-li el ram. I els pares eixien, i com el xic era el seu agrado, pos convidaven a tots: hi havia costum de fer pastissos de moniato, amargos, merengues. I donaven un dolcet a cada xiquet, a cada xaval (Salvador, 1936).



**Fig. 5-1:** *Quadrilla a Picassent, d'entre 13 i 15 anys. Any 1945-1947. Fons: Eleuterio Aguado González.*



**Fig. 5-2:** *Penya de Pasqua a Catarroja, al voltant dels 17-18 anys. Anys quaranta. S'hi aprecia el davantal de les dones —en aquest cas, molt més nombroses que els homes—, la corda per a botar i les cistelles amb el menjar. Localització i cessió: Miguela Segarra Alfonso.*

Un cop allà, eren les mares les encarregades d'identificar al sofert pretendent: «el tiraven per baix de la porta, i si no entrava, tocaven al timbre. Eixia ta mare, i tu t'amagaves. I endespués, de més majors, a mi m'han dut rams naturals» (Lolita, 1942). Les mares, a més, també havien complert amb la seua col·laboració amb la festa. Les setmanes anteriors, confeccionaven un davantal que lluirien les xiques joves tots els dies de Pasqua: «el davantal de Pasqua era una cosa sagrada. [...] Entonces anaves a sopar en la quadrilla i te ficaves el davantal per a anar a sopar» (Paquita, 1931) (v. **fig. 5-2**). A conjunt amb el davantal, s'estrenaven per aquelles dates unes espadnyes de tela, perfectament en concordança amb la temperatura de l'època, que encara hui s'anomenen *pasqüeres* en bona part del país.

Els actes preferits de la joventut, més que els berenars a les eres, el conformaven els balls. *Tirar el ram*, en realitat, era una pràctica reservada als menors de quinze anys, que s'anava deixant de practicar a mesura que es disposava de major poder econòmic, més competència balladora, i de les conseqüents aspiracions de formació de parelles formals —que anaven augmentant progressivament en el moment se superaven els quinze anys. Tot l'embolcall, el procés i les obligacions i drets dels balls de Pasqua, en una versió estàndard, són narrats de forma excelsa per Salvador:

Se formaven penyes els dies de Pasqua per a anar a ballar a casa de les xiques, o anar a ballar a les afores del poble. Se formaven xics i xiques, amics i amigues, i anaven a ballar allí perquè era costum de eixos dies anar a ballar. O siga, ballar i jugar, però si ja tenies setze o dèssset anys, pos era a ballar. Clar, anaves a ballar a casa de les xiques però sempre hi havia tres o quatre mares mirant. No hi havia costum d'anar a casa dels xics, no hi havia costum. [...] Se ficaven a ballar allà a les quatre. I allà a les set o a les huit, cadascú anava a sa casa, i arplegaven el bocadillo, el sopar, que era en una coixinereta —un saquet, que dèiem antes— i dins te ficaven el bocadillo, una taronja o un dolcet. I sopaves també en casa de les xiques, cada dia en casa de una xica. Tu pagaves les llimonades i además el vi. Les xiques pagaven les ensalades i les olives. I si venia un músic o dos en acordeon —que en això es ballava, no en picú [*de l'anglés pick-up*] ni res—, un senyor que tocava l'acordeon i a lo millor un altre que tocava el *jazz*. *Jazzband*, saps lo que és? La bateria! I els pagàvem el sopar. El músic el pagaven els xics. Segons lo pudients, pues en portaven uno, que era un acordeon, i eixe home, en l'acordeon feia de tot! Anava acompanyat d'un jazzband o a lo millor de un saxofó. Si eren dos, dos. Si era u, u, segons lo que podies. S'acabava de sopar allà a les deu i hasta a les dotze se tornava a ballar. Al sendemà, les companyeres —perquè eren sempre en la colla deu o dotze xiques, i deu o dotze xics—, pos anàvem i netejaven la casa on havíem estat el dia anterior, i al dia següent anaven a una altra. I aixina, els cinc dies. I clar, com els xics sempre eixien un poc més carregats [econòmicament] que les xiques, pos hi havia un dia al cap d'un mes o això, que les xiques els pagaven als xics una paella (Salvador, 1936).

Durant els tres dies de Pasqua, el procediment es repetia: s'organitzava cada nit de Pasqua sopar i ball, portant-se òbviament cadascú l'entrepà de casa, sempre en casa d'una xica i en presència d'una o diverses mares; les xiques pagaven i preparaven les ensalades i les olives —pràcticament tothom ha coincidit amb els aliments—, mentre que els xics es responsabilitzaven de la gestió i reintegrament de la beguda —són recordades les llimonades «de colorets» i el vi— i de l'acordionista, l'encarregat per antonomàsia d'amenitzar musicalment la vetllada.<sup>374</sup> Si hi havia la possibilitat, s'anava canviant de casa de les fèmies cada nit, per a evitar sobrecarregar a la família que acollia l'esdeveniment juvenil. Fruit, però, de la inventiva dels joves en una època d'estretor econòmica, velles i noves formacions musicals s'afegiren a l'acordionista, primer amb la incorporació del *jazz* [χas] o *jazzband* [χasband] —la bateria— i, fins i tot, la d'un tercer instrument, que variava entre el saxòfon, la trompeta o el clarinet. Evidentment, quants més músics, més s'encaria el preu, i calia, en primer lloc, cercar un espai domèstic suficientment gran, i segonament, agrupar-se més d'una quadrilla per a afrontar la despesa: «mosatros inclús arribàrem a dur una bateria, el acordeon i una trompeta, llogat, i mos ajuntàrem en una altra quadrilla i anàrem al forn de davant de l'ermita perquè era més gran, i entre les dos quadrilles ho pagàrem, perquè valia més diners que l'acordeon a soles» (Leocàdia, 1925). Una altra opció, més minoritària, la prengueren els xics d'algunes de les quadrilles realitzant la inversió a llarg termini que suposava l'adquisició d'una gramola per al ball. Com si fóra un sant de carrer, la gramola es custodiava cada mes en un domicili diferent, pel gaudi dels seus habitants: «En la quadrilla del meu germà tenien gramola. Cada mes la tenia u. La gramola era de tots i quan venia a ma casa, el meu germà quan venia de treballar solia posar-la» (Pura, 1927). Lolita (1942) ha relatat com antigament en els balls pasquers feien servir un orgue de maneta: «En ma casa teníem un organillo, de eixos que se pegava la volta [en la maneta], que això era de ma güela, d'eixos que són unes plaques aixina que tenen forats, que toca polques i valsos i tot això, la *Marxa Real*, i totes les que hi haven [...]. Entonces no estava el picú [*pick-up*] i ballàvem en això».

El ball a les cases tenien dos avantatges: resultaven econòmics, i els joves romanien sota l'atenta mirada de familiars i veïnes. No obstant això, cada vegada més profusament, les pistes de ball i el desplaçament a les platges s'oferiren com unes noves possibilitats —com descrivia, planyent-se, l'escriptor de la poesia amb que s'ha introduït

---

<sup>374</sup> Aquesta distribució dels aliments, en opinió de Sanmartín (1982: 87), indicava una reciprocitat sexual funcional, construïda sobre el simbolisme eròtic dels aliments.

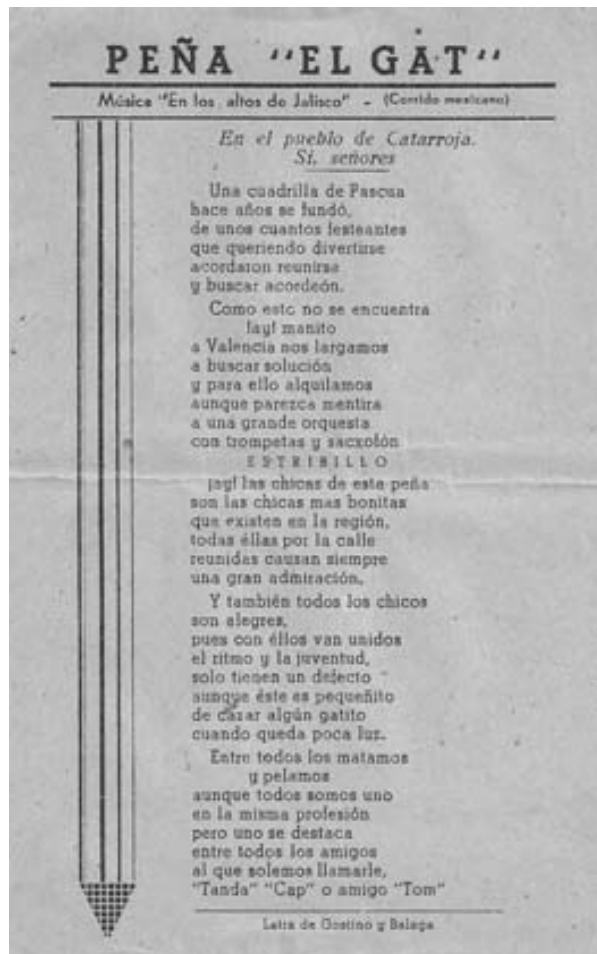
aquesta tesi doctoral—, amainant la vigilància familiar sobre els joves. Així mateix, la Pasqua començà a perllongar-se. A la Catarroja dels anys cinquanta estava instaurat el costum que les dones pagaren una paella un mes després en el camp o en algun paratge proper a la costa com a mostra d'agraïment al dispendi econòmic que havia suposat pels xics la Pasqua.<sup>375</sup>

El relat del període pasqual, protagonitzat per un record dolç, no ens ha de fer oblidar les disputes que es produïen entre la joventut, començant per una certa combativitat entre les quadrilles. Les quadrilles adoptaven noms del tot pintorescos —els més musicals, «la Peña Conga, la Peña Tango» (Antònia, 1927)— i tenien cançons representatives —normalment, per a cantar-se sobre una melodia de moda (v. §4)—, on es narraven, a més de les qualitats de la penya, tot allò que comportava la Pasqua (v. **fig. 5-3**). El camí cap al camp era el moment de fer la gresca i mostrar-se com a grup cohesionat, tot cridant consignes com «viva la penya, a vore quina penya era la millor» (Paquita, 1931). La quadrilla era una estructura que permetia «en especial para el emparejamiento, el mutuo control social de los iguales» (Sanmartín 1982. 88), de creació d'identitat i d'espai iniciàtic en el món de relacions entre adults. L'assumpte més suggestiu per als joves, en el fons, eren els virtuals primers contactes sexuals, on la quadrilla també era simultàniament amatent i protectora de la panòptica mirada materna en els balls:

Quina costum hi havia entonces? Localitzaves a un amic que coneixia a u que tocava l'acordeon. I alquilaves a l'home, li pagaves a l'home. En un almacent, que estava tot ple de sacs d'arròs, i que quan podies t'amagaves per allà raere a vore si li pegaves un beset a la xica i eixes coses [...] Les mares d'elles venien a cuidar-mos quant, per exemple, en un almacent tot ple de sacs d'arròs, i n'hi havia espai per a ballar xics i xiques. Entonces agarraven dos mares i s'assentaven en dos caires. I elles no deien res, elles mos vigilaven. I de quan en quan les trèiem a ballar! (Pepe, 1936).

---

<sup>375</sup> De fet, en ocasions alguns dels col·laboradors de Catarroja, potser per paral·lelisme amb la ciutat de València —que celebrava el cap de setmana i dilluns posterior la festivitat de Sant Vicent Ferrer—, els *tres* dies poc a poc es convertiren en els *cinc* dies de Pasqua, una estructura festiva que roman de forma oficialitzada actualment.



**Fig. 5-3:** *Quartilla editada per una penya pasqüera de Catarroja. Anys cinquanta. Localització i cessió: Miguela Segarra Alfonso.*

## L'economia familiar: els balls als casaments

«Dius: 'xica, Fulana, en tan bona posició que té, i mira a qui ha agarrat!' Perquè allà són més rics que per ací, dius: 'ha agarrat a u de les Coves...!' Això se mirava...» (Amparo, 1924). L'«això se mirava», és una de les fórmules lingüístiques «comodí» que actua com a eufemisme per a definir la censura comunitària en les actuacions dels seus membres. Perquè, fet i fet, pel que afectava els joves i més enllà de la diversió, la finalitat última dels balls de Pasqua no era cap altra que possibilitar tot un seguit de pràctiques que facilitaven el contacte entre xics i xiques i assentaven les pautes de discerniment econòmic que orientarien la unió matrimonial. Mira recorre a l'estructuralisme per a distingir dues funcions en el procés d'elecció de parella: una que fa referència a la mateixa comunitat i les

seues normes i valors, i altra a l'acostament entre dues famílies per a vehicular la creació «d'una nova família —d'una nova unitat econòmica— amb deures i drets respecte a les famílies d'origen» (Mira 1974: 47).

A l'Horta de meitat del segle passat, la influència d'ambdós factors es feia notar des del mateix moment d'establir les quadrilles. A més de l'afinitat o de la proximitat del veïnat, de l'estructuració dels grups ja se'n desprenia una certa correlació, moltes vegades indicada ja mateix pel lloc de residència. Per exemple, resulta apodíctic el cas de Les Coves, a Picassent. Les Coves és com s'anomena(va) a una zona del poble formada per una elevació del terreny, que en un dels seus extrems acabava de forma més o menys brusca. Allà s'hi formaren una sèrie de coves que, a partir del principi del segle XX, començaren a ser habitades per gent amb poc recursos, un fenomen comú a bona part de la comarca (Bohigues 1983: 198-200). Les famílies que instal·laren les seues vivendes en aquella zona acostumaven a ser molt menys acabalades que les de les zones centrals del poble, i fou també la demarcació, adjacent al camí que va al cementeri, on es posaren a viure la majoria de famílies d'immigrants i on el franquisme construï nombroses vivendes de protecció oficial.<sup>376</sup> La consideració social de la qual gaudien les persones que vivien a les Coves empenyia a «fugir-se algo, perquè te deien: "Tu on vas en eixe de Les Coves?" Pobrets, eren gent honrada» (Terio, 1932). El rerefons de la qüestió, però, retorna a la possessió de la terra. Les classes populars que habitaven les coves solien ser jornalers, i, tot i compartir ofici amb bona part de la resta de la població masculina —els llauradors *de mitja capa*— depenien d'algú altre per a què els contractara, anomenat *ric* o *senyoret* (v. §1). Encara que no sempre de forma rígida, aquesta estructura social es reflectia en la configuració de les quadrilles:

En la Pasqua era quan se llogava l'acordeon per a anar a tocar a les cases. Jo no ho he conegut, però he sentit contar que en temps antic —me referisc a antes de guerra— entonces diu que ja s'estilava, les quadrilles que més podien —perquè clar, les quadrilles hi havia de rics, de pobres, de *mitja capa* i eixes cosetes—, les quadrilles que eren més rics, pos entonces ja llogaven una mitja orquestreta, dos o tres músics, i tocaven en les cases. I els tres dies de Pasqua solien eixir la quadrilla en els dos o tres músics que duien, eixien a les eres a ballar. [...] Jo això ja casi no ho he conegut. [Quan jo anava] era un acordeon, i el duia qui el duia (Paquita, 1931).

---

<sup>376</sup> Hom pot acostar-se a una teorització de la desigualtat en relació al territori urbà, tot i que fent referència a les grans ciutats, a partir de l'obra de Harvey (1977 [1973]).

Tenint en compte l'horitzó econòmic, i mitjançant tot un seguit de contactes — trobades casuals al carrer quan el xic tornava de treballar, el passeig, els balls— que poquíssimes vegades escapaven al control social i familiar, els joves cercaven un pretendent amb el qual no només endevinaren afinitat, sinó que complira amb les expectatives econòmiques familiars, és a dir, se cercava una certa homogàmia, que es flexibilitzava a l'alça o a la baixa si la persona elegida reunia qualitats extraeconòmiques. Quan els joves decidien, o la col·lectivitat havia fet la pressió corresponent després d'haver-los vist freqüentment junts, el xic demanava a la xica formalitzar la relació, a la qual cosa ella havia de respondre amb un prescriptiu «no sé, m'ho pensaré», entre altres, perquè els joves —sobretot les xiques, especialment si es tenia la sospita que el candidat de torn no acabava de cobrir aquestes expectatives— havien de demanar parer a la família. Aleshores, si s'aconseguia una resposta positiva per part de les famílies, el nóvio ja podia *entrar a casa* de la promesa —ritus ben prosaic que, ni més ni menys «es tracta simplement d'això: entrar a casa» (Mira 1974: 53), amb el beneplàcit de l'autoritat paterna. La parella de joves era considerada *formal*, i gaudia d'alguns privilegis —com anar agafats *del braç* o anomenar *tio* i *tia* als respectius sogres—, i d'alguns imperatius per la nova situació, com un cert distanciament amb la quadrilla, més accentuat si la resta de membres encara no tenien parella; o l'obligada visita per part del xic —en acabant de treballar i llavar-se—, al domicili a la seua núvia, romanent en la cuina o en el menjador en companyia dels pares d'ella. Si la relació es consolidava, un fet que es procurava ja arribats a aquest estadi per a evitar l'enemistat posterior entre les famílies dels nòvios, segons narra Lerma (1975: 45), els pares del xic havien de concertar una visita als pares de la xica. La visita, anomenada *traure la cara*, acabava de formalitzar la relació, aquesta vegada amb algun objecte valuós que segellara la unió.

Des del segle XVIII, abans d'efectuar-se la cerimònia matrimonial, ambdues parts explicitaven documentalment, amb el que es coneix com cartes nupcials o capítols matrimonials, les possessions que cada membre aportava a la nova família, així com la planificació o previsió de les possibles eventualitats que pogueren afectar-hi en un futur en cas de separació o mort sobrevinguda (Baixauli 2003: 663-664). Sembla ser que durant un temps, la formalització d'aquestes cartes tenia un cert caràcter cerimonial, i es realitzava amb familiars i amistats de la parella, sempre en casa de la xica (Lerma 1975: 47). Aquesta reunió, a mitjans del segle passat i almenys a Picassent, va derivar en una encontre informal, despullat del seu caràcter notarial, però anomenada encara, malgrat la pèrdua de la funcionalitat legal, *les cartes*. Amparo (1924) ens descriu en què consistien: «les cartes és dolç, fer dolç, i en el cuarto posar el trage bo, el trage segon, el joc segon, el



major, el que t'has de posar baix, les sabates, l'or si te'n feien —a mi no me'n feren. Hi havia qui venia, pegava un mosset, veia la roba i quedava bé, que li havies dit: 'Mira, tal dia me case, si teniu gust de vindre a les cartes...' I hi havia qui venia només a fartar i no venia a la núvia».

Per tant, es tractava d'una festa on s'ensenyava part del dot —és a dir, dels béns que la dona aportava al matrimoni—, es bevia i menjava dolç —depenent, és clar, del dispendi que poguera efectuar la família— i es ballava amb acordió:<sup>377</sup> «ací a les meues cartes, mira si s'emborratxaren i begueren, que teníem una haca i un carro i l'haca l'entraren en casa! Jo i Milieta en tota la nit no mos gitàrem, ballant i tot, i jo m'havia de casar a l'endemà! [...] [L'acordionista] acudia a l'hora que li dèiem però sempre solien acudir a les deu de la nit» (Amparo, 1924). I, per què no dir-ho, era ocasió també de lluïment d'allò que la família de la núvia —i en conseqüència, la del núvio, ja que s'ha demostrat la correspondència entre els nivells econòmics d'ambdós a partir del dot de la promesa (Peris i Canós 1991: 260)— havia estat capaç d'aportar a la nova unió. En aquest cas, l'acordionista s'hauria de resignar ja que, en l'eventual cas que la família s'ho haguera pogut permetre, no era convidat a les cartes en pro d'una orquestreta de les que freqüentaven les pistes de ball (v. **fig. 5-4**):

Pa les cartes [...] vingué l'Orquestra Català. Jo també aní, era xicoteta però vaig anar! Els ficaren dins de casa, era un forn i era molt gran. Allí feren dolços i de tot i me'n recorde que li tocaren «en la noche de bodas, hay en tu cama, en una colcha de seda...». Això era per a alcomençar, i ella i el núvio la ballaren. I a molts no els paregué bé, hi hagué un poquet de polèmica, perquè no esta bé fer ball, que ells eren persones molt no sé quantos, que podien més i estava lleig... Polèmiques. Perquè entonces el ball era pecat, i havies d'agarrar-te, que no era solt, el ball era agarrat i entonces era vergonya que s'agarraren per a ballar (Isabel, 1941).<sup>378</sup>

<sup>377</sup> Tot i que Lerma ja el 1975 es lamentava de la pèrdua del costum, hui en dia encara s'estila ensenyar el vestit femení del casament el dia d'abans a casa de la promesa, amb el conjunt de joies que lluirà. Peris i Canós (1991: 259-260) han indicat com el dot, al segle XIX, a més de ser «una assegurança material i un signe de prestigi social» era una garantia per a evitar la dispersió dels béns familiars en cas de separació matrimonial. Les dones havien d'aportar l'aixovar —sovint no només per herència o regal de la família, sinó guanyant-lo a base de treballs de recolecció o de confecció—, mentre que la resta d'elements de la casa —la mateixa casa, sovint, i els mobles—, els aportava el núvio (Sanmartín 1982: 92).

<sup>378</sup> «En la noche de bodas» fou una revista, estrenada el 1950, que gaudí de notable èxit gràcies al pasodoble «En la noche de bodas» (Montijano 2009: 692). Podeu llegir-ne la lletra completa a Vázquez Montalbán (2000).

En tot cas, l'acordionista tenia encara una bona feinada la jornada següent, dia del casament, perquè «en les bodes, lo primer que es buscava era l'acordeon» (Pura, 1927).<sup>379</sup> Només una de les entrevistades —i ella i el seu home eren jornalers— ha asseverat que a la seua boda no n'hi hagué. En una boda prototípica, l'acordionista hauria d'acudir de bon matí a casa de la núvia per a acompanyar la comitiva festiva fins a la porta de l'església. Un cop finalitzada la cerimònia religiosa —on l'instrumentista no participava— i després que a l'eixida els novençans i les famílies respectives saludaven el conjunt de dones que, curioses i afectuoses, havien anat a *vore-los casar* o a *vore-los eixir* —de l'església, ja s'entén—, el músic es desplaçava al *refresc*, és a dir, a algun casino dels supervivents després de la guerra on hi havia xocolata i *panquemao*, i «allí l'acordeon s'estellava tocant i allí les que anaven a la núvia —que no se n'anaven a casa, perquè havia tot el dia festa—, pos homes i dones, més joves, més vells, a ballar, i el que no ballava se sentava i mirava, i estava en la festa. Hasta hora de dinar» (Pura, 1927). Al migdia era el moment de desplaçar-se altre cop a alguna casa de les famílies dels novençans, primant que tinguera espai suficient, per a dinar «siendo muy general el puchero con su succulenta sopa rellena» (Lerma 1975: 48) —que s'anomena encara hui en dia col·loquialment *sopa de núvia*—, seguida d'un plat de paella. Es rematava el dinar amb *sopà* —una mena de natilles—, dolços i licors. La festa, però, encara no havia acabat.

Els preparatius del casament començaven molt abans, en molts casos: «ja l'any anterior, antes de casar-se, se criaven pollastres, conills, titos i, en fi, animals. Els mataven i d'ahí pos servien el convit» (Salvador, 1936). La preparació i l'elaboració del menjar corria a càrrec del que hom, a Picassent i Silla, anomena *sirventes* o *sirvientes*, un grup format per algunes dones del veïnat i les amigues més properes de la núvia —a tot el país, de fet, sovint amiat i veïnat es fonen (Cucó 1992: 17)—, sempre tractant també que hi fóra present alguna dona del veïnat de la família del núvia i de tindre la preferència alguna amiga que se sabia que econòmicament no podria donar l'*estrena* —quantitat simbòlica de diners per als novençans—, i en conseqüència, no podria costejar-se l'assistència al dinar

---

<sup>379</sup> Cal comentar la importància que tingueren els acordionistes a l'època, que a la comarca són incomptables. Pura (1927) ha descrit com eren els instruments: «els acordeons eren bons bons.... Grans, que pesarien cent arroves! I jo els veia drets, ara que molts s'assentaven per a tocar-lo, però drets, jo [deia]: 'Però mare, si això pesarà molt!' Tenia tecler, un acordeón és com un piano. Tenia botons i tenia tecler, l'acordeón té de tot!». En general, l'acordionista era un instrumentista lligat indefectiblement al ball, especialment als domicilis i altres espais «no públics» i, per exemple, no es concebia que tocara en espais religiosos —una tasca que es reservava a l'organista o als músics de vent de les bandes.

del casament.<sup>380</sup> També calia tindre en compte, en el cas que s’hi celebraren cartes el dia anterior, comptar amb el número suficient de dones i de quantitat de menjar preparat. Era un acte voluntari que es realitzava per diversió, sense cobrar —exceptuant si sobrava menjar, on elles tenien preferència per emportar-se’l—, i motiu d’orgull, ja que demostrava una amistat estreta amb els nòvios. A més, com a mínim comprometia tres dies de faena col·lectiva femenina que es preveia entretinguda, tot i que mantenint una de les pràctiques reguladores de l’activitat de les dones, no era una festa pel simple entreteniment, sinó que era una diversió lligada a les seues obligacions femenines:

Se passava millor perquè anàvem tres dies: la vespra, ja fèiem un sopar, ja venien les *sirvientes* i ajudaven a preparar el sopar en companyia de les dones més majors, i tots a sopar! I a l’endemà, era el dia de la boda: esmorzar i dinar. I a l’altre sendemà, era tornar, que sempre llogaven els perols i les cassoles, els plats i tot això. Entonces com ho llavàvem tot, ho escuràvem tot entre totes, i després conforme podíem, en paneres o conforme podíem, cantant, anàvem per ahí a tornar-ho. Teníem festa! (Rosita, 1931).

A les *sirvientes* se les identificava per «uns davantals blancs molt bonicos i molt pampolosos» (Pura, 1927) (v. **fig. 5-5**). A més, encara que no era un fenomen generalitzat, en diverses ocasions s’ha remarcat el paper que tenien les *sirvientes* d’animadores de la festa, sobretot en la interacció amb el col·lectiu jove masculí convidat. Fins i tot, com una mena de festa de Santa Àgueda que es reproduïa a les bodes, s’ha explicat com al finalitzar el dinar, quan les *sirvientes* gaudien d’un moment de descans, elles «tenien que dinar. Entonces els xics joves agarraven els davantals d’elles i se’ls posaven ells i servien taula a les mateixes *sirvientes*: ‘Hala, senteu’s-e vosaltres que ara som mosatros els que vos hem de servir!’ I el dinar que tenien que servir les *sirvientes* ho servien els jóvens» (Rosita, 1931). També a Picassent, Amparo (1924) explicava que «quan ja servien taula, entonces si anaven aixina dos, tres o quatre xics fadrins feien: ‘—Ara mosatros a servir-vos a vosatros. —Ah, pos en el meu davantal’. Te llevaves el davantal, i anaven ells correguent». Allò que pot semblar una anècdota, també pot interpretar-se com un gest representatiu del significat que tenia el davantal a l’època per a les dones. Ja ho ha dit Paquita (1931) a

---

<sup>380</sup> Les reflexions al voltant de la família, l’economia, i la seua relació amb la comunitat són un tema clàssic de l’antropologia. A l’hora d’analitzar-lo, cal tindre en compte que el sistema de parentesc no és igual en totes les cultures, ni necessàriament el centre de les relacions socials o, fins i tot, pot ser que siga inexistent a partir dels criteris amb els quals englobem el terme «parentesc» (Bestard 1991: 81). També acudeix críticament a l’antropologia Butler (2007 [1999]: 101-114), per denunciar la normalització del «gènere» a través d’una matriu universalista d’heterosexualitat sobre la qual es construeixen els sistemes de parentesc.

l'apartat anterior: «el davantal és una cosa sagrada» que identificava a les xiques i majors, apareixent, d'una forma o altra, en tots els moments simbòlics de la vida comunitària.<sup>381</sup>

L'arquetip de dia de boda continuava, òbviament, amb el ball amb acordió «hasta allà les quatre o les cinc» (Salvador, 1936) o, de vegades, s'allargava fins a la nit. Abans d'abandonar la casa, la madrina era l'encarregada de recollir les estrenes. Per la vesprada, a més, s'ha explicat com es podia formar una mena de cercavila que visitava a tots aquells acostats a la família que «no havien pogut vindre a vore-los casar i al convit perquè eren vellets o que estaven mals. I entones els nòvios i l'acompanyament anaven a casa d'eixes persones. Si l'ocasió es prestava, feien allí dos o tres ballets en una casa, i tres o quatre ballets en una altra» (Salvador, 1936). L'acordionista feia el jornal complet quan hom «després anaven a vore la casa on s'havien de mudar els nòvios i allí alcomençaven a ballar» (Salvador, 1936). Era el moment també d'ensenyar la casa, amb tot luxe de detall: «Deien: 'Mira, la cagadora, i la cuina, i mira ací, l'escala per a pujar a l'andana...»; després de visitar tota la vivenda, arribaven a l'habitació de matrimoni ensenyant als convidats «els calçonsillos i les bragues: 'Mira, els cançoncillos per a treballar —perquè com eren tot llauradors tenien uns en ralletes blaves— i estos blancs per als diumenges. I unes bragues que els arribaven ací al genoll!» (Salvador, 1936). Per últim, els amics del nòvio entraven a l'habitació dels novençans i feien alguna broma en el llit de la parella.<sup>382</sup> Si encara quedaven forces, s'anava a sopar habitualment «a base de albondigas y salsa de lomo» (Lerma 1975: 48). L'acordionista i els convidats, que havien anat voltant entre cases i casinos, ja podien, ara sí, anar-se'n a casa a descansar.

---

<sup>381</sup> El davantal apareix en els *mayos*, quan és senyal al ball de resposta positiva o negativa a la petició de parella, i quan els amics entraven a l'habitable de la xica que rondaven; torna a aparèixer com a fet distintiu en la Pasqua, quan es confeccionen cada any per a les joves; i finalment, el més luxós, blanc amb puntilles i brodats, és el que conformava la vestimenta de les *sirventes*. Hom sap que a la zona les dones més majors tenen dos davantals: el de romandre a casa i realitzar les tasques domèstiques, i el d'eixir al carrer, moment en que quasi no es concep no canviar-se'l. El davantal ha estat testimoni no només dels canvis en les modes i les vicissituds vitals —hi havia davantals per al dol o de mig dol, també—, sinó també d'una modificació de costums, perquè, com indica Paquita (1931), «ací la gent ha gastat molt el davantal, i encara el gasten, encara. Jo només entrar en casa lo primer que faig és ficar-me el davantal. [...] Ara, te vaig a dir una cosa: jo per a eixir de casa mai me posaré un davantal, ni *baby* tampoc, no m'agrada [...] Ma mare en tenia sempre uno per a estar en casa i uno més asest per a eixir al carrer. Però només era de cintureta».

<sup>382</sup> La malifeta podia ser de caire festiu —lligar els llençols de forma que no es podia desfer el llit o posar-hi alguna granota a dins, com ha explicat Rosa (1931)—, fins a algun recordatori al nòvio de les responsabilitats que li esperaven aquella nit: «Sempre hi havia algun graciós que li deia al nòvio: pos tu no l'estrenaràs. I què feia? Se gitava en el llit dels nòvios. També hi havia una segona intenció, com dir-li: escolta, [a la xica] jo no l'he estrenat perquè no he pogut, però el llit sí que l'he estrenat antes que tu!» (Salvador, 1936).



**Fig. 5-4:** L'Orquesta Lys en una celebració. 30-v-1957. Fons: Pepe Zaragoza Llácer.



**Fig. 5-5:** Sirventes amb el seu devantal blanc a Picassent. Anys cinquanta. Fons: Amparo Aguado Chanzà.

## La casa agrícola i les carrilades: una excusa per a ballar

És evident, pel que s'ha exposat fins ara, el paper central que tenia la casa en la comunitat. A hores d'ara, fer-se una casa en el poble és encara símptoma de bonansa econòmica i fermesa de valors, un cop superada «la moda nefasta i ridícula de canviar casa per pis» (Aguado Medina (2000 [1990]: 253). La qüestió de la casa no és anodina. Els antropòlegs i sociòlegs valencians han titllat la societat de «domocentrista» o dominada per un «síndrome nuclear», lligat a la que s'ha considerat la mèdula de les unitats socials: la família nuclear (Sanmartín 1995: 130; Piqueras 1996: 48-49). El fenomen és curiós si recordem que, contràriament a altres zones de la costa mediterrània, el sistema de divisió del patrimoni no es construïa sobre la imperància de les cases pairals i la corresponent herència focalitzada en els primogènits, sinó sobre la repartició igualitària dels béns familiars entre tots els germans. En conseqüència, l'aspiració de cada nova família era reproduir el patrimoni patern a partir d'una de les seues porcions, és a dir, a partir de la divisió que li pertocava de l'herència familiar. Lluny de la paradoxa, els especialistes en ciències socials han vist en aquest sistema un factor explicatiu de l'«énfasis en el individu, la libertad y la independencia» que caracteritzarien als llauradors a mitjan segle passat (Sanmartín 1989: 42, *op. cit.* a Cucó 1992: 12), condicionant, així mateix, tota l'estructura de les quadrilles i, posteriorment, de les entitats de caràcter associatiu a través d'una base igualitarista, on en principi tothom té els mateixos drets i deures que el del costat, sigui germà o amic. Arribar a acumular més o menys riquesa, més o menys protagonisme social, més o menys poder, depèn, en bona mesura, d'u mateix i la seua gestió dels recursos materials, de treball i de lideratge (Cucó 1992). Aquesta emprenedoria individual, de fet, ha estat qualificada com una de les característiques que va portar el Nou Règim i sovint es relaciona amb la individualitat característica de la modernitat.

Sense ànim de filar prim, i sempre tenint com a rerefons la contingència intrínseca a tot fenomen social, a l'Horta de l'època existien dues tipologies d'habitatge, condicionats així mateix per la seua ubicació: aquell destinat a acollir eines i persones en època de treball agrícola, ramader o fluvial, i aquell destinat a viure-hi permanentment. Entre els primers s'hi podien encabir les alqueries i els masos, sovint edificacions isolades enmig dels camps; i entre els segons, les «cases agrupades» —les construccions integrades en nuclis urbans de qualsevol mida, per contraposició a la isolació de les del camp (Bohigues 1983)—, les barraques i les coves. La classificació, certament, és del tot discutible, i hom pot al·legar que hi havia persones que vivien tot l'any en masos, i d'altres que acabaren fent de l'alqueria una agradable caseta amb paeller dominical en el camp; però més encara,

la taxonomia perd el criteri central en els habitatges domèstics. En la majoria de casos, ni les cases agrupades ni les barraques eren exclusivament vivenda, sinó que la seua mateixa estructura estava concebuda per a esdevenir un apèndix del món laboral. I d'entre aquests habitatges, les «cases agrupades», fetes d'obra, eren el model preponderant a mitjans del segle passat, les que conformaven els nuclis urbans més poblats, en una ambivalència conceptual entre urbà i rural, aplicada en aquest cas, a l'habitatge, com ja va intuir Rey (1983: 186). Amb el rerefons d'aquesta fusió domèstico-laboral, unida al propi engranatge social edificat sobre el mencionat «síndrome nuclear», no ens ha de sorprendre que hom desplegara un màxim esforç per a la vivenda pròpia i, igualment, les cases foren el cor de totes les activitats lligades al cicle vital.<sup>383</sup> De fet, en la immensa majoria de llars, l'espai per on havia de passar l'haca i el carro fins al corral ocupava la major part de la casa. Un lloc ideal, inicialment, per a celebrar àpats amb un número considerable de persones i, com no podia ser d'altra manera, balls. Tanmateix, hi havia un obstacle. Sempre hàbils i positius, ben prompte, els joves de la comarca saberen trobar una solució pràctica al mateix temps que satisfactòria per a tothom. Expliquem-ho.

---

<sup>383</sup> Com eren, aleshores, aquestes cases? L'arquitecte Carles Bohigues (1983: 267-268) les ordena a partir de la complexitat, lligada al transcurs del temps i al poder econòmic de la família. La tipologia més senzilla eren cases de planta baixa, d'un sol cos i una façana d'un màxim de quatre metres, que es recorregut perpendicularment des de la porta del carrer fins a la part final de la casa, desembocant en el corral, per les carrilades o pas del carro, i era el lloc també on es guardaven algunes collites. Ja siga només a una banda, o a les dues —*casa a una mà o casa a dos mans*—, apegats als murs laterals de la casa, s'hi situaven una o dues habitacions, seguides per una estança plurifuncional a mode de menjador i, sense gaire separació, la cuina. Una de les habitacions de la planta baixa, era anomenada *estudi* a l'Horta (Cucó 1983: 294), encara que Thede (1933: 111) afirmava que «el nom *estudi*, que Blasco Ibáñez utilitza tan sovint per a posar de relleu el colorit local [...] no l'he pogut documentar ni a l'Albufera ni a l'Horta, malgrat les meues insistents indagacions». Pel que fa al corral, acabava amb una segona navada, que a la banda de baix es destinava a estable, cavalleria o granja, i la banda de dalt a pallissa. A aquest model bàsic s'hi va afegir la cambra, és a dir, una habitació al primer pis de la primera navada que sovint comptava amb un forat en la façana que permetia deixar les collites des del mateix carrer, evitant passar per dins de la planta baixa. Evidentment, un cop construïda la base del primer pis, la transformació o ampliació de la cambra a habitacions —ja que era comú que els homes joves fadrins de la família dormiren a la cambra mateix amb màrfegues de pallorfes (Cucó 1983: 295)— no trigà en arribar, menjant espai de llum al corral però possibilitant la creació d'andanes i rebosts, i un espai superior vora la teulada on les dones pujaven a estendre o s'assecaven algunes fruites i verdures per al consum propi. Les noves cambres, a més, propiciaren l'aparició d'un nou element arquitectònic, el balcó, que vestia així la façana, en un model que serà preponderant arreu del País Valencià fins a la dècada dels seixanta del segle xx. A tot això caldria sumar-li la tendència a independitzar la cuina o fer-la més gran i a vestir «la cagadora», ans habitualment al corral, convertint-la en un lavabo més o menys amb els menesters amb que el coneguem hui en dia (Bohigues 1983: 267-274) (v. **fig. 4-4**). Segurament, un dels primers inconvenients que argüïr fem contemporàniament sobre aquestes cases és la poca llum natural que arriba a l'interior. Fins i tot en les cases cantoneres, les finestres són escasses, tant perquè mantenien una temperatura més uniforme com per la mateixa estructura de la casa, que depenia de la descàrrega del pes sobre les parets laterals. De fet, Courtot (1992 [1989]: 73), en la seua descripció dels pobles hortolans, anotava que «de carrer estant, poques coses són visibles: sols el gran portal i les ranures del pas del carro al lllindar traeixen la funció agrícola, actual o passada».

Les carrilades eren dues línies que travessaven paral·lelament l'entrada de les cases. Es tractava de dos carrils fets amb argila al sòl, que deixaven enmig un tercer carril que bé podia ser de terra com de *pòrlam* —catalanització del nom de l'empresa Portland que comercialitzava el material de pavimentació. La seua funció era facilitar l'entrada del carro a les cases fins al corral, situat al fons, deixant l'espai interlineal amb una superfície rústica sobre la qual l'animal encarregat de tirar del vehicle no esvarara (v. **fig. 5-6** i **5-7**). Doncs bé, l'argila per on havien de passar les rodes del carro precisava fer-se el més fina possible per a què les rodes lliscaren millor i facilitar-li la tasca al llaurador, al mateix temps que allargaven la vida útil del commogut carro. És per això que les quadrilles del poble no dubtaven en organitzar un ball a la casa que estrenava carrilades per a lluir el sòl —fer-lo finet— gràcies al moviment dels peus sobre la superfície. La quadrilla que hi anava bé podia ser familiar o per contra, oferir-se a una altra família: «quan feien carrilades en una casa ja se sabia. Les quadrilles ja ho sabien [i deien]: 'Tia, quan tinga les carrilades acabades vindrem a fer-li-les finetes!' I quan la carrilada estava acabada i això, pos llogaven l'acordeon, i anava una quadrilla i a ballar!» (Pura, 1927). Els peus dels joves balladors es transformaven en polidores del sòl més que eficients, i sembla ser que els mestres i mestresses de casa quedaven del tot satisfets. L'invent, en un temps de pobresa, no estigué exempt d'imprevisibilitats, sobretot si, amb la intenció de salvaguardar un bé tan preuat com les sabates, se li clavaven unes ferradures en la sola que ratllaven allò que s'estava intentant fer fi: «mon pare havia entaulellat ma casa i havia ficat carrilades, que antes no estaven, d'argila, pa entrar el carro. I com antes ficàvem ferradura en la voreta de davant i en la de darrere, pa que no se gastaren les soles de les sabates, li ho ratllarem tot! Però una volta ratllat igual anàvem i estàvem distraçuts!» (Maria, 1931).





**Fig. 5-6:** Esquema de les carrilades a una casa-tipus «a una mà» hortolana. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.



**Fig. 5-7:** Imatge actual d'una casa que ha conservat les carrilades, mirant de la porta cap al corral. Localització: Carrer de Torrent (Picassent). Fotografia pròpia.

Però un dia o altre —segurament dels anys setanta en avant—, els canvis socioeconòmics condemnaren les carrilades a la desaparició. Mecanitzada l'haca, perderen la seua utilitat, i les famílies preferiren reformar la casa i transformar aquest espai en un magatzem pròpiament dit, o bé, vestir-lo amb paraments que oferien noves funcionalitats, entaulellant el terra.<sup>384</sup> Malgrat aquest últim fet, no es dubtava en acudir a ballar per a estrenar la millora de l'espai. En general, el record dels balls a les cases està marcat per la seua familiaritat, amb uns mecanismes de vigilància sobre joves idèntics als dels balls de Pasqua. Es coincideix que la privacitat en aquell temps no corresponia amb els paràmetres actuals perquè en aquells temps les portes de les cases solien estar obertes permanentment. En poblacions relativament xicotetes, era complicat que algú no tinguera constància ràpidament de la celebració de qualsevol esdeveniment fora de la quotidianitat. Per contra, no estava ben vist que s'acudira a un ball si no s'havia estat convidat i, a posteriori, es transmetia a la resta de la població que qualcú havia anar a farolejar, a doctorejar, o a furonejar.

Per últim cal mencionar que, si es prestava l'ocasió, se celebraven balls en les nombroses festes de carrer —especialment per Sant Antoni, Sant Caralampio o Sant Roc, a Catarroja o Silla— o s'improvisaven balls al carrer gràcies a l'amabilitat dels pocs veïns que tenien ràdio i l'acostaven a la finestra per al gaudi de tots els veïns. S'ha remarcat que fins ben entrats els anys cinquanta, la ràdio era un bé preuat que només estava a l'abast d'uns pocs. De fet, Sevillano (1996: 246) ha destacat com fou sobretot a partir del 1956 quan es va notar realment que la possessió d'aquests aparells s'havia generalitzat, coincidint amb l'època daurada de les radionovel·les i amb l'arribada posterior de la televisió, encara que abans el règim havia promocionat l'escolta col·lectiva en els diferents centres de reunió, sabedora de la rellevància propagandística de les ones radiofòniques: «Ui, ràdio, ací en el poble... Poquetes. Hi havia una que ja estava d'antes de guerra [...] La ràdio la posaven de nit casi a la porta del carrer perquè així els del musical i tots, la sentien. Ells la tenien dins de casa en un carret i aixina la col·locaven cara la porta. [Fou]

---

<sup>384</sup> Resulta sorprenent que hui encara es mantinga en moltes llars un espai molt semblant al que descriu Cucó (1983: 294), amb dues fileres de cadires més o menys luxoses —és a dir, de fusta o amb coixinet, però habitualment mai de boga—, d'estil modernista o barroquitzant —algunes més coentes que altres, tot siga dit—, acompanyades per un parell d'engrundsadores de reixeta abillades amb puntilles i coixins florejats fets a mà, i una taula de fusta bona presidida per un jarro de flors, i coberta per uns tapets també de puntilla, fotografies familiars, revistes de festes, butlletins municipals, i receptes mèdiques. Paradoxalment, i és una qüestió que no tothom ha aconseguit solventar satisfactòriament, l'espai més gran de la casa roman infrautilitzat, ja que, si bé abans encara s'utilitzava per a vetllar els familiars difunts, hui en dia només s'ocupa els dies de festa gran, quan hi ha un àpat amb més comensals dels que caben en l'habitació multiusos.

una de les primeres ràdios que hi hagueren. Mosatros ací [en tinguérem] ja acabada la guerra después de molts anys» (Leocàdia, 1925). Així, tot i que Leocàdia afegeix que «[les cançons] no es feien famoses per la ràdio, perquè entonces no hi havia molts», la presència simbòlica de la ràdio era latent, com demostra l'interès de tots i totes les cantants amateurs per actuar-hi o la primerenca presència d'emissores —Torrent, a l'Horta-Pla de Quart, tingué una emissora republicana durant la Guerra Civil (Besó 2006), igual com el Partit Comunista de Picassent.<sup>385</sup> Però l'impuls determinant per a la ràdio el va donar a la comarca l'Església cap a mitjan de la dècada dels cinquanta, quan diferents parròquies s'animaren a efectuar les seues pròpies retransmissions, que incloïen misses dominicals i rosaris, música i programes d'entreteniment (Besó 2006). A Picassent, però, FET y de las JONS se'ls va avançar (v. §4), i en setembre del 1953 informava que des de «diciembre tuvimos la grata nueva de haber quedado instalada una emisora de radiodifusión en esta localidad».<sup>386</sup>

---

<sup>385</sup> AMP/LAP/30-v-1937.

<sup>386</sup> «Síntesis de la Vida Local (1952-53)», *Llibre de Festes de Picassent*, 1953. La ràdio es va muntar, com ens ha explicat Carmen (1932), per iniciativa del germà de l'alcalde, habilitant el local on havia estat ubicat l'antic casino del liberals del poble. Ella treballà com a locutora els diumenges entre el 1959 i 1960, abans de casar-se. Els organitzadors eren també els que actuaven en el grup teatral i, alhora, familiars de les persones que muntaren els primers cinemes.

## 5.2. Un nou model de lleure: del teatre a la pista

Les pistes de ball arribaren a l'Horta en els anys 1929, 1944 i 1947. Amb elles va culminar el procés d'establiment a la comarca d'un lleure que no precisava de cap excusa extreta del calendari per a ballar fora dels habitatges domèstics. De la mateixa manera característica dels establiments primerencs lligats a l'anomenada «cultura de masses», les pistes nasqueren com uns espais plurifuncionals, destinats a allotjar simultàniament la pràctica d'uns determinats esports, espectacles escènics i esportius, i el ball. Tot i això, seria aquesta última activitat la que s'imposà sobre la resta. Hi acudia la joventut els diumenges per la vesprada a ballar i, si l'economia ho permetia, els dissabtes a vore actuacions de varietats. Les pistes reunien en un sol local aquelles propostes de lleure que en èpoques anteriors havien bastit les programacions dels teatres, els quals acabaren especialitzant-se en cinema. Als volts dels anys cinquanta, a més de nombrosos cafès i bars, la comarca ja comptava amb uns quinze cinemes i tres pistes de ball: l'oferta d'entreteniment augmentava de forma incesant. A continuació historitzaré el procés d'implantació d'aquests tipus d'espais a l'Horta-Albufera. S'hi testimoniarà la notable congruència cronològica entre els diferents municipis, així com en els mitjans amb què es construïren els negocis. Amb aquesta finalitat, descriuré amb detall l'esdevenir del poble de Silla, pioner en aquesta mena de locals plurifuncionals, i seguiré amb l'esbós de l'evolució a Catarroja i Picassent. Posteriorment, analitzaré el funcionament dels negocis, les millores dels establiments i els professionals —més ben dit, no-professionals en sentit estricte— que habitualment hi treballaven.

### **Cinema, esport i ball: la nova indústria**

Des que la jove burgesia anglesa d'època victoriana va vore en l'*sport* una forma de mostrar el seu ascens social —a més de els beneficis físics que aportava en un medi considerat hostil com la ciutat—, fins a la creació d'associacions esportives d'arrel popular —sovint lligades al món obrer— van passar vora quaranta anys en terres catalanoparlants (Pujadas 2004; Sirera 2007).<sup>387</sup> Mentre, fins ja quasi entrats els anys trenta, l'esport no fou

---

<sup>387</sup> A València ciutat, gràcies als diferents professionals liberals i burgesia autòctons s'havia pres contacte amb les pràctiques físiques angleses, i no es va dubtar a principis de segle a importar aquella forma de lleure

una pràctica física, més o menys amateur, sinó un espectacle amb el qual entretindre's i vehicular emocions. El futbol i la boxa portaren la veu cantant d'aquesta nova forma de diversió. En el cas de la boxa, abans que es montaren espais *ad hoc*, s'optà per instal·lar rings en locals com cabarets i, fonamentalment a partir dels anys vint, en espais de gran aforament, reutilitzant-los de la seua funció habitual. En el cas del futbol, la comercialització hagué de ser més ràpida ja que el sosteniment dels equips, sovint privats, demandava una ràpid creixement d'afició que no passà, a la pràctica, entre les classes populars fins als anys vint.<sup>388</sup>

A més de l'esport, els anys vint també suposaren l'adveniment o consolidació d'uns locals d'esbarjo, de definició esmunyedissa, que oferien tota mena de diversions, previ pagament d'entrada o de consumició obligatòria, en un procés que s'ha convingut en considerar una «democratització» del lleure, especialment pel que feia a l'accés femení a

---

moderna i eminentment urbana, tot substituint ja als anys vint a les corregudes de joies, el tir i arrossegament, el tir de colom, o la pilota i, en definitiva, a «todas las manifestaciones consideradas con mayor o menor propiedad como autónomas y privativas de los valencianos» (Ariño 1992a: 273-274). Per molt genuïnes i arrelades al terreny que foren aquestes activitats, en realitat, no se les va entendre com una activitat esportiva fins que a meitat del segle XIX s'incorporaren, previ pagament d'entrada, a algun dels jardins i passejos urbans de València ciutat, exhibint-se en la teatralització per autonomàsia del triomf de la burgesia —i bon negoci per a llauradors i artesans—, que no era altra que la Fira de Juliol. De l'èxit a la politització d'una activitat de temps lliure hi ha un pas i a la ciutat, des de l'últim quart de segle, les pràctiques relacionades amb l'escopeta anaren lligades als grans propietaris conservadors. A l'altra banda, la classe mitjana va vore reflectida en la pràctica ciclista la pròpia representació de classe educada en els valors urbans. Cap al 1910, l'únic espectacle esportiu que abastava una afició generalitzada era la pilota valenciana. I al marge de la resta de col·lectius romania la classe aristocratitzant, la qual, a més de cercar una diferenciació social, tenien la intenció d'integrar les dones en els seus espais de socialització per a afavorir el contacte entre les diferents famílies amb finalitats matrimonials. La pràctica esportiva de les dones en altres estrats socials, més enllà de l'excursionisme, hauria d'esperar la II República. El primer intent a València de la classe aristocratitzant per integrar els dos sexes en un mateix esport fou cap a volts de 1880, obrint la primera pista de patinatge de la ciutat, l'*Skating-Ring*, vora l'Albereda, és a dir, el passeig burgès per excel·lència de la ciutat. El problema fou que només cinc anys després, un canvi de propietari del l'espai, que ara s'anomenaria Skating-Garden, instaurà una política de preus més populars, provocant la fugida de les persones d'economia folgada. Tampoc triomfà l'hípica ni la introducció de la pilota vasca, perquè malgrat uns preus diferenciats per a distribuir els diferents nivells econòmics a les grades, al trinet les dones també tenien contacte amb els homes de menys noble llinatge. Per tant, s'hagué d'esperar al 1903 per a la creació del Club Nàutic, on circularien conservadors, liberals i els blasquistes més benestants, per a què l'oci marítim fóra l'excusa perfecta per a les relacions socials intergènere. Malgrat això, ara qui objectà el lleure marítim foren religiosos, agrupats a l'entorn de la Lliga Catòlica, que preferiren pels joves de bona família l'Sporting Club (1905), un centre que recuperava la pràctica del patinatge però sobretot del tennis i, a més, aprenent dels antics errors, incloïa en els seus estatuts una clàusula que evitava qualsevol contagi de l'afició a les classes més populars. Les informacions d'aquest paràgraf estan extretes de Pujadas (2004), Sirena (2007) i Otero (2003).

<sup>388</sup> De l'error de percepció que suposava la diferència entre pràctica i espectacle esportius se'n feien ressó també les revistes de la ciutat en ocasió de la Fira de Juliol, que al·legaven que «El *sport* es un concepte equivocat en la majoria de les gents, [...] que ha copiat esta paraula anglesa, o siga lo més superficial de la idea, sense coneixer el contingut, el valor que té pera el anglés el eixerçici físich, el *sport*. Per als pobles del Nort, fòrts y cults, el eixerçici físich es necessitat més forta que una costum, perche naix de l'espírit sensible a la educació física; en cambi, entre nosaltres, el *sport* es una divertició més, sense la que també podríem pasar [...] bastaria donar a les festes deportives tota la importancia popular que deen tindre, buscar aquells *sports* de destrea, força, habilitat que puguen practicar les clases populares, o siguen jòchs olimpichs, carreres y saltos, lluyta greco-romana, gimnasia, etcétera, etc., y finalmente, pagar be als vensedors» (SENENT, J. J.: «Els deport de la Fira». *Pensat i fet*, VII-1914).

aquests establiments (Ariño 1992a: 273-274; Aguado i Ramos 2007: 267). Així, a les principals ciutats espanyoles, els salons dels hotels més luxosos s'emplenaren d'orquestrats que prometien una mescla curiosa entre les noves modes americanes i les parisenses; arribaren a les grans capitals els bars amb barra americana, seguien funcionant els cafès-cantants, els music-hall —amb els escenaris plens de cupletistes, *varietés*, vodevil, revistes i còmics rapsodes—, a més d'altres locals com els *the-danzant*, els dàncing, o els *taxi-girls*, que junt als cabarets —en aquella època, els establiments més luxosos—, que actuaren sovint com a encobridors de prostitució (Navarro 2004; Aguado i Ramos 2007). El retrat dels espais de lleure el completaven els cafès —un local on s'hi podia fumar i consumir begudes «modernes» d'una forma, per dir-ho així, més elegant i moderada que al tuguri de les tavernes que servien l'«antiquat» vi—, els cinemes, els teatres, i els circs.

Potser amb menys *glamour* del que desprenien alguns locals *chic* de Barcelona i de Madrid, València també va participar dels «feliços anys vint» i de la renovada febre pel lleure. Si fem una ullada a la les revistes de l'època, termòmetre de tot el que ocorria a la ciutat, s'hi troben referències al cinema, a espectacles acrobàtics, de prestidigitadors i de mim, l'exhibició d'animals, a les modes franceses, a la ràdio, als automòbils, a la passió pel ball, a les cupletistes, als locals com cabarets, music-halls o dàncings, als bars i ballables de procedència americana —«—Señorita, si es usted gustosa en ello, concédame el placer de bailar conmigo el delicioso fox-trot... —Caballero, me gusta con fruición el baile y le agradezco su interés..., pero no puedo resistir al inefable gozo de descansar unas horas en esta *chaise-longue* de la famosa casa Muebles Bagues». <sup>389</sup> La crítica fallera no fou menys i el mateix 1923 al *Pensat i fet* es parlava copiosament de la substitució del bous per nous esports com el futbol, i és clar, també de la puixança del ball entre les classes populars, inundant els envelats fallers a ritme de foxtrot, tango i havanera. <sup>390</sup>

La inauguració de l'Skating Room Patin —El Patí— de Silla el 1929 s'ha d'integrar en aquest context dels anys vint. Tanmateix, la localitat ja comptava amb una tradició en la gestió d'establiments públics d'esbarjo de quasi un segle. Cap al 1850, s'hi han localitzat

---

<sup>389</sup> *La Reclam*, 24-XII-1924. Per exemple, també se'ns informava en successives publicacions sobre la inauguració de les temporades de classes de ball: «Inauguración de la Academia Gadea. Invitados por nuestro buen amigo el notable maestro de baile Juan Gadea, asistimos al acto de la apertura de la academia para la temporada de invierno. La amplia sala donde la gente se expansiona *foxtroteando* se encontraba atiborrada de una gran multitud de caras bonitas que alternaban con los del sexo contrario. El acto resultó brillantísimo, lo que nos hace predecir que este invierno los carnets-abonos se van a agotar» (*La Reclam*, 5-XI-1922).

<sup>390</sup> BARCHINO, PACO: «El pasacalle y la serenata», *Pensat i fet*, III-1923.

l'anomenat Liceo —freqüentat per les classes benestants— i un teatre de la vila, que oferien obres de gran i xicotet format, com per exemple els volantins (Antich 2008: 23). El municipi acabaria la dècada del 1870 inaugurant un nou teatre popular a la plaça de la localitat —Príncep Alfonso oficialment, La Bombonera popularment i, finalment, conegut com el Teatre de la Plaça—, promogut per una societat de noranta membres. Tant el Liceo com el Teatre de la Plaça anaren progressivament adaptant-se a les modes i als interessos dels habitants de la localitat, transformant-se bé en espais associats a la política, bé actualitzant l'oferta lúdica: el Liceo va mudar a finals del segle XIX en la seu del Partit Liberal Conservador restauracionista i a partir del 1916, es reconvertí a cinema, anomenat Cinema Valenciano. El recorregut del Teatre de la Plaça és notablement similar: després d'un període de reformes que va durar unes tres anys, el teatre instal·là un «cinematògraf permanente», transformant-se en el Cinema Moderno a partir del 1918, per a tornar a esdevenir teatre, ara amb el cartell de Teatro de la Constancia. El Teatre de la Plaça va sobreviure 92 anys, és a dir, fins el 1969, quan va deixar definitivament de ser rendible. A més d'aquests locals, en ocasions se celebraven funcions teatrals o líriques al casino dels conservadors, anomenat Patronato, i en un teatre a l'aire lliure de nom Os Palàs —«Os» prenent el nom del casinet que hi havia a la vora i «Palàs» de l'anglès «palace» pronunciat lliurement.<sup>391</sup>

A partir de la dècada de 1910 un nou local entraria en escena. Es tractava d'una ampliació del Café Victoria, construït a mercè d'uns corrals que hi havia a la vora del café, habilitats com a saló d'actes que farien servir diferents ens associatius. Com que l'escenari era poc profund, ben prompte, cap al 1915, fou transformat a cine, prenent el nom de Cinema Victoria, encara que una dècada després, popularment el nom va canviar a Cine de la Peña. El nom el devia a una penya esportiva que solia reunir-se en el café, anomenada Peña Martínez —«en honor al famós torero valencià», més conegut com *El tigre de Ruzafa*—, que reunia diferents aficionats a la boxa, al futbol i al ciclisme (Antich 2008: 29).<sup>392</sup> A més dels locals esmentats, dedicats al lleure més o menys de forma oficial, hi va

<sup>391</sup> Comunicació personal de Josep Antich i Brocal (12-vi-2013).

<sup>392</sup> El 15 de març del 1935 es va inscriure al Registre d'Associacions amb el nom Peña Ciclista Manuel Martínez. Així, aproximadament a mitjans dels anys vint es dedueix que l'afició pels esports estava força consolidada entre els hòmens, molts dels quals participaven també en les altres diversions habituals de l'època: el teatre amateur i la sarsuela, o el vers i el cant (Antich 2008: 23-31), i després de la formació d'aquestes penyes, legalitzaren la seua situació cap al 1935 en La Llista, Aficionados a la Pesca con Caña, presidida per José Romeu, i formant la Agrupación Deportiva Silla FC, presidida pel que seria posteriorment l'alcalde de Silla en època franquista, Elias Olmos Fortea, que prenia el relleu del Silla Club de Fútbol, creat el 1927 (Antich 2008: 29).

haver més locals a la vila que ocasionalment es destinaren a espectacles públics. La diferència fonamental amb la resta de teatres, cinemes i cafès és que aquestos locals no estaven situats en l'entorn de la plaça del poble o en el cap dels carrers que partien d'ella, sinó en la zona propera a l'estació de ferrocarril, aprofitant els magatzems existents allà a mode de polígon industrial, dedicats fonamentalment a la taronja. En un d'aquestos locals, hi ha constància de la primera projecció pública del «cinematógrafo Lumière» en Nadal del primerenc 1901 —només sis anys després que els germans Lumière el patentaren a París i cinc de la primera projecció a Barcelona (Suárez 2011: 156)—, a mercè de l'amabilitat de l'alcalde del moment, qui va cedir una de les seues naus per a l'esdeveniment mentre el públic observava les imatges assegut sobre els caixos de taronja (Antich 2004: 136). Més interessant, però, és la constatació de l'existència de balls en un altre dels magatzems, en aquest cas una carboneria, adosada a un habitacle familiar i a un establiment de vi i olives. La celebració de balls seria suficientment regular per a què es contractara un home per a controlar l'entrada, a qui s'anomenava *Apujami* pel seu paregut físic amb el protagonista d'una pel·lícula (Antich 2004: 137).

Un cop els terrenys de l'entorn de l'estació es van acondicionar degudament —més endavant vorem la importància d'aquest fet—, la zona va començar a urbanitzar-se. El Patí s'instal·laria allà mateix, a la banda de darrere d'una de les illes de les recent edificacions. Inicialment, es tractava d'un local descobert, de terra, concebut com una pista de patinatge i de ball (v. **fig. 5-8**):

Inclús antes de guerra, allí en la pista fèiem boxeo, ficàvem la pista [de boxa] i fèiem boxeo. Després allí fèiem pista de patinar, que encà tindré patins per allí [per casa]. I allí en aquella època només que era ball d'estiu, bueno, ball a l'aire lliure, ploguent i tot estava allí, eh! Ploguent i tot. Hi havia una coberteta i au! El que volia ballar, ballava, i el que no, no. I passant fred igual: hala, alegria! I quan arribava l'estiu, que era el dia del Cristo i tot això, que no cabien! (Juan Antonio, 1940).





**Fig. 5-8:** Fotografia aèria de la zona de l'estació de Silla. A la part inferior, s'hi aprecia clarament El Patí. Anys cinquanta. Localització i cessió: Josep Antich i Brocal.

El Patí fou pioner a la comarca a diferents nivells, dels quals cal destacar-ne dos: fou el primer local que oficialment oferí regularment balls amb pagament d'entrada que partia d'una iniciativa no vinculada a una entitat associativa, amb un local propi. Així mateix, fou el primer que va oferir a les dones de la comarca la possibilitat de practicar un esport sense haver de desplaçar-se a València —aventura que, d'altra banda, no era gens habitual— i, més encara, un esport en interacció amb els homes. De cara a un futur, caldria reconsiderar afirmacions basades en percepcions massa fàcils en referència als hàbits dels habitants de fora de la ciutat de València —per exemple, en referència als anys quaranta: «No dejaba de ser chusco que el éxito popular de *Holiday on Ice* se debiera a este motivo y no a una súbita afición de los hombres de la huerta por el patinaje artístico» (Reig 1999: 44)—, construïts sovint a base de percepcions força distorsionades del que veritablement ocorria en la tan recurrent horta valenciana. Ja durant la postguerra, El Patí els diumenges arranjava ball i el dissabte una altra activitat, que bé podia ser boxa, patinatge o espectacles de varietats.

També els inicis de la Piscina d'Hervàs, de Catarroja estigueren lligats a l'esport. Si ho recordem, un cop finalitzada la contesa bèl·lica, Antonio Hervàs va decidir, abandonant poc a poc el negoci familiar de circ, construir una piscina el 1942. Ho explica la seua dona Teresa (1926):

Primer fa la piscina pa nadar només. Después, als dos o tres anys de fer la piscina pa nadar, com nadar era dos mesos, i enseguida venia el fred, no era rentable. Entonces se li ocorrí, a continuació de la piscina, fer una, allí, una sala, però tot a l'aire lliure pal ball, i pals varietets. Però tampoc li resultà rentable perquè quan feia fred s'havia acabat tot: ni podia fer ball, ni podia fer res. I entonces, a l'altre any se li ocorrí cubrir no la piscina, al costat una nave. I entonces escomençà a fer ball ahí els diumenges només. I les Pasqües, que eren maravilloses, i els Fins d'Any, i els Nadals i els Reixos. I alcomençà la cosa en molt de auge. I estigué molts anys aixina, i continuant tranguent espectàcul. Agarrava a tota la joventut de la contornada!

Evidentment, entre el ventall d'activitats lúdiques de la Piscina d'Hervàs, a més del ball i de les varietats, s'hi feien vetllades de boxa i «patinatge [...], però les mares pel poc se'l berenen perquè u es trancà un braç i un altre una cama!» (Teresa, 1926). De fet, com a El Patí, la pista de patinatge, segons dicten les actes del consistori de Catarroja, havia estat junt a la piscina una de les primeres ocupacions per a les quals es construïa l'edificació.<sup>393</sup> Als negocis d'Hervàs calia afegir el cinema, amb el qual el nostre empresari de l'espectacle apareixia registrat a l'*Anuario del Espectaculo* de 1944-1945.<sup>394</sup> L'èxit de tot plegat fou impactant. Teresa remarca que «la vedette principal era la piscina» encara que «al principi ho agarraren aixina mal en lo de la nadada, però era [cosa de] la Iglésia». Perquè estariem parlant de la primera piscina d'accès públic de la comarca, quan prendre el bany encara era un passatemps reservat a les classes millor posicionades econòmicament. Inicialment, a la piscina nadaven homes i dones separats per horari, evitant així eventuais problemes amb l'autoritat. Però, cansada de nadar en les hores de menys sol, un dia la dona d'Hervàs va decidir que compartirien bany amb els homes, i segons la seua narració, així s'aconseguí que la piscina fóra mixta:

En la natació, posà horari, per a hòmens i per a dones, perquè en aquell entonces «las mujeres estaban tontas». L'horari de les dones no era bo, perquè nadar des de les nou del matí hasta les onze... I un dia li dic: «—Antonio [...] jo hui vaig a nadar en companyia de vosatros. —Eh, no fotes! —És que no vaig a andar jo soles: van a vindre sis o set amigues. —No sereu valentes. —No serem valentes?». Tots els hòmens que estaven nadant, s'assentaren tots. Com si haveren vist huit monstros! I les huit que estàvem, en l'aigua, i estiguérem tot el matí a soles en l'aigua. I ells fora, correctes, no digué ningú ni mu. I quan se cansàrem se vestírem (Teresa, 1926).

---

<sup>393</sup> AMC/LAP/11-vi-1942.

<sup>394</sup> *Anuario del Espectáculo 1944-1945*, 394.

El local d'Hervàs era el tercer que es dedicava a la pràctica esportiva en Catarroja, en companyia dels trinquets i del futbol.<sup>395</sup> El recorregut cronològic d'implantació de l'esport al poble coincideix amb el de Silla i també paregut és el desenvolupament dels teatres, encara que quinze anys més tard que el poble albuferenc veí. L'ajuntament catarrogí, a finals del segle XIX, va cedir una de les seues propietats —anomenada la Cambreta, on, entre altres, hi havia l'escola pública— a una societat formada a tal efecte. El cinema El Progreso —més conegut com a Cine Chepa— fou una adaptació d'aquest mateix teatre que fundà la nova Sociedad Teatral del Progreso, funcionant des del 1909 fins al 1977.<sup>396</sup> A partir del 1926 dos cines més li feien la competència al Cine El Progreso: el 1926 s'inaugurà el Serrano i el 1930 el Faus, que només uns 400 metres més enllà, en el mateix carrer, servien teatre i cinema. Entremig d'un i els altres, Hervàs erigiria el seu centre de lleure a partir del 1942 aprofitant un solar de la seua família (v. §3).<sup>397</sup> El lleure

---

<sup>395</sup> Des de com a mínim el 1921, Catarroja comptava amb el Trinquet Perales —ubicat al barri del Raval—, al qual es va afegir posteriorment el Moderno —conegut com «el de les barraques» (Raga 2004: 25), fins que aquest últim tanca les portes, segons el *Directorio* el 1947. També el mateix 1921, gràcies a la pensada d'un dels fills dels propietaris d'una de les masies als afores del poble, l'Hort d'Estela, que estudiava a Anglaterra, es formà l'Olimpíic Fútbol Club de Catarroja. Estava presidit pel metge de la localitat, Manuel Monforte, una de les persones amb major pes polític de la localitat, suficientment republicà com per a ser considerat pels franquistes catarrogins com a «rojo» (Gómez 1999a: 65-66). El registre com a associació el 1935 li va durar ben poc, ja que com es desprèn de les actes de l'Ajuntament, la Falange local es féu amb el control de l'equip un cop finalitzada la guerra. Entremig, es va construir un camp de futbol que va haver de ser reformat el 1940, i l'Ajuntament va haver d'acordar, d'urgència, mantindre una reunió entre els mateixos representants del consistori, els propietaris del camp i la Falange (AMC/LAP/26-VII-1940). Per tant, el desenvolupament de l'afició i pràctica esportiva a Catarroja fou molt similar als de Silla, creant els seus equips a meitat de la dècada dels vint i registrant-los com a associació el mateix 1935, segurament per alguna mena d'obligació legal.

<sup>396</sup> La Sociedad Teatral del Progreso nasqué en 1887, inaugurant el teatre al voltant del 1890. L'edifici comptava amb una sala principal amb un aforament que va arribar a les quasi 800 persones l'any 1905, i un cafè en la planta superior per a la reunió de socis —d'entre els quals, amb el segon nombre d'accions, figurava el mateix metge Monforte—, a més de allotjar l'escola del municipi fins el 1927, quan l'industrial Esteban Paluzié patrocinà la construcció d'un nou complex educatiu. Els estatus de la Sociedad de Teatro el Progreso dictaven que seria la Junta Directiva qui autoritzaria els espectacles, presidits —com bona part del huit-cents— pel batlle o els regidors en un lloc preferent —i de la mateixa manera que es recordava al segle XVIII, sense que els homes pogueren cobrir-se el cap amb barrets durant les representacions. Aquestes representacions haurien de ser «funcions dramàtiques, de declamació, concerts de música, balls, espectacles de prestidigitació i altres espectacles permesos» (Ferrer 2002: 150). I, entre les altres exhibicions autoritzades, almenys que se'n tinga coneixement des del 1909, el cinema, que alternà amb el teatre fins el 1956, quan es dissolgué la societat i l'Ajuntament arrendà el teatre al gendre de l'anterior arrendador, José Penades Garrido. Cal dir que a l'*Anuario del Espectáculo 1944-1945*, 394, indica que fou inaugurat el 1906 el cinema, i no el 1909.

<sup>397</sup> Com qualsevol hortolà o hortolana sap, a la comarca, Catarroja i Silla han destacat pel seu dinamisme. La seua extensió i una situació privilegiada amb l'Albufera a una banda i terres de conreu agrícola a l'altra, sumat a la proximitat amb la capital i uns mitjans de transport —amb tramvies que, a principis de segle, oficialment passaven cada 13 minuts— les feien especialment obertes a la penetració de noves idees polítiques i a les innovacions en l'esbarjo i, també, a exercir com a centre d'àrees d'influència dels pobles veïns. No obstant això, quasi tots els pobles de la comarca tenien els seus locals d'espectacles. A Massanassa hi ha constància ja el 1914 de l'existència d'un teatre, el Teatro Quevedo, i d'un cinema, propietat de José Muñoz Raya (*Anuario «Batilles» 1914-1915*, 164). També en Alfafar comptaven amb projeccions de cinema des d'aproximadament 1915. Estigué instal·lat en un jardí relativament cèntric que hi havia a les esquenes de l'església de la localitat.

de Catarroja, en definitiva, estava visquent un procés de concentració al mateix carrer: el Camí Reial.

Per la seua banda, a Picassent la primera projecció de cinema va tindre lloc en un magatzem de fruita gegant intal·lat en una zona propera a l'estació, igualment com a Silla, un espai també multifunció on assajava una de les bandes de música del poble, i s'hi interpretaven obres de teatre i de lírica amateurs.<sup>398</sup> Cap al 1918, apartant estris, cabassos i caixons, al Liceo —com se'l coneixia, a més d'Almacent de Paco Soler—, per iniciativa d'un dels propietaris del magatzem, començà a efectuar sessions del setè art. Les projeccions al Liceo tenien lloc regularment els divendres a 10 cèntims l'entrada, a meitat de preu si la pel·lícula ja estava començada (Lerma 1975: 123; Albert 2001 [1989]: 87-90). Unes quantitats que cal dir que no estaven malament, si ho comparem amb els cinemes més econòmics del Paral·lel de Barcelona, que deu anys abans oferien també les entrades generals —sense butaca— a 10 cèntims (Suárez 2010: 432). Just en la mateixa cruïlla de carrers on es trobava el Liceo, el 1924 —segons l'*Anuario*, el 1927— Mariano i Roseta Romaguera Simó obrien el Cinema Royal (v. **fig. 5-9**).<sup>399</sup> Picassent, pel que fa als esports, sense comptar els carrers on es jugava a pilota, va arribar gairebé als anys cinquanta sense espais per a practicar esport ni ball, a excepció del futbol.<sup>400</sup> I en aquest escenari és on Ricardo Dalmau, *el Mandao*, el 1947, va obrir el Parque de Atracciones Dalmau, cèlebre a la localitat amb el nom de Pista del Mandao.

---

Com no podia ser d'altra manera, prompte es va transformar aquell jardí en cinema d'estiu, i posteriorment en un teatre-cinema. La decisió li costà al Casino Proteccionista de Alfafar —el Casino de Dalt— l'escisió d'un grup de socis, que passaren a engrossar les files de La Sociedad de Trabajadores del Campo, el Casino dels Pobres. Estigué en marxa fins el 1939 ja que el projector de cinema no suportà els desperfectes ocasionats a la guerra. En la mateixa localitat, si recordem el capítol tercer, hi havia un frontó que va servir com a pista de ball una colla d'anys, passant a ser discoteca a partir de la dècada dels setanta.

<sup>398</sup> Picassent no va arribar a formar cap societat per a construir teatre, sinó que es feien servir els cafès o els teatres de les Societats Artístiques o Polítiques —en aquest cas, el *Café de Doro*, l'espai de solaç de la Societat Musical, o al Casino Quatre Cantons, seu del partit conservador i posteriorment d'Esquerra Republicana— per a que els artistes de la localitat, que tenien la seua particular colla d'aficionats, presentaren les seues interpretacions.

<sup>399</sup> *Anuario del Espectáculo 1944-1945*, 400. Pel que fa al període de la Guerra Civil, el Cinema Royal restà obert —i sense col·lectivitzar— i protagonitzà moments de suficient fogor amorosa per a què l'Ajuntament en fera referència a les actes del plenari municipal (AMP/LAP/17-x-1938) (v. §2). Abans de guerra, a més de varietats, els germans Romaguera —propietaris del Royal— també organitzaren les primeres lluites de boxa protagonitzades pel púgil local (Albert 2001 [1989]: 87).

<sup>400</sup> El futbol començà a practicar-se a la localitat cap als anys vint, primer en l'explanada de l'ermita —quan encara no havia estat habilitada com a passeig i per tant, al bell mig d'un dels pasos del «Via Crucis» que pujava pel carrer Calvari (Lerma 1975: 125)— fins que s'habilitaren uns terrenys als afores del poble. Ja al 1940, el futbol torna a practicar-se al mig del poble amb el nom d'Athletic Club, fins que passa a mans d'AC (1943-1954).



**Fig. 5-9:** Anunci del Cinema Royal. Llibre de Festes de Picassent, 1948. Fons: AMP.



**Fig. 5-11:** Anunci del Cinema Avenida. Llibre de Festes de Picassent, 1948. Fons: AMP.



**Fig. 5-10:** Isabel Dalmau, a la Pista del Mandao. Any 1949. Al fons es pot apreciar l'esplanada de ball i l'escenari. Fons: Isabel Dalmau Aguado.

El Mandao va construir la seua pista de ball en un solar vora barranc. En el permís d'obres per a l'ajuntament s'assenyalava que la finalitat del local era el patinatge, la boxa, i també, el ball. Es tractava d'una esplanada descoberta, amb el sòl de terra (v. **fig. 5-10**). Però la realitat fou que el patinatge no se l'ha recordat mai, i la boxa excepcionalment. De la mateixa manera que les seues homònimes catarrogina i sillera, el ball va soterrar ràpidament la resta de funcionalitats per a les quals estava prevista la pista. Dos anys després, com ens explicava Amadeo Lerma, el Mandao manà l'alçament d'un frontó per a jugar partides de pilota valenciana.<sup>401</sup> També volia construir una piscina, però pel disgust dels i de les picassentines, mai no va arribar a realitzar tal gesta. Recordem que el Mandao era, a diferència d'Hervàs —tot un empresari de l'espectacle— i de Zaragozá i Giner —amb una bona posició econòmica—, un segador, i el negoci de les pistes de ball era un extra que afegia a la seua professió. En un inconvenient que compartiren inicialment les tres pistes de ball de la comarca, el local del Mandao, com he dit, era descobert, de manera que els balls només podien celebrar-se quan feia bon temps. Aleshores, fou la insistència dels joves picassentins la que animà a Ricardo *el Mandao* a buscar un lloc on fer el ball quan el fred no permetia obrir la pista. Segons la seua filla, els joves picassentins li comentaren al Mandao que, simplement amb condicionar una part del magatzem de sa casa —que connectava amb la pista a l'aire lliure— ja en tindrien prou per moure el cos en un lloc aïllat del fred:

Entonces la pista la teníem ja feia temps, però solament una, la d'estiu, lo altre encà era almacent i encara no ho havíem fet ball, saps? Però ara venia l'hivern i no hi havia res. Entonces tots: «—Eh, que ahi raere tens l'almacent! Ficamos ball pa' l'hivern!». Perquè igual se ficava a ploure, o alguna tronada, i encà no era temps d'hivern, i ja tots correguent, a agranar tota la pista, perquè era de terra. Después la férem de granito, però primer era de terra. I no mos hem pegat menudes pallisses jo i la meua germana i ma mare agranant! [...] Allà teníem vaques i en la part de darrere se quedàrem un altre tros, i allí férem la pista d'hivern. Fiquem una fanecada, prou més o menos. Después al costat, en una porta, eixíem a l'hort. Una altra fanecada que ell feia verdures, creïlles i coses d'eixes. I después d'això, ja compràrem una altra fanecada hasta la pista d'estiu. I la pista d'estiu, s'entrava per ací i s'eixia al carrer de la Sèquia, que era on jo vivia. Estava tot lligat, tot era lo nostre. Entonces mon pare tenia una mitgera de lo menos deu cases (Isabel, 1941).

I així, edificant un mur que tapava la quadra i el magatzem, aconseguí crear una nou espai per al ball. Tot i que al principi ni tan sols la taquilla estava separada de la pista

---

<sup>401</sup> *Levante*, 24-vi-1949, a Lerma (1998: 12) (v. §3).

de ball, poc a poc i amb l'esforç de tota la família, s'acabà d'apanyar el nou local. Ara només quedava solucionar com es distingirien les dues pistes. És per això que, lògicament, la primera pista passà a anomenar-se *Pista d'estiu* i esta segona, la coberta, *Pista d'hivern*.

Les pistes de ball no eren les úniques que tenien problemes amb les inclemències de l'oratge. Els tertulians del Cinema Royal patien la blamor estiuenca a l'interior de la sala, i no només a causa dels contactes físics que tenien lloc en les últimes fileres de butaques. Per aquest motiu, el 1948 s'inaugurà el Cine de Verano Avenida, situat enfront del que a partir d'aleshores seria el nou Musical, al mateix lloc on havia estat el casino dels conservadors d'època republicana (v. **fig. 5-11**). Encara així, la gent de Picassent no semblava tindre l'oferta del lleure coberta i Mandao va instal·lar ja en el 1959, a petició de l'alcalde, un projector de cine, per la qual cosa va haver d'acondicionar una una saleta contigua al frontó per a posar la màquina. En aquest cas, el benefici econòmic era per al Partit Únic, i el propietari de la pista guanyava només allò que treia de les consumicions. Per últim, també a finals dels anys cinquanta, Mandao organitzava «varietets», anomenades més pomposament «Fiestas en el Aire», prenent el nom del popular programa de ràdio. L'única llauna que quedava per solucionar eren els mosquits, abundants per la proximitat al barranc, fins al punt que Luís (1928-2013) «va traure una cançó de mosquits, de tants mosquits que hi havia, que hi havia molts mosquits de nit per a fer cine perquè en el ball encara ballaves, i l'orquestra, i no te donaves compte, però en el cine t'assentaves... [...] La primera pel·lícula que férem se deia *Viva Zapata*, que era d'eixes de mejicanos» (Isabel, 1941).

Vistes en paral·lel, allò que ens ensenya el recorregut pels espais destinats a l'esbarjo en les tres localitats és el trànsit entre la cultura decimonònica de la segona meitat d'aquell segle, ben armada i assumida a través dels cercles recreatius, i l'adveniment de locals que bevien de la nova indústria de l'espectacle. En primer lloc, es fundaren societats per a la construcció de teatres, simultàniament a la creació d'ens associatius relacionats amb les bandes de música. Seguidament, pels volts del 1910, el gust pel cinema fou ràpidament absorbit per part d'aquestos teatres, als quals s'hi afegiren altres espais de sociabilitat, com els cafés i els casinos, lligats a les entitats associatives. Malgrat això, les projeccions primerenques de cinematografia tingueren lloc en magatzems, remuntant-se a principis de segle, sempre gràcies a particulars més o menys adinerats, fascinats per la nova atracció visual. Els anys vint foren testimoni de creació de penyes i clubs relacionats amb els esports accessibles a les classes populars —bàsicament, futbol i ciclisme—, mentre que s'assentava també l'interès per la boxa. Simultàniament, a la dècada del 1920, els ens associatius i els teatres canal·litzaren els espectacles de

varietats, però amb unes noves companyes, les sales de cinema, les quals, tot i ja haver nascut pensades per al cel·luloide, aprofitaven l'escenari de l'immoble amb la finalitat de comercialitzar arts escèniques o espectacles esportius, cobrint la creixent demanda per aquest tipus d'entreteniments. L'entrada a la dècada dels anys trenta vingué acompanyada de la instal·lació de la segona tipologia d'espai que, com els cinemes, partia de la iniciativa privada amb previsió d'obtindre beneficis econòmics per l'assistència de públic —és a dir, desvinculades del format de societat—: un negoci de lleure concebut per a la pràctica del patinatge i del ball, aprofitant la mateixa superfície, sense desmerèixer tampoc la possibilitat d'afegir-hi espectacles escènics o esportius, fent les reformes que calguera. Els anys quaranta i cinquanta presenciaren la seua consolidació, amb l'agregació de la piscina.

D'aquesta manera, les pistes oferiren un model d'establiment comercial que brindava la possibilitat de ballar amb una freqüència setmanal, desvinculada del calendari festiu i del caràcter vicari que solia acompanyar els balls als teatres i als ens associatius. No vol dir això que, de forma similar al cinema, des dels anys trenta les societats no hagueren anat augmentant-ne la periodicitat d'allò que s'anomenava a l'època «bailes familiars», cada vegada més estesa durant tot l'any, fins al punt d'habilitar a partir també no només els seus immobles, sinó altres espais per a ballar regularment en estiu (v. §2). Tampoc vol dir que en altres zones de la península el ball setmanal a redòs de les societats, amb pagament d'una entrada més cara per a no socis, no es puga remontar a meitats del segle XIX —hi ha constància a Catalunya, i potser en algun moment aparega documentació que ho demostre a la zona valenciana. L'avantatge del ball als ens associatius era que si es pertanyia a la societat que emparava les bandes —que a més, tenien músics debades—, l'entrada al ball era tan econòmica com per a preferir-lo al cinema. Així mateix, les característiques dels nou locals emergents a partir dels anys trenta seguien la dinàmica de la plurifuncionalitat, característica que compartien bona part dels recintes de gran capacitat de l'època.<sup>402</sup>

Què va ocórrer amb l'adveniment del franquisme? La dictadura tingué una influència paradoxal en relació al lleure comercial, al meu parer. La suspensió del dret

---

<sup>402</sup> Malgrat que n'existien que estaven especialitzats en una atracció concreta, la tendència de la majoria fou el projecte d'unes construccions que s'adaptaven ràpidament a una tipologia d'espectacles o a una altra: els teatres, cinemes i frontons —o la seua versió autòctona, els trinquets— podien convertir-se ràpidament en sales de ball; locals com cafès, cabarets, music-halls o dancings disposaven sovint d'espais per al consum de menjars i begudes, les places de bous i els estadis de xicotet i mitjà aforament podien instal·lar rings o escenaris mobils, i els circs s'arribaren a convertir en piscines on oferir espectacles aquàtics. Vegeu, per exemple, el recent catàleg i llibre publicats arran de l'exposició sobre el Paral·lel barceloní de les primeres dècades del segle XX (Albertí i Molner 2012).



d'associació i de reunió, la patibulària campanya eclesiàstica contra el ball especialment durant els sis primers anys del règim, però també contra les noves modes; l'ús despietat i arbitrari dels mitjans repressius i la censura, i la penúria econòmica, a jutjar per les narracions, generarien que durant els primers anys de la dictadura disminuïren dràsticament les activitats de lleure. Ja s'ha vist en el tercer capítol com es promulgaren limitacions a l'obertura d'establiments de consum de begudes i de sales de festa amb la instauració de la dictadura. Contràriament, una cop passats els primers anys, el relatiu fracàs del Partit Únic com a element aglutinador de l'ús del temps lliure en les activitats relacionades amb el ball —la qual cosa no vol dir que no s'aconseguira amb l'esport o amb l'educació, en companyia o competència d'Acción Católica— i l'operació estratègica portada a terme pel règim després de la II Guerra Mundial, acabarien per fomentar aquest tipus de consum, liberalitzant progressivament els horaris d'obertura —primer fins a les dues la vespra de festius, just un any després fins a les tres hores de la matinada, i fins les quatre a partir del 1952— per al disguts d'alguns sectors catòlics que, com predicava Sardà i Salvany des de finals del huit-cents, advocaven per la santificació de la festa dominical laboral dedicada al culte eclesiàstic i no al festiu.<sup>403</sup> Si per a les autoritats de mitjans del segle XIX en entorns industrialitzats el problema havia estat l'absència de treballadors el dilluns (García 1995: 106), l'ens eclesiàstic després hagué de procurar que no es treballara al camp ni a la fàbrica el diumenge i que, a més, s'anara a missa. Ara ja es podia ballar tots els diumenges en alguns pobles de la comarca —sobretot si s'era un home i es disposava de possibilitats de desplaçar-se—, i així ho al·legaven els xics de Massanassa davant les acusacions femenines per marxar al poble veí a moure el cos:

Escribim esta fulleta  
 per a llamar la atensió  
 á les chiques de Masanasa  
 que no mos volen mirar  
 porque a pobles forasters  
 solem anar a ballar.  
 Doneuse conte, chiquetes,  
 com la culpa no es nostra,  
 pues les linies que seguixen

---

<sup>403</sup> Ordre del 6-iv-1945, Ministerio de la Gobernación, BOE del 7-iv-1945; Ordre del 6-iv-1946, Ministerio de la Gobernación, BOE del 8-iv-1946; i Ordre del 27-ii-1952, Ministerio de la Gobernación, BOE del 29-ii-1952. Les crítiques des de l'Església, a «Editoriales. Horario de espectáculos», *Ecclesia* 556, 8-iii-1952, 4; i «Editoriales. Leyes perturbadoras», *Ecclesia* 558, 22-iii-1952, 3-4.

vos eu aclara y demuestra;  
 si en el poblé se formara  
 només un ball semanal,  
 del poble no se'n anaba  
 ni sixquera un chaval.<sup>404</sup>

En aquest sentit, Teresa (1926) —la dona d'Hervàs— ha relatat com va començar el costum de fer ball també el dissabte, ja que amb anterioritat solia ser preferentment el diumenge a excepció dels dies de Pasqua: «Ací no estava la semana inglesa —la semana inglesa es el dissabte tindre festa—, no s'estilava. I me digué [Antonio]: 'I si fem ball el dissabte?' [...] I jo li deia de tancar, però ell no volgué i al final s'abarrotava». De fet, malgrat la prohibició del Carnaval, les sales de festa comptaven amb el privilegi de ser les úniques que tenien permís explícit per a celebrar balls durant Carnaval, això sí, sense fer referència a la festa sinó continuant amb la seua activitat normal, segons informava el governador de la Província el 1947.<sup>405</sup> De tota manera, com tothom ha comentat, en alguns dels antics casinos sí que se seguiren celebrant balls, tot i que sense disfresses i menys caretes, amb els conseqüents recordatoris de Governació que se'n derivaren, encara a l'any 1959:

Se edita una circular por el Excmo. Sr. Gobernador de esta Provincia en relación a las suspendidas fiestas de Carnaval y en su consecuencia la prohibición absoluta de que se celebre acto alguno que exteriorice en cualquier forma el carácter de Carnaval así como la prohibición del uso de dominós, caretás o disfraces en las calles, lugares públicos, cafés, casinos y círculos de toda clase, así como los bailes que se organizaban con tal motivo a excepción de aquellos establecimientos que por su especial índole tienen permiso para celebrarlos diariamente pero aún estos mismos, no podrán anunciarlos como bailes de Carnaval, ni introducir en ellos variación alguna [...].<sup>406</sup>

## El funcionament dels negocis

Les primeres pistes de ball de l'Horta eren locals ben senzills: una esplanada descoberta, quadrada, amb el sòl de terra i vestida amb uns bancs de fusta i cadires que

<sup>404</sup> «A les chiques de Masanasa», *La Terreta*, 1950.

<sup>405</sup> «Gobierno Civil de la provincia de Valencia», Circular, BOPV 813, 12-II-1947.

<sup>406</sup> AMP/Sgnt. 112: «Carta en relació amb la suspensió de les festes de Carnestoltes», 1959.

resseguien el perímetre del local, un entaulat, també de fusta, per als músics, la taquilla, uns mínims lavabos i una barra per a les eventuals consumicions. Poc més que allò imprescindible per a tocar i ballar, vaja, i sempre pensant en un mobiliari que poguera ràpidament ser reubicat per a canviar de tipologia d'espectacle. Aquesta distribució obeïa a la seua funcionalitat com a pistes de patinatge, una estructura que es feia molt evident a Silla, on el perímetre del ball estava delimitat per unes cordes. En principi, doncs, no necessitaven gaires atencions i la regència de les pistes era exclusivament familiar. Els homes s'encarregaven de la gerència general, de controlar tot allò que ocorria a la pista quan estava en funcionament, de buscar els músics i de servir a la barra; les dones — esposes o filles —, d'estar en la taquilla venent les entrades, de netejar el local i, en algun cas, d'encarregar-se del servei del bar i de portar la comptabilitat. A la porta, en el cas de Picassent i Silla, les encarregades de vetllar pel pagament de l'entrada i per l'edat dels assistents eren les dones més majors de les famílies propietàries, mares o sogres, les quals a base de fermesa, decidien a ull qui seria admès. Hom anhelava accedir-hi abans de l'edat prescriptiva i això, a més de desvirtuar una miqueta la mística que envoltava els balls que movia la curiositat dels més jovenets, era contraproductiu si els propietaris volien estalviar-se problemes amb les autoritats franquistes amb una de les seues màximes obsessions: l'entrada de menors de setze anys. No faltava tampoc qui tractava d'escapolir-se d'aquest control si intuïa que l'entrada en grup amb les amigues de la mateixa edat no seria acceptada i, tot separant-se, mirava d'accedir a la pista entremesclant-se amb quadrilles d'una edat superior. Per últim, els recursos humans de les pistes es completaven amb la col·laboració dels pares i sogres de la família, com en el cas de la Pista de Catarroja. Quan hi havia espectacle de varietats, els homes majors es convertien en tramoïstes, fent-se càrrec de pujar i baixar el teló, ben pagats de conèixer de primera mà els —i les— artistes que venien a actuar.

Amb el pas del temps, totes tres pistes milloraren les seues instal·lacions, pavimentant el terra, posant tauletes i cadires, construint un guardarroba i condicionant un local cobert per a poder celebrar balls en dies de fred. La reforma més notable la portà a terme Hervàs, qui era l'únic que es dedicava al negoci del lleure en exclusiva, acostumat a moure's amb comoditat tant en els locals més populars i bohèmics de la capital, València, com en els circuits de lleure més selectes. Alguns dies freqüentava els bars humils on solien anar les joves que volien fer-se un lloc en el món de l'espectacle, i d'altres, compartia una copa de cava amb amics en el Mocambo, el cabaret per excel·lència de la ciutat. Tenia unes dots especials per a les relacions públiques, que el portaren a formar

part del Sindicato del Espectáculo, ja en els anys seixanta, després que adquirira dos cinemes més del poble.<sup>407</sup>

El nou local d'Hervàs era entaulellat, vistós i decorat amb flors de gessamí que li donaven una flaire agradable (v. **fig. 5-12** i **5-13**). Per a entrar-hi, calia que els homes anaren amb americana i les dones amb vestits de mudar. En els dies festius, arribà a contractar tres orquestres, que s'anaven alternant cada tres balls, competint amistosament entre elles com ha afirmat un dels músics, per al gaudi dels presents. Així mateix, a diferència de les pistes de Picassent i de Silla —que anunciaven el ball, l'orquestra i l'espectacle amb una pissarra a la porta del local—, Hervàs imprimia papers volants de colors, que eren repartits a la piscina i pel passeig. Tampoc dubtava en organitzar tota mena de concursos per a motivar l'assistència i participació al ball, de la mateixa manera que en alguns pobles es feia durant les festes majors —els més coneguts, de mantons de Manila—, i era l'únic que tenia un escenari amb teló i piano a la sala. Finalment va haver de contractar empleats, que treballaven a la barra, al guardarroba, feien de porters i portaven a terme una de les tasques més importants en un local d'aquestes característiques: mantindre fina la superfície de la pista on es ballava. Per això, a més d'estar polida, es feien servir pólvores de talc, que es repartien formant cercles per la pista per a què els peus lliscaren millor i es poguera ballar amb facilitat. L'emprenedoria i *savoir faire* d'Hervàs no era en el fons gaire diferent a la del Mandao que, a més d'aquest malnom, feia servir el d'*Amiguico*, perquè era un dels termes amb els quals s'autoanomenava quan s'interpel·lava amb la gent (v. **fig. 5-14**). Dintre de les possibilitats que li permetia el seu ofici, el Mandao també arribà a fer-se càrrec algun any de la gestió de la plaça de bous de Picassent en les Festes de Sant Cristòfor, segurament l'any 1953, ja que en la «síntesis de la vida local» d'aquell any es relatava que «en el ambiente flotaba algo así emocional, debido seguramente a la nueva modalidad de empresa, habiéndonos obsequiado esta con dos actuaciones nocturnas de la afamada banda 'El Empastre'».<sup>408</sup>

La popularitat de les pistes depenia en bona mesura de les instal·lacions i de la perícia empresarial dels propietaris, però qui realment s'encarregava que el vespre fóra un èxit eren els músics de les orquestres de ball. Al contrari del que ocorria a les cases o a

<sup>407</sup> AMC/LAP/2-VI-1953 i 22-IX-1953.

<sup>408</sup> «Síntesis de la Vida Local (1952-53)», *Llibre de Festes de Picassent, 1953*. L'Empastre fou una de les bandes còmico-aurines més conegudes de l'època, en la qual participaren com a músics diversos dels nostres col·laboradors. A més de nombroses actuacions per qualsevol plaça de bous espanyola, realitzà també gires per alguns països d'Amèrica Llatina.

les eres, a les pistes no es concebia que la música anara a càrrec d'un acordionista i, exceptuant els primers anys d'El Patí, quan s'emprà una gramola (v. **fig. 5-15**), la resta sempre es contractava una formació instrumental més o menys nombrosa. L'elecció d'una o altra orquestrina anava en funció de la disponibilitat dels músics, de la quantitat de gent que es preveia que acudiria aquella tarda, i de si eren dies de festa major. Les pistes es nodrien amb orquestres de la zona, de forma que cadascuna de les sales tenia una formació que acudia amb més assiduitat —a Catarroja anava l'Orquestra Català, a Picassent l'Orquestra Lys (v. **fig. 5-16** i **5-17**)— i es reservaven els dies de festa per a portar-ne de major renom. Una fama que es fonamentava, a més de la qualitat dels músics, en el número d'instrumentistes, en la figura de l'animador o vocalista —que, quan es tractava d'una orquestra més modesta, no sempre hi era present— i, sovint, només en la novetat de vore cares desconegudes sobre l'escenari. Encara que era un món on més o menys es coneixia tothom, els propietaris de les sales de ball procuraven canviar o renovar amb regularitat les formacions. Hervàs, com ja he apuntat, freqüentava locals de la capital o establiments de trobada de persones del món de l'espectacle. Era imprescindible conèixer de primera mà allò que s'anava a oferir perquè el preu de l'entrada era indistint encara que fóra festa. Portar una orquestra més cara els dies de festes era un detall que tenien els propietaris amb la seua clientela, qui responia, és clar, amb una aflluència considerable. El Mandao, de fet, aprofitava els dies de la festa en altres localitats per a vore en viu a altres orquestres i, si convenia, parlar amb els músics per a contractar-les:

Mosatros alguna nit, per festes, com mon pare era de Silla, pos anàvem a Silla, que si ací se deia Pista, allí se deia El Patí. I quan mos deien que hi havia una orquesta bona, pos jo i mon pare anàvem. Mon pare en l'amotet i jo darrere dreteta, allí agarrada d'ell. I entonces entràvem i com l'amo mos coneixia, veem alguna orquesta nova i si mos agradava l'orquestra com tocava i això, pos cridaves al de l'orquestra i [li deies]: «mosatros és que tenim ball» i bueno, la feies vindre (Isabel, 1941).



**Fig. 5-12:** Anunci de la Piscina d'Hervàs. Ruta, 1953. Fons: BV.



**Fig. 5-13:** La pista de ball de la Piscina d'Hervàs. Anys cinquanta. Fons: Teresa Puchalt Asins.



**Fig. 5-14:** Anunci de la Pista del Mando. Llibre de Festes de Picassent, 1948. Fons: AMP.



**Fig. 5-15:** Gramola d'El Patí. Anys vint. Fons: Juan Antonio Zaragoza Giner.



**Fig. 5-16:** *L'Orquestra Català actuant a l'exterior de la Piscina d'Hervàs. Any 1944. La Terreta, 2006.*



**Fig. 5-17:** *L'Orquestra Lys. Anys cinquanta. Fons: Pepe Zaragoza Llácer.*



La quantitat de músics oscil·lava entre tres i set, en un model fruit del corrent internacional que havia posat en primer pla les *big band* a les sales de ball d'aforament ampli.<sup>409</sup> Com era habitual a l'època, els instruments imprescindibles eren la bateria — anomenada, ja ho he mencionat, per la novetat que havia suposat, *jazzband* o senzillament, *el jazz*— i els instruments de vent en proporció variable: saxòfon alt i tenor, clarinet, trompeta i trombó; de fer el baix se n'encarregava l'acordió, encara que, si es disposava, podia haver-hi un contrabaix o una tuba. Cada músic podia fer anar més d'un instrument, adaptant-se a la idiosincràsia de cada peça. Fent gala de les modes de l'època, el vocalista —que també tocava algun altre instrument en el cas de les peces sense veu— calia que dominara les maraques. Inicialment, moltes orquestres no tenien aquest cantant, i la seua presència era considerada un dels factors que dotava a la formació de prestigi i qualitat.

---

<sup>409</sup> Anteriorment, durant els primers trenta anys del nou-cents, el patró de la formació per a ball no comptava amb tants músics. D'una banda, estaven els acordionistes sols, als quals s'hi va afegir una trompeta i un saxòfon —s'ha rememorat a Catarroja i a Picassent— i durant els anys vint i trenta, es formalitzaren en agrupacions per a tocar fora de les eres i cases amb un augment dels instruments de vent —sempre trompeta, trombó, saxòfons alts i tenors, clarinets i tuba— amb l'acordió i la bateria. D'altra banda, hi trobem agrupacions formades per acordió, instruments de vent de so menys potent, que aglutinaven en les seues files quasi sempre amb un instrument de corda fregada —a la comarca, s'hi recorda el violí o la viola— i un piano, adaptant-se millor per a les interpretacions en cafès i en cinemes quan les pel·lícules eren encara mudes. Aquestes últimes agrupacions també s'encarregaven de tocar en les misses unint-se a un grup reduït de cantors masculins, això sí, sense l'acordió (v. §4). I, en tot cas, si mancava personal o pressupost, sempre podia comptar-se amb l'acordió per als balls, el piano per al cinema, i l'harmòni o l'orgue per a les misses. L'evolució de l'Orquestra Català resulta exemplar. Nasqué amb el nom d'Orquestra Campestre el 1925 en l'entorn d'un café de Massanassa anomenat de la Penya —gens casualment, com hem vist abans—, i actuava en el mateix establiment amb una formació que alternava la flauta, la viola, la bateria, la trompeta, el saxòfon i l'acordió. De forma paral·lela, al poble es creava la banda de música, inexistent abans. La banda, però, estava lligada a un dels casinos que s'emportà per davant el franquisme i, amb ell, va córrer la mateixa sort l'agrupació musical. Tanmateix, alguns dels músics, ja batejats com a Orquestra Català decidiren continuar, ara ja sense l'instrument de corda ni la flauta. Al poble actuaven en els envelats de la plaça i en els passacarres dels dies de més festa; a la comarca eren una orquestra exclusivament de ball; i en la temporada d'estiu viatjaven a les festes dels pobles de l'interior, on encara romania el costum, molt present arreu de la conca mediterrània, de cercar per festes una orquestra de ball que simultàniament actuara en les misses, les processons, les dianes, els passacarrers i el ball, com ens ha explicat Eduardo (1926): «En aquells poblets, la festa, en general, la fèiem tota mosatros. Mosatros en l'orquestra n'érem set: contrabaix que tocava el baix també, endespués el que tocava els plats pel carrer era l'acordeon, dos saxos —un alt i un tenor—, un trompeta, i un trombó. I un *jazz* que per el carrer tocava la caixa. I per al carrer, pa fer la faena d'eixos pobles, buscàvem una xicoteta ajuda: un parell de clarinets, o un trombó. Tocàvem la diana, passacarrer, la missa... Cantàvem en la missa. Perquè resulta que buscàvem un tenor, que cantava la missa. Mosatros portàvem els papers, tocàvem tot pianet —jo [la trompeta] en la sordineta—, però el cantant era un cantant que sabia cantar en les misses. I eixe cantant cantava la missa de Perosi. Además, tocàvem en els bous, els balls de la plaça, de vesprà i de nit. A missa ací [en Massanassa no anàvem] però a eixos poblets, ahí ho fèiem tot». Si ens fixem, la progressiva desaparició des dels pobles més propers a les grans ciutats fins a l'interior concorda perfectament amb el procés que sofrí l'agrupació de músics que tocava en les misses de Picassent, per influència, molt tardana, de les disposicions del motu proprio de Pius X (1903) (v. §4). Una altra de les orquestrines, l'Orquestra Rex, formada a Picassent l'any 1949, també alternava balls i misses. Segons ha relatat Pepe (1936), tocava per les vesprades en el café del Musical, i alguns dels seus músics també acompanyaven als cantors de l'església. L'activitat de l'Orquestra, però, visqué la seua esplendor a partir de l'any 1956, quan acudia a tocar a la Pista del Mandao per la vesprada, i a El Patí de Silla, on en estiu també feien balls per la nit. L'orquestra, però, es dissolgué l'any 1959, quan ja havien adquirit un orgue elèctric per a tractar d'adaptar-se a les noves modes, deixant així a la Català i a la Lys com les orquestres representatives de la comarca, que tingueren continuïtat fins als anys vuitanta.

L'orquestra Ritmos y Melodías, de la Ribera Alta, per exemple, «ja era una orquesta molt fina, de lo millor que venia ací al poble, i era una orquesta que ja tenia el seu vocaliste» (Terio, 1932).<sup>410</sup> La figura del vocalista esdevenia bàsica per a la interacció amb el públic: incitaven al ball, portaven el ritme de l'espectacle i, si calia o els abellia, en les peces instrumentals, baixaven a ballar amb alguna de les fèmines. En aquell temps, les distàncies entre músics a l'escenari i públic de la sala eren estretes i, per moments, podien intercanviar-se els rols. Alguns dels homes —el més notable un xic que hom anomena Potaje [po'taxe]— pujaven a delitar el públic amb el seu art de cantant, facilitant al mateix temps que el vocalista descansara o baixara a ballar:

Venia un xic a cantar que li deien Potaje. Pujava a cantar moltes vegades perquè és que li ho demanaven. I ell els ho preguntava als músics: «Bueno, puc?» I els músics: «Per supost». I es llevava el cantor i pujava ell, i tocava les maraques, que tenia una gràcia per a les maraques...! I també cantava de glòria. Era un xic normal i corrent però tenia molt bona veu i agradava molt al públic quan apujava a cantar. Quan entrava [a la pista] el demanaven molt (Isabel, 1941).<sup>411</sup>

En aquest particular *star system* comarcal que formaven els vocalistes de les orquestres el líder sens dubte era el cantor Moreno de l'Orquestra Català, que és com s'anomenava a Miguel Català Moreno, valorat no només per la seua veu i aparença física —«alt, moreno, i molt guapo» (Isabel, 1941)—, sinó per la seua capacitat de treball i de complir amb les obligacions. Contràriament als espectacles de varietats, a l'època i a la zona analitzada, no es troba presència femenina en les orquestres de ball, ni tan sols com a cantants. Els músics han adduït que «no s'estilava entones» (Eduardo, 1926) o que era complicat que una dona s'adaptara al ritme que es movien. De fet, era un fenomen generalitzat arreu del país. A més, l'estabilitat i durabilitat de l'orquestra depenia de les bones relacions entre els seus membres i, en l'opinió dels músics, a les dones els costava integrar-se en el tipus de bromes pròpies de la sociabilitat masculina. Calia afegir al llista d'inconvenients que, segons els valors de l'època, les fèmines dificultaven la logística en els constants desplaçaments ja que, per exemple, s'havia de cercar un espai addicional on elles pogueren canviar-se de roba i empolainar-se degudament per a eixir a l'escenari (v.

<sup>410</sup> El nom per a una orquestra «Ritmos y Melodías» fou força habitual a la dècada dels quaranta, segurament degut al nom d'una revista de jazz i música de moda amb el mateix nom editada a Barcelona. Una altra Ritmos y Melodías existia, per exemple, a Montblanc (Medrano 2010: 93).

<sup>411</sup> La fama de Potaje degué ser notable perquè Isabel (1941) no és l'única que n'ha fet menció. Terio (1932) explicava que «Recorde jo a u que [li deien] *Potaje* que també tenia una veu prou agradable [...] i algunes vegades apujava, el feien pujar a cantar alguna cançó i això. I en Alcàsser també, es ficà a festejar en Alcàsser i s'avesà allí com a vocaliste».

§4). Tampoc s'admetia en aquells temps que elles viatjaren sense anar acompanyades d'una familiar, ni era encara comú que es desplaçaren fent ús de la bicicleta, sovint el mitjà de transport amb el que els músics es movien per la comarca, sobretot per a acudir a Picassent (v. **fig. 0-4**). Al finalitzar-se el ball, el mateix Mandao manava al seu jornalier de confiança que montara el carro i portara als músics fins a Silla, on ja podrien agafar el tramvia per a tornar a casa. Prèviament, com narrava el trompeta de l'orquestra Català, Eduardo (1926), els mateixos instrumentistes havien organitzat l'excursió amb mitjans ben austers per a anar des d'una punta de la comarca a l'altra:

P'anar de l'Oliveral a Picassent, anàvem en bicicletes, que entonces teníem a cada u la nostra bicicleta, i un triciclo que anava també a pedal, no era en motor. Un triciclo que mediria dos metros de llarg i metro i mig de ample. I això era pa' portar tots els trastos: l'amplificador, els instruments i tot. U anava en eixe triciclo pedalejant i un altre s'enganxava per davant en una bicicleta en una cordeta pa' ajudar-li. Quan arribàvem a Silla, que entonces la carretera no estava com ara, de Silla ja venia la carretera recta que anava a Alcàsser i Picassent. I ahí davant se l'enganxàvem dos tirant de la cordeta, i el de raere pedalejant, cara amunt, cara Picassent! En ca Mandao teníem molt de cartel (Eduardo, 1926).

Els músics de les orquestres de la comarca no eren professionals. Tots tenien una altre ofici i l'orquestra era una ajuda econòmica que en cap cas els haguera bastat per a dedicar-s'hi en exclusiva. Solien formar-se a l'entorn de les bandes dels pobles, com va succeir amb l'Orquestra Lys d'Alcàsser —hereva d'anteriors orquestrines que havien nascut al poble prenent una estètica lligada a l'efervescent món del jazz (Gericó 2004)—, o l'Orquestra Rex de Picassent, i alternaven les seues ocupacions quotidianes amb els concerts de l'agrupació gran i els balls. Així, malgrat el ferri control sindical franquista, que imposava que tots els músics hagueren d'estar en possessió del carnet professional, alguns d'ells aconseguiren escapolar-se'n. Altres, tanmateix, hagueren de passar el prescriptiu examen que els capacitava com a músics després que en alguna inspecció els sorprendria sense el document.<sup>412</sup> Com és lògic pel seu volum de negoci, el local que més patia les revisions dels responsables sindicals era la Piscina d'Hervàs, que també era qui duia més al peu de la lletra els contractes amb les orquestres, quan encara romania el costum que aquestos foren verbals. A més a més, les orquestres seguien el procediment habitual d'apuntar en un paper les peces interpretades per a enviar-les a la Sociedad General de

<sup>412</sup> Podeu llegir algunes denúncies per ocupació de músics no professionals de l'any 1964 en algunes de les comarques centrals valencianes a ARV/144 Ministerio de Trabajo/Cx. 552/Expedient 14-64-XXIII.

Autores y Editores. Amb tot, la relació entre les orquestres i els propietaris de la pista era fluïda i amistosa.

Pel que fa a la resta dels locals de la comarca, gràcies al *Directorio valenciano* —una de les tantes guies comercials editades des de meitat del segle XIX— podem saber, amb dades orientatives, l'evolució que van seguir entre 1942 i 1955 (v. **fig. 5-18**).<sup>413</sup> Per a realitzar la taula resum, he comptabilitzat els establiments on es podia consumir menjar o beguda i aquells on l'activitat d'esbarjo n'era la finalitat principal, que foren, justament, els espais que els franquistes inicialment convingueren en moderar.<sup>414</sup> L'absència més notable al *Directorio* són les pistes de ball, de les quals només apareix la Piscina d'Hervàs però com a local esportiu. Així mateix, tampoc hi trobem els cinemes i teatres promocionats per l'Església, ni coincideixen les dades amb les successives legislacions de permisos d'obertura. A partir del 1946, però, sí que s'hi aprecia, després del trasbals de la guerra i del fracàs de la política econòmica autàrquica, una millora que s'evidencia a la dècada dels cinquanta, en correspondència amb l'augment de la renda nacional —el 1957 arribava al 50%, amagant, tanmateix, importants desigualtats (Catalán 2002; Molinero i Ysàs 2003 [1993]: 68-69). En tot cas, la taula verifica el creixement i un canvi de model en els establiments dedicats a beure i menjar que es deixa notar especialment als cafès i els bars. Les seues són trajectòries inverses, constatant com el bars guanyaren poc a poc terreny als

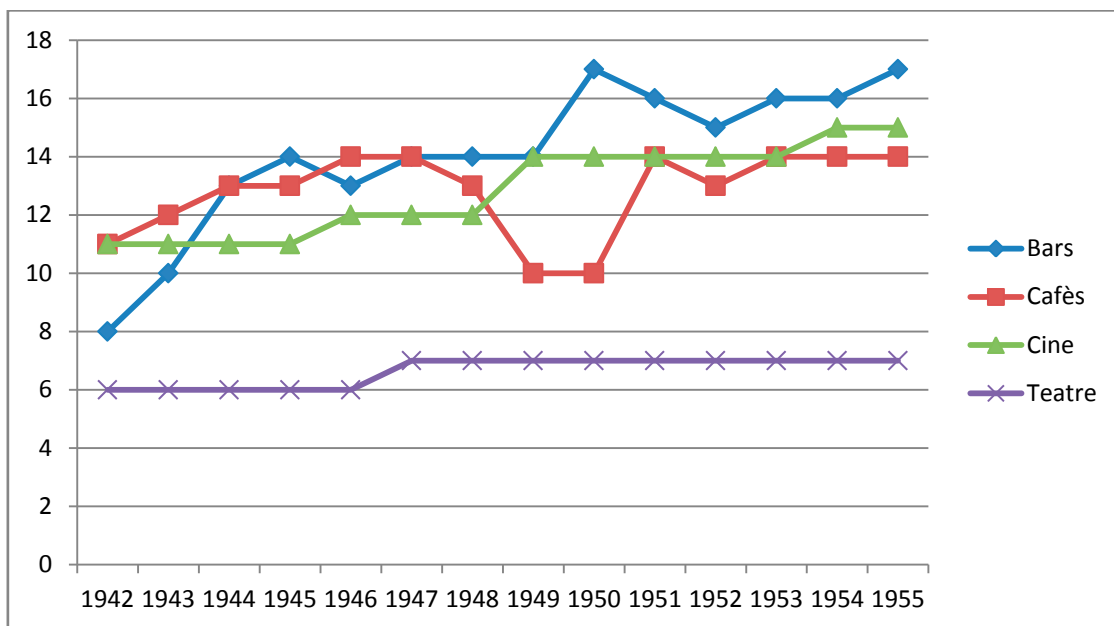
---

<sup>413</sup> El *Directorio valenciano: guía especial de las provincias de Alicante, Castellón de la Plana y Valencia* està estructurat per províncies, i dintre d'aquestes, per partits judicials. Cada partit judicial es desglossa per pobles, on, després d'una breu descripció demogràfica i històrica, es detalla els càrrecs governatius i les professions imprescindibles per a la població. A l'època franquista hi trobem l'alcalde, els regidors, el rector de la parròquia principal, els caps de les FET y de las JONS, els mestres nacionals, etc. A aquesta secció institucional li segueix un índex completíssim dels diferents serveis que trobarem a la població, ordenat segons el servei que ofereixen els professionals i, fins i tot, els transports interurbans, la seua freqüència i, en ocasions, el preu. A les localitats estudiades, pràcticament sempre s'indica el nom del propietari i no el nom del local, al contrari del que ocorre, per exemple, al cap del partit judicial, Torrent. El *Directorio* és útil, d'una banda, per a conformar un marc general on encabir el gruix d'informacions escrites i orals d'altres fonts, capacitant-nos per a fer-ne una comparació; d'altra banda, augmenta la seguretat d'informacions, sovint diàfanos pel que fa a noms i dates.

<sup>414</sup> A partir d'aquest punt, sorgeixen tot un seguit de contradiccions i problemàtiques. La primera, i més òbvia, parteix de la classificació mateixa de l'establiment. No sabem, per exemple, si els cafès que tenien alguns casinos hi apareixen reflectits com a cafès, o bé, dintre de les societats, que és un altre dels epígrafs que contempla el *Directorio* o ambdues coses, com ja feien notar els GEAS (1998: 30-31). Dintre de la mateixa problemàtica taxonòmica, hi ha propietaris que van ballant entre categories semblants, o locals que apareixen en dos epígrafs, com els cinemes i els teatres. Encara que el detall de la publicació és notable i sol modificar-se cada any, no sabem fins a quin punt és fidel i, sobretot, actualitzada anualment. A les poblacions més grans hi apareixen variacions quasi anuals però, en ocasions, romanen sense canvis fins a, sobtadament, augmentar el nombre d'establiments de forma sospitosament nombrosa.

cafès, molts dels quals ja havien hagut de plegar a causa de la seua estreta vinculació a les associacions i als partits polítics.<sup>415</sup>

En resum, si la dècada dels vint fou testimoni de l'explosió dels cinemes, que ja no cessaria en les dècades següents, els anys quaranta i cinquanta corroboraren la intuïció que el 1929 havien tingut els propietaris d'El Patí amb el naiximent i la consolidació de les pistes de ball a la comarca, una tònica que es mantindria estable fins ben entrats els anys seixanta.



**Fig. 5-18:** *Recompte dels locals de lleure no associatiu a l'Horta-Albufera. Elaboració pròpia a partir de dades extretes del Directorio valenciano (1942-1955).*

<sup>415</sup> Podria aventurar-se que es tractava només d'un canvi de nomenclatura reflex d'una moda o d'una voluntat d'atracció cap a un altre tipus de públic. Tampoc sabem ben bé si la diferència fonamental entre bars i cafès era el tipus de menjar que s'hi servia ja que, en aquesta època, menjar fora de casa era considerat un luxe a l'abast només d'uns quants privilegiats.

### 5.3. Urbanisme, espai i vivència: el passeig

Jo comencí a estimar València el dia que un capellà del meu poble, un paio greixós que rebufava com els bous, recità des de la trona, a un auditori expectant, la llista completa dels qui viatjàvem al barri Xino [...].

El capellà féu una defensa tan vehement de les virtuts del poble enfront de la ciutat, que no deixà dubtes en l'elecció: «*Aun estais a tiempo de retomar el buen camino*», digué i posà el dit a la nafra l'home, si d'alguna cosa volíem fugir, era de la família, el garrofer i el sindicat local.

Haviem comprés que València ens ofería la impunitat luxuriosa si érem capaços d'evitar l'enrenou a l'hora de la partida. D'aleshores ençà tinc una visió *humida* de la ciutat, de qualsevol ciutat, que mai no he pogut traure'm de damunt. Per a molts de nosaltres, València ha estat una immensa botiga de prohibicions.

Del poble estant, allò es veia com un Corte Inglés ple de putes. És possible que l'aire fóra més tòxic, però respiràvem llibertat; ens despenjàvem del comportament obligat tan bon punt entràvem a la ciutat i donàvem solta a l'alegre i combativa esquizofrènia de l'època. Darrere quedaven regles que estrenyien com una cotilla i rebufades de tuf eclesiàstic. [...]

Nosaltres, els pulcríssims xiquets de bona família ben considerats al poble, ens tornàvem, per efecte de la impunitat urbana, en transgressors de normes morals [...] Quan els tramvies desaparegueren, alguna cosa de nosaltres s'esvaí també.<sup>416</sup>

Sis quilòmetres, a tot estirar. Eixa era la distància que un adolescent de Sedaví, com fou l'escriptor Ferran Torrent, hauria de recórrer des de la parròquia del seu poble fins a percebre que estava a la ciutat, a la «València humida», com titulava, un tant provocativament, el seu article. Per a arribar-se a la capital des de l'Horta, entrant pel sud, hom podia fer servir una atapeïda xarxa de camins forals entre camps, sèquies, barraques i alqueries —el que hui en dia s'anomenen «camins vells de...», o bé fer servir el Camí Reial a Madrid, tot travessant pel bell mig bona part dels pobles de la comarca.<sup>417</sup> Des de mitjan del huit-cents les infraestructures hortolanes van millorar ostensiblement amb la línia ferroviària que connectava València amb Xàtiva. El ferrocarril seguí un traçat paral·lel al Camí Reial però una mica més a l'est, vorejant l'Albufera, per la qual cosa a la majoria de pobles les estacions quedaren fora dels nuclis urbans. Ja als anys quaranta del segle XX, tanmateix, el transport més utilitzat per a viatjar a València era el tramvia, que va

<sup>416</sup> TORRENT I LLORCA, Ferran: «València humida», *El Temps*, 19-v-1986, a Torrent 1995: 11-14.

<sup>417</sup> El Camí Reial de Madrid s'anomenava en aquell temps Camino Nacional de Cádiz y Gibraltar i després N-340 a Albacete (Gaja i Boira 1995: 62). És un dels traçats que des d'època medieval connectaven les ciutats més importants i que, amb l'adveniment de la monarquia borbònica després de la Guerra de Successió, aniria fins a Xàtiva i d'allí s'allargaria fins a Madrid (Guinot 2008: 104).

discórrer des del primerenc 28 d'octubre de 1892 fins a Catarroja i des del 28 d'abril de 1912 fins a Silla (Aguilar 2004: 50 i 94) per dintre del nucli de les viles. La freqüència de pas del tramvia era quasi la mateixa que l'autobús, uns 10-12 minuts i, en canvi, el preu del bitllet era més econòmic.<sup>418</sup>

A l'Horta hi va haver, a més, una altra línia de ferrocarril, en aquest cas de via estreta, que a partir de 1894 enllaçaria Picassent —i, previ desplaçament fins allà, el seu veí Alcàsser— amb València, a càrrec de l'empresa CTFV —estalviem-nos el nom oficial perquè és més senzill recordar el popular: «cacaús, tramussos, faves i vi» (Alcaide 2000). Tot i això, les persones de Picassent i Alcàsser no anirien a la capital passant per la resta de pobles de la comarca —com ocorria amb el tren de via ampla—, sinó pels pobles del Pla de Quart.<sup>419</sup> Aquesta duplicitat de línies de transport —les que recorrien tots els pobles des de València fins a Silla, i la que anava fins a Picassent, passant per Torrent— va influir en la mobilitat interurbana per la comarca, però allò que generà, en realitat, fou la remarca de tres centres d'«aglomeració sinètica» —concepte encunyat per Soja (2008 [2000]: 37)—, és a dir, tres nuclis d'influència: Catarroja i els pobles que tenien tramvia, Silla —que tenia entitat pròpia per a no haver de desplaçar-se a Catarroja, i al marge, Picassent i Alcàsser (v. **fig. 0-4**). Cadascun, naturalment, comptava amb la seua pista de ball.

Així, la «*beatae urbis visio*», fent servir la irònica expressió d'Aguado Medina (2000 [1990]: 203-204), de picassentins, alcassers i sillers no fou gaire diferent a la del nucli albuferenc format entorn Catarroja. Evidentment, si per als adolescents dels anys seixanta la ciutat continuava sent un territori per descobrir, la percepció que tenien els seus pares no era gaire diferent. Anar a València era una extraordinarietat planificada si era precís per motius mèdics o de compra d'algun producte especial. Per entreteniment, era una possibilitat només imaginable —i no sense percaços— per als homes:

Ací alguns també ho feien. Si no tenies cotxe o autobús, caminant camp a través fins a Catarroja. I allí si perdies el tramvia fins a Silla, te'n tornaves travessant camps o barrancs. En aquell temps la gent no anava al cine o al ball a València, perquè la gent d'ací estava en Picassent. No hi

---

<sup>418</sup> Podeu consultar els preus i la freqüència de pas, amb una certa regularitat documental, al *Directorio valenciano* entre els anys 1942 i 1957.

<sup>419</sup> El pas per Picassent del *trenet de València* —com se'l coneix popularment— fou parcialment fortuït, fruit d'una modificació del traçat inicial cap a ponent, en albirar que les terres riberenques meridionals, cada vegada més poblades de tarongers, esdevindrien econòmicament més fructuoses que els conreus interiors de vinya i les mines de carbó. Així, el recorregut fa una corba de més de 45° quan arriba a Torrent per a canviar la direcció oest al sud-oest. Cal dir, a més, que encara que Picassent havia inaugurat la línia d'autobusos Picassent-València en novembre del 1929 (Alcázar 1988: 260), la línia no tenia parada a Catarroja, el centre comarcal, sinó a Beniparrell.

havien vehicles. Alguns, segurament, en compte de parar-se en el poble, agafaven l'autobús i se n'anaven a València. Passaven la vesprada i en l'últim autobús pujaven. On anaven? Segurament al ball o algun punt on es reunia la joventut. Però eren els menos [...] Les dones no anaven. No eixien de casa. Només els xics. Les dones estava mal vist que pogueren anar-se'n (Juan, 1930).

El sinecisme —recordem-ho: «una red regional de asentamientos nucleados [que] concierne no sólo a un centro urbano singular y densamente poblado sino, más categóricamente, a un sistema regional policéntrico más grande de asentamientos nodales interactivos, una ciudad-región» (Soja 2008 [2000]: 37-48) (v. §0)— hortolà permetia que la vida dels anys quaranta i cinquanta dicorreguera al poble i a la comarca, amb les seves regles, els seus costums, i una estructura laboral i social en la qual la ciutat era percebuda com un món paral·lel però referencial, present però no invasiu, proper però distant. València era un Altre no rebutjat però extern a la quotidianitat comarcal.<sup>420</sup> Segurament, es podria cloure en aquest moment la qüestió, sense enfil·lar-nos pels sinuosos camins que s'albiren quan hom tracta d'explicar unes determinades pràctiques socials en relació amb un determinats espais. Tanmateix, diferents disciplines —la geografia, la sociologia, l'antropologia, per citar-ne les més representatives— ens han ensenyat com la dialèctica socioespacial pot esdevenir una poderosa arma heurística (Harvey 1977 [1973]): 17-18; Soja 2008 [2000]: 35). Però això només és possible en la mesura en què distingim, com ja advertí Certeau (2000 [1980]: 129-130), la diferència entre un *lloc* —físic— i un *espai* —la circulació de les persones per un lloc. Tot i que l'anàlisi de la diferència ha gaudit de majors atencions aplicada a l'estudi de les ciutats contemporànies —especialment des que Henri Lefebvre (1978 [1970]) va formular pels volts dels anys seixanta la diferenciació entre la *ciutat*, com una aglomeració de persones, d'allò *urbà*, entès com un flux on circulen trajectòries inestables (Delgado 1999: 11-12, Marrero 2008)—, és innegable que altres espais geomètrics i les trajectòries de qui els habita poden beure també d'aquestes conceptualitzacions. Perquè, en efecte, allò que reivindica la geohistòria és un examen integral entre «la producción y la reproducción dinámica del espacio urbano a otras configuraciones de la vida social» com «la familia, la comunidad cultural, la estructura de clases sociales, la economía de mercado y el estado gubernamental» (Soja 2008 [2000]: 37). Una tasca que, seguint amb les idees de l'excel·lent treball de Soja (2008 [2000]: 39-41), només esdevé factible afegint un *tercer espai* —la vivència— als dos focus amb què ha

---

<sup>420</sup> Entenc la territorialitat com la «identificación de los individuos con un área que interpretan como propia, y que se entiende que ha de ser defendida de intrusiones, violaciones o contaminaciones» (Delgado 1999: 30).



treballat tradicionalment la geohistòria: en primer lloc, aquell que estudia la disposició dels cossos sobre l'espai i, en segon lloc, aquell que reflexiona sobre les percepcions d'aquest l'espai. Per a què l'espacialitat sigui concebuda com una categoria suficientment contingent i dinàmica, cal que un tercer nivell —la funció vivencial d'aquell espai— interactue canalitzant les diferents xarxes del primer nivell —relativament objectivable— i del segon nivell —relativament subjectivable. Sota aquest prisma, atribuir senzillament a «costums» les mobilitats espacials resulta excessivament ingenu.

Cartografiar tot el ventall geosocial d'un espai és una tasca pràcticament inabastable. Ara bé, per als objectius d'aquest treball, la praxis que millor exemplifica l'expectativa teòrica que s'obre al pensar el lloc sota aquest prisma del «tercer espai» és el *passeig*. Entenc el passeig com una rutina caminant regular entre uns límits físics establerts que inclou una determinada estructura deambulatòria i uns precisos codis de comportament. El passeig no és una forma urbanística o arquitectònica *per se*, encara que pot esdevenir-ho en els espais edificats a tal efecte. Aquesta evanescència permet que al ressenguir-lo se'ns dibuixi l'organització espacial i temporal d'una zona, i l'articulació del temps extralaboral d'homes i dones. Així ho feia notar un dels personatges de la pel·lícula *Calle Mayor* (1956) a l'inici tot afirmant: «Hay tres cosas que son el diapason de nuestra ciudad: las campanas de la Catedral, los seminaristas por la Alameda —en el crepúsculo, de tres en tres—, y el paseo por la Calle Mayor». Així, les funcions del passeig foren d'una banda, endreçar l'espai i el temps segons uns paràmetres, i d'altra, si és que són destriables, esdevenir un marc on escenificar la «interacció» i la «performance» —fent servir la terminologia de Goffman (2009 [1959]: 30). El passeig actuava també com una inestimable teatralització de la igualtat i de la diferència, de reconeixement mutu, de mostrar-se i d'estar en societat, de sentir-se partícip d'una determinada comunitat, però també d'exclusió, com qualsevol territorialització, d'aquells que es percebien com a intrusos i posen en perill l'*habitus* que emmarca el passeig.

Qui va saber explotar el passeig de forma més notable fou la burgesia almenys des del segle XVIII, erigint, codificant i usant el passeig com una de les pràctiques distintives de classe social.<sup>421</sup> Probablement, el passeig burgès ha estat dels elements públics més

---

<sup>421</sup> Pierre Bourdieu va teoritzar sobre els gustos de les diferents classes socials a partir de l'examen del París dels anys seixanta. Per al sociòleg, els gustos culturals, les tipologies de consum i les possibilitats de moviment estan mediatitzats per l'*habitus*, que és qui proposa el *feix de trajectòries* i el *camp dels possibles*, homogeneïtzant els comportaments de cadascuna de les classes socials, fins i tot per sobre d'altres condicionants com el gènere sexual o l'edat (1988 [1979]: 101). Aquests gustos operen, com en tot l'aparell teòric de Bourdieu, sobre una antinòmia, en aquest cas *llibertat vs necessitat*, que indica que a major capital

evidenciats a partir dels estudis urbanístics i històrics.<sup>422</sup> Molt poc, però, sabem dels passejos fora de les grans urbs. La hipòtesi que recolzarà tot aquesta apartat estima que la ubicació física i temporal del passeig a l'Horta depenia en gran mesura de les infraestructures tècniques de cadascun dels nuclis urbans i dels seus usos —les condicions que Santos (1996) afirmava que definien un espai—, però mantenint un desenvolupament comú diacrònic i sincrònic. Més clarament: totes les localitats de l'Horta que tenien ferrocarril a partir de finals del segle XIX fixaren el seu passeig o bé en les mateixes andanes de l'estació o en el carrer que unia la terminal amb el poble. Posteriorment, l'arribada de les innovacions en el lleure a les poblacions féu que la passejada canviara de lloc cercant la proximitat amb els locals d'esbarjo de moda, malgrat l'existència d'emplaçaments construïts expressament per a albergar la prescriptiva passejada. Al passeig també calia tindre en compte els sistemes de discriminació social dels pobles de l'Horta, als quals, per contraposició a les ciutats —on l'eix de la distinció es basava en el nivell econòmic—, la discriminació es construí a partir de l'estat de compromís sentimental dels seus habitants. La mirada sobre el passeig també ens ensenya la progressiva concentració dels locals de lleure que, de la mateixa manera que va succeir a

---

econòmic i cultural, més llibertat d'elecció: el gust per necessitat es construeix sobre la privació, doncs (1988 [1979]: 388). Tot plegat afecta a la distribució geoespacial i ens indica quins llocs, físics i simbòlics, són accessibles dintre del nostre *estil de vida* (1988 [1979]: 122-121). A través de l'*habitus*, Bourdieu vol solventar l'espinosa qüestió de l'objectivitat i subjectivitat, afirmant que els *habitus* naixen de l'experiència col·lectiva i individual, no són innats, sinó adquirits, vehiculen la nostra cognoscibilitat del món i operen a través de la pràctica. Per això, els *habitus* poden actualitzar-se, i no estan excepts de les lluites entre els diferents estrats per a l'apropiació de béns i espais. Així, el sistema d'enclassement funcionarà per lluites entre grups i els seus oposats, és a dir, marcant una distinció entre nosaltres i els altres per a mantindre's (1988 [1979]: 487-492). Per a una revisió sobre les diferents perspectives teòriques que han treballat sobre la conciliació entre agència i sistema, torne a remetre a l'excel·lent article de Hall (1997).

<sup>422</sup> A València, el passeig per excel·lència de la burgesia era l'Albereda, ubicat al costat nord del llit del Túria. Estava preparat per a la cerimonialització pròpia de la burgesia, la qual aprofitava els dies festius per a exhibir els sumptuosos carruatges —les victòries i berlines, guanyant terreny a les tartanes— per dos carrils que discorrien paral·lels a la zona de passeig. Els carrils, igualment, permetien també l'arribada i aparcament dels vehicles dels grans propietaris agrícoles que habitaven fora de la ciutat. Així podrien, com la resta dels seus semblants, mostrar la seua condició econòmica i prestigi social en un dels carrils, deixant l'altre per als cotxes de servei. L'organització del passeig s'imaginava com una prolongació dels espais interiors burgesos on el grup social s'autorreconeixia i es reafirmava, anomenant *salones* a les diferents andanes de circulació —també la del centre, per si es desitjava baixar a enraonar, guarnida amb bancs de pedra, cadires, i quioscs— i *bosque* a la zona d'arbres més frondosos (Pons i Serna 1992: 217). L'Albereda era la territorialitat de les classes millor posicionades econòmicament i en els moments de transgressió de l'ordre social i simbòlic les classes populars s'atreviren a qüestionar-la i desafiar-la, com demostra la invasió per part de les classes populars de l'Albereda un Carnaval de final del huit-cents (Ariño 1993: 54). Per aquest ànim de diferenciació social, en opinió de Castells i Rivera, que han estudiat els comportaments socials de diferents ciutats del País Basc durant les primeres dècades del segle XX, aquestes mateixes classes benestants tingueren problemes en els espais públics com el carrer ja que, a l'hora de realitzar el passeig —pel carrer principal, que era el de l'Estació— no era possible acotar físicament la diferenciació amb les classes populars. Així, calgué efectuar algunes operacions sobre l'espai per a distingir-se: es reservà una de les voreres per a les classes altes, un altre sector del mateix costat per a un segon estrat més popular, i la vorera contrària per als obrers, serventes i resta de classes populars. Un fenomen similar s'observa en Cullera (Calzado i Torres 1995: 183), una localitat de la Ribera, on passejaven per una banda del riu les classes benestants i, per l'alta, el gruix de llauradors.

les ciutats amb l'adveniment del Nou Règim, abandonaren la sinuositat dels traçats dels carrers antics dels nuclis urbans per a ubicar-se en unes vies més amples, més espaioses i, també, millor preparades per a ésser vigilades.

### **El passeig de Catarroja: el carrer-espectacle**

A l'Horta, el passeig de Catarroja era tota una institució. Hi acudien els joves de tots els pobles de la rodalia —Massanassa, Albal, Beniparell, Llocnou, Alfafar, Benetússer i Sedaví— fent ús del tramvia, encara que si calia s'hi podia anar a peu. Ocasionalment, també s'hi acostaven des de Silla; els únics que no anaven a passejar habitualment per allà eren les persones d'Alcàsser o de Picassent. Per tant, Catarroja en aquells instants exercia veritablement de capitaleta de la comarca, que és com comunament se l'anomena, però sempre seguint l'«aglomeració sinètica» que estructurava la mobilitat ciutadana intracomarcal. La influència del passeig catarrogí era tal que fins i tot s'ha comentat que en alguns pobles, com Benetússer o Sedaví, no hi havia passeig perquè es preferia desplaçar-se a Catarroja. El passeig de Catarroja, doncs, estava situat al Camí Reial que partia de València —un dels punts del desenvolupament urbà axial característic de la ciutat (Teixidor 1980)—, que segurament, si la capital haguera engolit els pobles del seu *hinterland*, s'haguera convertit contemporàniament en una mena de «rue-faubourg» —és a dir, aquells antics camins d'accés a les grans urbs que ha caracteritzat Fleury (2003: 240-244)—, exercint de centre de les àrees properes dintre de la ciutat mateixa.

El Camí Reial —també anomenat senzillament *carretera* perquè era la via terrestre més important de la localitat—, però, no era l'única marca urbana que conformava la vila de Catarroja. Antigament, tampoc era el centre neuràlgic. El poble, tradicionalment, es dividia en tres zones, on els veïns s'havien anat agrupant, no sense mistificacions, depenent de la professió principal dels seus habitants: el centre, el raval i les barraques.<sup>423</sup> Aquests barris es repartien entre una mena de «u» que formaven el carrer Major, el carrer Nou i el Camí Reial ja que, a diferència d'altres poblacions, el que s'anomena Carrer Nou a Catarroja fou construït abans de l'arribada del ferrocarril (Llorens 1967: 262). El

---

<sup>423</sup> En paraules de Paquita (1931), aquesta distribució, «vindria de molt antic [...] el barrio del Raval, que diuen [...] era la gent que es dedicava a la draperia, entones compraven draps i solien eixir per el carrer, i canviaven escurada»; pel que fa al centre, el conformaven «el carrer Major, el carrer Nou, la plaça Vella que diuen —perquè clar, els noms canvien però els puestos continuen— i la plaça de la Mongeta, que era on estava antes l'ajuntament», i del «tros de l'ajuntament pa ca baix són les Barraques, que era gent pescadora».

creuament entre el Camí Reial i el carrer Nou degué semblar idoni per instal·lar-hi el teatre de la vila, on, segons he explicat en l'apartat anterior, tingueren lloc les primeres projeccions cinematogràfiques a principis de segle, augmentant progressivament aquesta activitat en detriment del teatre. Una mica més al nord del mateix Camí Reial s'ubicà l'estació del tramvia cap al 1912. També allà, però uns cinc-cents metres més endavant, dos cinemes de nova planta s'erigiren durant la dècada dels vint, augmentant la nòmina de locals per a la sociabilitat del carrer. De fet, els solars de la vila als volts d'aquesta dècada ja estarien tan valorats econòmicament com per a què quan el pare d'una de les nostres col·laboradores tingué la pensada d'obrir un cinema a meitat dels anys vint, defugira la idea: «el home comprà un solar, clar, on millor li vindria per a què no fóra tan car, perquè ma mare es pensava que mon pare anava a fer el cine en la carretera. Perquè, clar, en la carretera és més propi» (Paquita, 1928). Així, Matías Polo García, el pare de Paquita, hagué de marxar a les afores de Benetússer a muntar el seu Cinema Pompeya el 1929, és clar, al mateix Camí que eixia de València, però en una altra localitat. Pels mateixos anys, la Societat ABC, que havia anat canviant de seu, també se situà allà, en una edificació on quan s'acabà la guerra Carmelo Chardí Albentosa montà un bar —conegut com l'«ABC Vell»— que, si recordem, va vore's afectat per les restriccions d'obertura sales per a la dansa moderna el 1945 (v. §3). Segons Paquita (1931), durant la postguerra també es va traslladar al Camí el Casino arrosser, el dels llauradors, i el dels caçadors, amb el café a càrrec del tio Zacarés, el qual, va demanar el 1941 traure exactament quatre taules al carrer. Al bell mig del Camí quedaria, doncs, l'Ermita de Sant Antoni; i al bell mig, vora l'Ermita, edificaria Hervàs i la seua fortuna la pista de ball, sobre uns terrenys que havia heretat allà mateix (v. **fig. 5-19**).



- |                             |  |   |
|-----------------------------|--|---|
| † Edifici religiós          | 1 a) Teatre El Progreso (1887/1909)<br>b) Cine-Teatre El Progreso (Cine Chepa) (1909/1977) | 1 Casino ABC (1) (1909/1920)  |
| Ermita                      | 2 Cine Serrano (1926-)   | 2 a) Casino ABC «vell» (2) (1922/1939)<br>b) Casino DRV (1933/1939) |
| 1 Ajuntament                | 3 Cine Faus (1930-)  | 3 Sindicato Arrocero (1)  |
| 2 Ajuntament (~1950)        | 4 Cine Alhambra (1952-)  | 4 Casino ABC Nou (3) (1954)   |
| M Mercat                    |  | 5 Sindicato Arrocero (2)  |
| E Estació ferrocarril       |  | 6 Centro Instructivo Católico                                       |
| T Parada tramvia            |  |   |
| Tramvia                     |  |   |
| La Piscina d'Hervàs         |  |   |
| Passaig estació ferrocarril |  |   |
| Passaig Camí Reial          |  |   |

Fig. 5-19: Aproximació al mapa de Catarroja. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.

Amb la deguda escala de les xicotetes capitals de comarca, el passeig de Catarroja era una mena de centre neuràlgic del lleure, al vespre, i de centre comercial, de dia. Són diverses les dones de fora de Catarroja que, per exemple, trobaven sorprenents la quantitat i qualitat de les perruqueries femenines d'aquell poble. Paradoxalment, un dels pocs establiments que ofería espectacles artístics fora d'aquella zona era el circ de la Família Hervàs, que seguint el costum es plantava «en los solares de D. Salvador Costa, frente al mercado público», i algunes paradetes de petit format instal·lades en la mateixa plaça del mercat, o davant de l'entrada del camp de futbol.<sup>424</sup> Certament, hom preferia instal·lar els seus negocis al Camí, una dinàmica de concentració d'espais dedicats a una comesa, els establiments comercials i d'esbarjo, ben coneguda a les grans ciutats —el Paral·lel de Barcelona, el Montmartre de París o el Broadway de Nova York— però menys atesa pel que fa a ciutats xicotetes o mitjanes.<sup>425</sup> La mateixa lògica continuà, poc després d'acabada la guerra, i va perpetuar i assentar que el passeig s'efectuara en la mencionada via.<sup>426</sup> En el primerenc 1941, l'afluència al passeig que discorria pel mateix Camí Reial

---

<sup>424</sup> AMC/LAP/28-I-1943 i 30-X-1945. També van demanar autoritzacions altres circs, com el Romero, i es va autoritzar per a instal·lar atraccions de fira davant del camp de fútbol, gronxadors, i tot un seguit d'atraccions de fira que no he pogut ubicar: columpis, barracons de tir, jocs de vaixell, nòria infantil; barques voladores i carrusel infantil (AMC/LAP/30-X-1945, 3-VII-1945, 16-X-1947, 9-I-1947, 7-XI-1946, 30-X-1947, 10-IV-1947, 4-IX-1947, i 25-IX-1947).

<sup>425</sup> Vegeu Albertí i Molner (2012) pel cas barceloní, Gendron (2002) al Montmartre parisenc i Erenberg al novaiorquès (1981). En referència a la transformació del centre de les ciutats petites i mitjanes, és original el treball de Fargo (2011) a Catalunya. Pel que fa a la concentració gremial a la ciutat de València, si el quadrant de Sant Vicent —amb eix en el carrer de Sant Vicent, la continuació dintre de la ciutat del Camí Reial que venia de l'Horta— fou preferentment de comerç, el quadrant del Mar, que era just l'eixida de la ciutat cap a la Glorieta i cap a l'Albereda —els passejos preferents de la burgesia de la ciutat—, van aglutinar les societats de crèdit, les vivendes dels sectors socials en ascens, esdevenint un nucli prestigiós i mereixedor d'empedrament i faroles a partir de 1865 (Pons i Serna 1992: 101 i 104). L'artèria principal de la zona era el carrer del Mar, fins que el col·lapse de la zona provocà les reformes a principis de segle del seu paral·lel, el carrer la Pau, on es construïren nombrosos edificis modernistes, s'instal·là tramvia (1900), hotels, cinemes i locals distingits (Teixidor de Otto 1971: 100-101). El passeig també es realitzava pels carrers més opulents, com el mateix carrer del Mar —i després el seu paral·lel, el carrer de la Pau—, o en la seua perpendicular, actualment la plaça de la Reina. Encara que no comptem amb estudis detallats sobre els locals de lleure, dedusc de les descripcions que ofereix Solaz (2004), que bona part dels cafès més elegants s'ubicaven al voltant del Teatre Principal, proper al carrer de la Pau. Un altre nucli girava entorn el carrer de Russafa, és a dir, a la banda de darrere de la plaça de bous i vora l'estació —la que el 1921 seria l'Estació del Nord—, que comptava amb cabarets, cinemes, music-halls, dàncings, i, en definitiva, tota l'oferta que caracteritzava les ciutats de l'època. La profusió d'establiments seria suficientment gran per a què durant la Guerra Civil es coneguera la zona com el «Front de Russafa». Tot i que durant aquesta època la distància entre alguns d'aquests locals i la prostitució no era gran, aquella de caràcter més marginal es concentrava en les zones properes al Port i en l'entorn del carrer de l'Hospital.

<sup>426</sup> Un comerciant demanava instal·lar un quiosc de premsa, però especificant que, a ser possible, se l'autoritzara en el tram que anava entre l'ermita de Sant Antoni i el Cinema el Progrés, a la qual cosa va accedir l'Ajuntament cedint-li la concessió indefinida fins a què el consistori considerara que l'havia de revocar (AMP/LAP/28-II-1940). L'any vinent s'hi afegien un quiosc de refrescos, un bar-café, i l'Ajuntament ordenava al propietari del quiosc de begudes de la plaça del mercat que es traslladara davant de l'Ermita. L'amo del quiosc, a més, va cobrir amb uns cristalls de sis metres i mig de profunditat per a prendre refrescos, una possibilitat que se sumava a tots els cafès i bars que ja hi havia al Camí. El quiosc de premsa estava a nom de

seria suficientment considerable per a que l'Ajuntament haguera de posar vigilants impedit que els caminants envairen la calçada:

Se acuerda por unanimidad publicar un bando para que el personal no se estacione paseando por la Carretera Real de Madrid en el que más acentuado se observa desde la casa numero noventa y uno de la misma, pudiendo pasearse el personal por las aceras sin necesidad de bajar al peligro del arroyo del asfalto, pudiendo se ordenar los Guardias Municipales para que ejerzan una estrecha vigilancia y castigar con multas moderadas a quien incumpliera esta orden.<sup>427</sup>

El passeig del diumenge començava al punt d'arribada de creuaments del tramvia i, un cop s'havia aplegat suficient gent, s'ocupava la zona de les vies i de la carretera (v. **fig. 5-20**). En el cas, doncs, que vinguera un tramvia, hauria d'anar molt amb compte — arribant a ser necessari que es detinguera en més d'una ocasió per no poder avançar per la multitud—, i si algú tenia la mala pensada de passar en cotxe per allà a aquelles hores, malgrat la presència dels guàrdies, hauria de fer-ho a una velocitat extremadament moderada perquè, si no, s'emportava una sonora escridassada dels assistents per la imprudència i la falta de respecte.



**Fig. 5-20:** *Processó passant pel Camí Reial a la zona del passeig, on s'aprecien les vies del tramvia. Anys cinquanta. Localització i cessió: Miguela Segarra Alfonso.*

Manuel Sayas Cervera, autoritzat el 23-v-1941. L'establiment de café era el de Bautista Zacarés Olmos (AMC/LAP/11-vii-1941). També fou el mateix Manuel Sayas qui va demanar, en una ubicació diferent, davant de l'Ermitea el quiosc de begudes (AMC/LAP/22-viii-1941, 22-xi-1941, i 5-xii-1941).

<sup>427</sup> AMP/LAP/19-ix-1941.

I és que el passeig de Catarroja era percebut com a «algo meravellós, tot el món amunt i avall!» (Silverio, 1935) i un espai «que allà anaves i veies tot lo que hi ha!» (Lolita, 1942). En certa manera, anar al passeig tenia quelcom de democràtic, en el sentit que l'assistència no estava mediatitzada ni pel nivell econòmic ni pel gènere sexual. Podia acudir-s'hi lliurement, amb l'avantatge que no calia pagar una entrada, tot i que si no es volia anar a peu o amb bicicleta si u o una no era de Catarroja, era precis agafar el tramvia o l'autobús. Aquesta llibertat d'assistència era essencial per al col·lectiu femení, en un dels pocs espais de lleure que acceptava la seua presència —en grup— sense la companyia dels sovint insidiosos familiars més majors o germans més menuts. Perquè, com explica Paquita (1931), «entonces les xiques no tenien opció d'anar al bar, ni pensar-ho, això no era permitit! Hi havia molts casinos, però les dones només anaven a les societats per Carnaval, o después quan s'adelantà un poquet la vida per Pasqua, en compte d'anar-se'n a sopar. Però, per regla general, les dones no entraven». De tota manera, encara que per a què el passeig funcionara eren imprescindibles les fèmnes en una proporció equiparable a la dels homes, la mobilitat femenina interurbana, per molt familiar i popular que fóra l'esdeveniment, seguia sent més limitada que la masculina, i calia tindre una determinada edat i ésser un dia relativament festiu per anar a Catarroja des dels municipis de la rodalia. Anar en tramvia era «tot un aconxeiximent!» (Paquita, 1928). Si observem el relat de Mercedes, que era natural del Forn d'Alcedo (Sedaví, 1929), allò més habitual era quedar-se al poble: «Anàvem tot lo més a Alfafar, però Alfafar i Sedaví està junt, eh! I coneixíem a xics d'Alfatar, pegàvem un passeig, i quan ja era més major anava al passeig de Catarroja. [...] I agarrar el tramvia, que això ja era una cosa de festa!». Encara que el dia de major afluència, tant de Catarroja com dels pobles de la rodalia, era la vesprada del diumenge o de qualsevol dia festiu a partir de mitjan vesprada, les catarrogines durant la setmana eixien també a passejar els dimarts, els dijous i els dissabtes —que cal recordar que encara era considerat un dia més de la setmana—, com han citat fonts orals i escrites:

Los pueblos valencianos, especialmente Catarroja, ayudados por el buen clima, hacían una vida muy nocturna; los labradores, que son la mayor parte de la población, terminado el trabajo, se lavaban, se vestían, cenaban y se iban al bar, al casino o al cine. Sobre las 12 de la noche se retiraban a dormir. Las chicas salían tres días a la semana, martes, jueves y sábado, y siempre si era festivo, a pasear, a ponerse en el escaparate, a mostrar públicamente sus encantos. Los chicos, paseaban para admirarlas y para iniciar una elección que en tantos casos fue el principio de unas relaciones que terminaban en una bendición eclesiástica seguida del banquete nupcial (Porcar 2010).



El caràcter «familiar» del passeig esdevenia en la mesura que tothom s'identificava més o menys amb la procedència «del poble» o «de la rodalia», on s'hi encabien llauradors —alguns jornalers i altres més rics—, petits botiguers o d'oficis, però al cap i a la fi, persones amb les quals ja d'entrada es tenien força coses en comú. De fet, Paquita (1928), que provenia per banda de mare d'una família benestant, ha reafirmat que «ma mare no eixia els diumenges perquè diu que els diumenges no era elegant eixir. Eixíem entre setmana [...] eixir els diumenges era més ordinari. [...] Ma mare si tenia que estrenar algo [de roba] ho feia entre setmana».<sup>428</sup> Tanmateix, no vol dir això que no fóra important la riquesa de la família a la qual es pertanyia. En l'aparent bucòlic món del passeig interurbà sortia a reluir una mena de renyines entre els xics de les diverses localitats per a què no s'emportaren a les xiques filles de famílies acabalades del poble, ja fóra per orgull com per mantindre un l'estatus entre els conciudadants: «Els amics mos díem: 'Mira, eixe —u foraster— ja mos ha fotut a Fulana, que era de les riques del poble'. I mosatros díem: 'Escolta, que s'haurem d'espavilar, eh!'" (Salvador, 1936) (v. **fig. 5-21**). Per aquest motiu —i, cal dir-ho, abusant de la seua condició masculina que sí que els permetia eixir del poble quotidianament—, els xics demanaven a les xiques, com versaven dos anònims massanassers, que les xiques no es casaren amb un foraster:

Teníeu que donar peu  
 pa peixcar a tote els chics  
 y demanar después a Deu  
 que vos fasa ben felís.  
 El orgull de una masanasera  
 debía ser y no eu es  
 casarse en un chic del poble  
 sinse mirar si este chic  
 es guapo, lleig, ric o pobre,  
 porque els chics de Masanasa  
 tenim cor com els demás  
 y podem voler igual

<sup>428</sup> Paquita era descendent d'una família ben posicionada econòmicament per part de mare, d'aquelles que «feien estes reunions i sempre eren persones més selectes, ni bones ni roins. [...] Tenien ama de llaves, servicio, i tot això, però no vol dir que visqueren com els donara la gana [...] I parlaven en castellà». En una ocasió, fins i tot, el pare de la seua mare com a càstig i forma d'aprenentatge, «li feu ficar-se el sombrero i l'agarrà de la mà, i la feu anar a la font en el sombrero ficat i en la botija en la mà». Entre els seus familiars estan qui foren els empresaris que explotaven el Teatre Apolo de València i els arrendadors de la Plaça de Bous, o persones com el pintor Cecilio Pla. També tenia amistats de les que tenien «casa de recreo» i anaven a prendre el bany, que com remarca Paquita, eren coses poc comunes entre les classes populars d'abans de la Guerra Civil.

que els que venen forasters.<sup>429</sup>

La finalitat última del passeig era, com pràcticament tota la resta d'esdeveniments on convivia els xics i les xiques, la cerca i captura de la parella. La distribució espacial i temporal al si del passeig s'adequava a eixe objectiu. Així, a Catarroja, es deixava la banda de dalt del passeig per a les parelles ja casades o formals, és a dir, aquelles que ja havien manifestat la seua relació i rebut la benedicció a casa i, per tant, podien passejar «del braceo». Per contra, la banda de baix, la més propera al tramvia, es reservava, encara que no de forma estricta, a aquells joves que encara no tenien parella oficialitzada. Així mateix, el diumenge pel matí, el passeig deixava de ser un lloc del jovent i s'hi deixaven caure parelles d'edat més avançada que aprofitaven el sol per a pegar una volteta. Per tant, va continuar la íntima relació entre els mitjans de transport que representaven la modernitat —el tren i després el tramvia— i el passeig de la joventut, com si fóra una atracció abans «espectacular» que, en l'imaginari de l'època, representava la diversió setmanal abans que els nous lleures s'integraren als mateixos pobles. Naturalment, una o dues generacions anteriors als nostres col·laboradors, prèviament a la concentració del lleure al Camí Reial, el passeig es feia per l'estació de ferrocarril:

En temps antic, jo he sentit contar, a ma mare, que el passeig en compte de ser la carretera com mosatros, era a l'estació. Anaven a passejar a l'estació. I després baixaven pel carrer Nou a parar a la iglésia. Això li ho sentia contar jo a ma mare, però jo això no ho he conegut. Això seria quan ma mare seria jove. Passejaven pels andens. Jo el passeig que coneguí era el de la carretera i quan era més xicoteta també. Igual com els Carnivals, jo tampoc els he conegut (Paquita, 1931) (v. **fig. 5-22**).

---

<sup>429</sup> «A les chiques de Masanasa», *La Terreta*, 1950.



**Fig. 5-21:** *Quadrilla de xicons al passeig de Catarroja. Anys quaranta. Localització i cessió: Miguela Segarra Alfonso.*



**Fig. 5-22:** *Estació del ferrocarril de Catarroja. Fotografia en ocasió de l'arribada d'un dels trens «turístics» que publicitaven entre oriüunds i forasters la Fira de Juliol de València. La Ilustración española y americana, Madrid, 30-vii-1902. Fons: BNE.*

Resulta especialment suggestiva la narració de Paquita perquè, com també es desprén d'alguns dels relats dels nascuts a la dècada dels trenta, exemplifica diversos canvis generacionals: del passeig per l'estació —representant del progrés decimonònic— es va passar a la popularització d'un carrer que va aglutinar —durant la dècada dels anys vint— tant les seus dels partits restauracionistes i del ens associatius —sinònims, per a l'oralitat, del Carnaval pre-franquista— com els locals d'un incipient consum de masses. És interessant notar com aquesta operació sobre l'espai no es degué només a l'atracció del mitjà de transport en si mateix sinó a la condensació d'espais destinats a l'esbarjo, anteriorment ubicats en les zones del nucli antic. Si recordem, el tramvia va arribar a Catarroja ja a finals del segle XIX, però no s'observa la reubicació dels passeig justament fins a la generació que fou jove a finals dels anys vint i principis del trenta. El desplaçament del lleure catarrogí m'atrevisc a aventurar que no va estar exactament mediatitzat per cap pla urbanístic premeditat —algunes ciutats construïren rambles que cobrien rius o noves vies a l'eixample— ni per l'existència de naus amb possibilitat d'acollir grans quantitats de persones amb les degudes reformes —dos dels motius argüits per a explicar, per exemple, el fenomen del Paral·lel barceloní (Albertí i Molner 2012: 29-32), i que sí que s'observen amb la corresponent escala a Silla i Picassent—, sinó més semblant a una substitució dels vells barris per la fascinació de les aglutinacions d'espectacles i gent en una mateixa via, com va ocórrer als Grands Boulevards parisencs, on, entre altres, s'ha destacat el trànsit de «flâneurs» a consumidors, i la rellevància en aquest procés de les «flâneuses» (Hazel 2006). A Catarroja, aquest decalatge del centre neuràlgic de la població es fa palès quan el mateix Ajuntament aconseguí comprar el 1950 l'Hort de Vivancos, un terreny enorme que donava just a la part més concorreguda del passeig on s'edificaria el nou Ajuntament. Paradoxalment, si seguim allò narrat per Emilio Porcar, alcalde des del 1955 fins al 1970, el mateix consistori catarrogí fou qui decretà prohibir que la gent passejara per la carretera pel perill que suposava: va distribuir cartells per tots els comerços, ordenà als guàrdies que no deixaren passejar ningú per la carretera i, en conseqüència —i segurament accelerant cronològicament el decurs del procés en la seua narració—, «el paseo fue decayendo, los jóvenes, ellos y ellas, quedaron en casa por ver la peli de la tele; los cines tuvieron que cerrar, el paseo se acabó y chicos y chicas empezaron sus idilios respirando el aire espeso que es el clima de las discotecas» (Porcar 2010).

Fem un breu parèntesi en la narració dels tres pobles dels quals s'ocupa principalment aquest estudi per a advertir d'una circumstància que, encara que exactament no es repetí a Catarroja, sí que tingué lloc a altres pobles. Paquita, uns

paràgrafs més amunt, explicava que les persones de la generació de la seua mare passejaven per les andanes de l'estació de ferrocarril, i baixaven pel carrer Nou fins a aplegar a l'església. A Catarroja, l'emplaçament demogràfic més important de la zona, la urbanització d'aquest carrer anomenat Nou era anterior a la construcció de les vies ferroviàries. Coincideix que aquest carrer era el que enllaçava la parada del tren amb el centre de la vila. En altres pobles, però, va haver-se de construir una via que unira els dos enclavaments, anomenant-se carrer de l'Estació o carrer Nou. Aquesta nova artèria —que per ser de nova planta era més ampla i ventil·lada que els traçats antics— passaria a esdevenir un lloc inestimable on ubicar magatzems, ostentoses cases de les famílies benestants i, també, on passejar. I això és el que esdevingué a Benetússer, un dels pobles del *hinterland* catarrogí, a mercè de la influència d'un personatge ben particular: el comte de Romrée, un aristòcrata belga de les guàrdies valones que arribà a la península arran de les guerres napoleòniques de principis del segle XIX. Per motius que es desconeixen, les terres de l'Horta pertanyents al poble d'Alfagar li van parèixer tan excepcionalment belles com per adquirir-hi una bona quantitat de fanecades, construir-hi un palau, i casar-se amb una no menys noble dama valenciana. Amb una condició, però, si partim de la narració del cronista de la vila José Lacreu: que el ferrocarril que a mitjans del dèneu il·lustres valencians de l'època —com el Marqués de Campo, conegut arreu un segle després a través de les lletres de les cançons populars—, estaven planificant en aquelles mateixes terres comprades pel comte Romrée tinguera una parada allà mateix (Català 2002: 173).

Les demandes de Romrée —besavi del cineasta Edgar Neville Romrée, comte de Berlanga del Duero— es compliren: Alfagar inaugurà estació de tren, i d'ella es beneficià Benetússer, que podia accedir-hi per l'altre costat fruit de la proximitat tan habitual dels pobles hortolans.<sup>430</sup> Així, en un llibre del 1959, el cronista oficial de la vila benetussina relatava que en el carrer de l'Estació, que començava «en la carretera real de Madrid y termina en la vía férrea», s'hi van edificar les primeres cases feia en aquell aleshores «un centenar de años», coincidint, més o menys, amb l'adveniment del pas del ferrocarril per la

---

<sup>430</sup> Els Romrée s'integraren en la vila hortolana i, sobretot el fill del patriarca que construí el Palau, Carlos, freqüentaren el Casino de Dalt alfafarenc, recordat pels seus balls de Carnaval, coneixent de prop els hàbits de sociabilitat restauracionistes. Per ventura o atzar, el cineasta Edgar Neville, estiuant d'infant al palau familiar d'Alfagar, inspirà algunes de les seues pel·lícules més famoses —per exemple, *Domingo de Carnaval* (1945) i *El baile* (1959)— en aquesta cultura *fin de siècle* espanyola de casinos i balls de societat. Aquest últim film —*El baile*—, de format teatral, mostrava una vegada més el deute artístic que tenia Neville amb obres com *La señorita de Trévez* (1916), de Carlos Arniches, que li serví com a base tant a Neville en una pel·lícula homònima (1936), com també al guió de Juan Antonio Bardem de *Calle Mayor* (1956), que he citat en pàgines anteriors. Les diferents concomitàncies entre les influències teatrals d'Arniches sobre Neville i Bardem respecte a aquestes pel·lícules les podeu llegir a Guarinos (2007), Mestre (2002) i Nadal (2002).

població. En aquell nou carrer, convisqueren els domicilis del metge, del secretari de l'Ajuntament i altres famílies de renom amb molins arrossers i d'oli. Fou fet de llambordes el mateix 1940 i segons la crònica, «el tránsito de peatones es muy considerable, y los sábados y domingos son cientos y cientos los que desfilan desde los pueblos de Alfafar, Lugar Nuevo de la Corona y Sedaví buscando el camino real» (Ricart 1959: 47). Era, doncs, el lloc escollit en la postguerra, si no ja abans, per a fer el passeig: «En tot eixe tros, allí passejàvem, del carrer, no la carretera. [...] Era els quatre cantons, en el tros que va cara l'estació» (Paquita, 1928). De fet, una generació més jove que Paquita ha afirmat que durant la dècada dels cinquanta el passeig de Benetússer va quasi desaparèixer per la influència del de Catarroja, però reviscolà a final d'aquesta mateixa dècada gràcies a l'èxit de la sala de festes de la societat de la banda de música d'Alfatar (v. §2), ja que quan la gent eixia i tornava a Benetússer s'hi passejaven una estona.

El tren primer i el tramvia després, doncs, dibuixaren la dembulatòria del lleure hortolà, que permetia als homes escapar-se també a València de tant en tant si l'economia ho permetia, i si el tramvia aconseguia arribar al seu destí sencer i amb un retard suportable. Tanmateix, els joves nascuts a mitjan dels anys quaranta s'haurien d'espavilar amb un altre mitjà de transport, perquè l'empresa de tramvies que explotava la línia de Catarroja i Silla, per acumulació de dèficit, va decidir que l'1 de novembre del 1955 seria l'últim dia que circularia (Aguilar 2004). Els trolebusos de València capital, actius des del 1951, no arribaren mai a l'Horta, sense que això en principi afectara l'afluència del passeig de Catarroja, però sí en un futur a causa de l'augment de tràfic a motor. Afortunadament, l'orquestra més nostrada de la comarca —la Català—, la que amenitzava el ball dominical a la Piscina d'Hervàs, va adaptar la popular cançó de *La cucaracha* per a fer memòria del tramvia, fent les delícies de les següents generacions en els envelats de tots els pobles. Aquest treball no seria complet sense la cançó *El tramvia de Catarroja*:<sup>431</sup>

---

<sup>431</sup> Permeteu-me, abans de llegir la lletra d'El tramvia de Catarroja, que vos remeta a dos cançons més de la Català que exemplifiquen també diferents aspectes de la vida hortolana i que, encara actualment, són força conegudes a la zona: *La gamba de les Barraques* i *Que li lleven el tapó*.

La cucaracha, la cucaracha  
 a tots mos va recordar  
 aquell tramvia de Catarroja  
 que arribava sempre tard.

El tramvia de Catarroja  
 era una cosa especial:  
 pel matí eixia de València,  
 per la vesprà arribava a Albal.

Sempre feia algun transbordo,  
 —en el cruce allà parat—  
 esperant vinguera l'altre,  
 que arribava sempre tard.

Molts llegien novel·letes,

les dones feien calcetins.  
 Si tancaven les finestres,  
 t'ofegaves allí dins.

Volien posar trolebusos  
 i això no va poder ser...  
 I ficaren autobusos  
 i quedaren tots contents.

*I ara, esta que falta, açò mos passà a mosatros, en  
 un mes de juliol, en un poble que els diré jo:*

En el poble de Alfafar,  
 tocant esta tocateta,  
 vingué un tio destrellat  
 apuntant en l'escopeta.

### **Silla: gestionar l'espai, el temps i el gènere**

Qualsevol persona que haja visitat Silla s'adonarà del peculiar traç dels seus carrers, que li ha merescut una monografia (Antich 2004) i ha provocat segurament més d'un mal de cap al regidor/a d'urbanisme encarregat de la senyalització del trànsit. Silla, de la mateixa manera que la resta de pobles de la comarca, va créixer a vora i vora del Camí Reial, que en aquell aleshores passava per dos dels carrers principals de la localitat: el carrer València i el carrer de Sant Roc. No és fins el segle XIX que es pot parlar d'un creixement urbà considerable —amb la formació de carrers del tot singulars— que, amb l'arribada del ferrocarril, feren de la ciutat un punt rellevant en el transport de mercaderies i avançarien una de les característiques de la vila: la confluència d'una quantitat elevada de vies principals terrestres. El creixement del poble ha estat sotmès a aquestes visciduts, que unides a la proximitat de la marjal albuferenca, defineixen la seua morfologia.

L'enllestiment de la línia ferroviària a la localitat, el 24 d'octubre de 1852, va comportar encara més conseqüències. La primera, del tot positiva: millorava l'economia local i provocava una incipient afluença d'oriünds i curiosos que acorrien per l'estació de Silla a vore passar el tren. La segona, que consistia en condicionar la zona que anava del poble a l'estació, no fou tan fàcil de gestionar: calia obrar els camins i fer la zona una mica més delitosa. Van passar una colla d'anys fins que a finals de segle s'aconseguí «un

hermoso camino que ostenta a un lado y otro altos y frondosos árboles y algún que otro banco, a cuyo fondo véase la silueta de Silla».<sup>432</sup> Arran de la creació del carrer de l'Estació, la zona gaudí d'una revaloració que féu que, poc a poc, anara guanyant plètor de moradors i trànsits de moviments, més encara quan el cap de línia del tramvia el 1912 s'emplaçà allà mateix, oferint allò que hui en dia en diguem transbordament entre els mitjans de transport. Sense esperar massa temps, diferents alcaldes van promocionar la construcció de grups de cases al tombant de segle, i gràcies a això, entre 1910 i 1915, va nàixer el carrer on s'edificaria El Patí, encara que hagué d'esperar fins a 1930 per a ser deixat de considerar un carrer «en projecte» i prendre el nom de Mestre Ribera (Antich: 2004: 159). El mèrit de la requalificació de la zona el va tindre la família propietària de la pista de ball, a mercè de l'empedrament del mateix carrer i dels adjacents dut a terme per un dels alcaldes —pare dels propietaris de la pista—: «quan estava adoquinat, això ho va fer ma güelo en l'any 32 o 33. Este que no sabia llegir ni escriure i era republicà. Eixe, quan entrà, pagà tres carrers: uno, eixe del Parque, un altre la rambleta, i un altre, el carrer d'El Patí, perquè li interessava perquè teníem el ball. Però ho pagà de la seua butxaca!» (Juan Antonio, 1940). Així, durant els anys trenta i quaranta, com ha explicat Lolita (1928), la pista de ball feia de límit del poble: «Era al final del poble, darrere ja era tot terme. Davant no, era un carrer molt llarg, molt llarg, i ací encara hi havia cases i ací, encara estava El Patí, però darrere ja era terme. I eixe carrer estava aixina tancat, i allí era on anava la gent» (v. **fig. 5-8**). Perquè entre el carrer de l'Estació fins a les vies del tren hi havia un terreny d'horts de palmeres i tarongers, tapiat amb un mur, que impediria un desenvolupament urbà més ràpid (v. **fig. 5-23**).

No avancem esdeveniments. Com es pot imaginar, l'adveniment del tren féu que la terminal ferroviària esdevinguera el lloc ideal per al passeig, un cop es va aconseguir que el carrer que enllaçava amb el poble no s'amuntonara de terra i brutícia per efecte de les pluges. El 1915 en *La Alborada* —un periòdic del poble on abundava la crítica local— s'apuntava que si hom volia trobar els joves del poble, hauria de fer-ho en l'estació.<sup>433</sup> Tanmateix, les andanes seguien parant massa lluny del poble, i no es va deixar de censurar a les dones que passejaven per aquells paratges quan ja havia caigut el sol: «sabemos que unas jóvenes agraciadas y elegantes, huyen del bullicio y prefieren pasear por los sitios más apartados y solitarios. ¿Por qué harán eso? ¿No sabrán estas jóvenes que es peligroso

<sup>432</sup> *El Pueblo*, 15-v-1897, a Antich 2004: 133-135.

<sup>433</sup> Cursiva de l'original: *La Alborada* 3, 27-vi-1915.



buscar la soledad, y sobre todo á *ciertas horas?*». <sup>434</sup> Així, es posava en dubte la idoneïtat d'una de les poques activitats de lleure de les dones fora de l'habitable. Efectivament, si se les criticava era perquè era una praxis que s'estava realitzant i «calia que fóra controlada». Els estudis feministes han indicat que la por a sofrir atacs en espais públics és una conducta que restringeix la capacitat de moviment, apresada per mitjà d'experiències però també pel flux d'informacions rebudes, que acaba interioritzant-se i actuant de forma inconscient, col·laborant en mantindre les estructures de domini masculí; així mateix, fa que s'eviten contínuament alguns espais, influïent en l'elecció fins i tot del tipus de lleure, a partir de la confluència de diferents factors de caràcter espacial i temporal —llocs foscos, poc familiars i solitaris—, un fet que resulta paradoxal ja que, com argüeix Pain (1997), la majoria de la violència de gènere esdevé al si d'espais privats i familiars. <sup>435</sup>

Certament, el cas de Silla no és ni molt menys un cas aïllat de coerció vers les dones. Un conegut manual d'urbanitat de finals del segle XIX era ben clar al respecte: «Las casadas jóvenes [...] no pueden salir á pie al paseo, sin ir acompañadas por lo menos de un criado. Tampoco pueden presentarse en público sin su marido ó una señora de edad. Sin embargo, tienen la facultad de pasear con otras casadas jóvenes o solteras, mientras que éstas no pueden pasearse aisladamente con sus compañeras» (Anònim 1997 [1889]: 34). Igual d'expeditiu es mostrava el manual afirmant que «así que empieza á declinar el día, es un desorden en una joven ir sola» (Anònim 1997 [1889]: 35). Les informacions que ens deixen els anònims escrits en *La Alborada* demostren el tarannà diferent amb què s'enfocava l'ocupació de l'espai femení al masculí, a més, a través del tradicional argument de la culpabilitat materna, és a dir, una responsabilitat igualment femenina —i no masculina, oblidant que són ells qui executen l'abordament no desitjat—:

Muchas niñas crecidas —algunas de 15 años y mas— que debieran estar pensando en enseñarse a coser porque se le acerca la hora del casorio, van por esas calles de Dios á altas horas de la noche, escandalizando y no dejando en paz al vecindario. ¿Cómo esas madres *desahogadas* por no decirles otra cosa, consienten que sus hijas vayan sueltas a esas horas? Luego se habla de corrupción de menores y otras cosas por el estilo. Estas madres, con la mala educación que dan a sus hijas, tienen la culpa de todo lo que pase o pueda pasar en lo sucesivo. <sup>436</sup>

<sup>434</sup> «En serio y en broma. Buscando la soledad», *La Alborada* 3, 27-vi-1915.

<sup>435</sup> Cal dir que, tot i que des de la teoria feminista s'ha mencionat que extraure conclusions d'aquest tipus pot influir encara més en la constricció que pateixen les dones en alguns dels espais públics, allò cert és que la violència contra les dones segueix sent una forma de dominació (Pain 1997: 238).

<sup>436</sup> «En serio y en broma. Niñas noctámbulas», *La Alborada* 5, 11-vii-1915.



**Fig. 5-23:** *El carrer de l'Estació i el pas del tramvia per Silla vist des de l'estació del ferrocarril. Any 1945. Localització i cessió: Josep Antich i Brocal.*



**Fig. 5-24:** *Passeig per l'estació de ferrocarril de Silla. Any 1940. Localització i cessió: Josep Antich i Brocal.*



- |   |                             |   |   |   |                                     |
|---|-----------------------------|---|---|---|-------------------------------------|
| + | Edifici religiós            | 1 | a) Teatre de la Plaça (1870/1918)<br>b) Cine Moderno (1918<)<br>c) Teatro de la Constanca (1930/1969) | 1 | Seu societat musical (1)            |
| ⌘ | Ajuntament                  | 2 | a) Teatre Liceo (~1850)<br>b) Casino conservadors (~1900/1939)<br>c) Cine Valenciano (1916/~1935)     | 2 | Seu societat musical (2)            |
| ↑ | El Parque (1952<)           | 3 | a) Café Victoria i Cine Victoria (~1915<)<br>b) Cine Donday (1954<)                                   | 3 | Patronato                           |
| E | Estació ferrocarril         | 4 | Cine Teatro Jardín (1946<)  | 4 | Casino republicà                    |
| T | Parada tramvia              |   |   | 5 | Casinet Os i Os Palàs (~1915/~1930) |
| — | Tramvia                     |   |   | 6 | Cafès / Bars                        |
| ⌘ | El Patí                     |   |   |   |                                     |
| ■ | Passeig estació ferrocarril |   |   |   |                                     |
| ■ | Passeig Carrer València     |   |   |   |                                     |
| ■ | Passeig El Parque (1952<)   |   |   |   |                                     |

Fig. 5-25: Aproximació al mapa de Silla. Elaboració pròpia, amb la col·laboració de Josep Antich i Brocal. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.

En algun moment —potser coetani al dels textos citats, potser més endavant—, es va cercar una solució al problema de la llunyania d'estació, ja que a més, a causa del seu aïllament del nucli urbà, restava excessivament sotmesa a les inclemències metereològiques. El remei fou la passejada per l'estació i els seus voltant durant les hores de sol, i pel carrer València —antigament, traçat del Camí Reial i un dels carrers axials del poble— quan queia la nit: «Primer hasta que s'apagava el solet, anàvem allí a l'estació i mos passejàvem. I quan es feia a dos clarors, se n'anàvem al carrer de València» (Palmira, 1934) (v. **fig. 5-24 i 5-25**).<sup>437</sup> Les silleres eixien a pegar una volteta també els dijous i els dissabtes, de forma similar a la veïna Catarroja, així com igualment es provà d'instaurar el costum d'eixir les xiques a passejar els dimarts. Els principals interessats en afegir un dia de passeig —a més de les dones, clar està— eren els cinemes: guanyarien així públic —el femení— en un dia de la setmana en què disminuïa la concurrència. Conscients de la transcendència que tenia la participació de les dones en l'augment de guanys econòmics, els cinemes tractaren de promocionar l'assistència els dimarts regalant una entrada a les xiques. Això sí, s'havia d'acudir acompanyada d'un «caballero», com afirma irònicament Palmira (1934): «Els dimarts, acompanyades d'un xic, podies entrar debades. Però soles el dimarts! Tenies que anar acompanyada d'un 'caballero', si no, res!». Al primer cinema de Picassent, el Royal, s'emprà el mateix mètode als anys vint (Albert 2001 [1989]: 87-90), quan encara la novetat del cinema era tan recent que moltes de les persones oferien resistència a la possibilitat que les dones disposaren del seu temps lliure en una nova modalitat. Les teories sobre espai i gènere ja han posat de relleu com aquesta llibertat era també una arma de doble tall que no modificava en la pràctica els rols femenins, i són ben coneguts els mitjans que miraren de reconduir les noves facultats femenines adquirides al convertir-se en consumidores habituals d'establiments com els cinemes o els balls —més endavant parlaré amb més detall del seu desenvolupament—, que provocaren tot un seguit de formes d'acompanyament grupal, familiar o masculí per a preservar una eventual subversió de la femeneïtat hegemònica:

---

<sup>437</sup> De fet, des del segle XIX les dones de la classe burgesa feien servir un mecanisme semblant. Si el passeig de l'Albereda, a la banda superior del riu i per tant, a les afores de la ciutat, es veia, com narrava Vicent Boix (1813-1880) «concurrido extraordinariamente en los días festivos», amb cases «de recreo» en el costat nord, el passeig entre setmana és realitzava intramurs, als jardins de a la Glorieta, els primers en tindre enllumenat de gas (Pons i Serna 1992: 217). Al contrari que el seu homònim de dies festius, la Glorieta s'ubicava en el marge meridional del Túria, facilitant que fóra la zona de passeig entre setmana «durante el invierno de once a dos de la tarde, y en el veranos desde el anochecer hasta las once» (Ridaura 2006: 253). A la resta de la ciutat, les classes benestants de la ciutat anaren progressivament acondicionant aquelles artèries planificades per a especialitzar-se professionalment i funcionalment.

Més que res, [les mares] anaven a vigilar les filles perquè de nit per exemple no eixia ninguna xicona de casa. I quan s'acabava el ball, prompte, prompte pa'ca casa. [...] Les xicones anaven sempre acompanyades per les mares o juntar-se dos o tres amigues i acompanyar-se unes a les altres. Però els xicons ja és diferent a les xiques, perquè entones deien: «A fulana l'han vista a soles i era tal hora!». Pos eixa ja anava pegant bacs per lo poble, com si ja ho haguera fet tot pols i coses d'eixes! A lo millor estaves en lo ball i estaves aixina ballant en la xica. A lo millor, lo més immediat era pos quan eixies l'acompanyaves un tros, però la xica te deia: «No m'acompanyes perquè si me veuen...». I li dies: «Adiós» i la xica se n'anava i tu te n'anaves a buscar als amics o algo. I aixina, seguit, seguit (Terio, 1932).

Tornant al passeig de Silla, finalment la solució vingué de l'esforç de l'Ajuntament, quan després d'unes negociacions per a tractar d'ampliar el carrer de l'estació que es remuntaven trenta anys en arrere, aconseguí que la propietària dels terrenys, la Baronesa Arnedo, li venguera els horts per 34000 pessetes. Així, el 1952 s'inaugurava el que s'anomena el Parque, guarnit amb nombrosos arbres, un quiosc d'obra i, tres anys després, unes palmeres (Antich 2004: 144). A partir d'aquell moment, sobretot les parelles formals, començarien a passejar pel Parque, abandonant les andanes de l'estació —hi havia ja un nou mur que les protegia—, mentre que la gent jove alternava el Parque amb el passeig per davant d'El Patí, la pista de ball (v. **fig. 5-26, 5-27 i 5-28**).



**Fig. 5-26:** L'hort de la Baronesa Arnedo, futur Parc de Silla. Any 1932. Localització: Josep Antich i Brocal. Fons: José Huguet Chanzà (BV).



**Fig. 5-27:** *Terrenys de la Baronessa Arnedo, després de la tala d'arbres durant la Guerra Civil. Any 1940. Localització i cessió: Josep Antich i Brocal.*



**Fig. 5-28:** *Parc de Silla, construït el 1952 sobre els terrenys comprats per l'Ajuntament a la Baronessa. Any 1957. Localització i cessió: Josep Antich i Brocal.*

## Picassent i l'«acera de l'amor»: el control sobre l'espai

Ara van totes les xiques  
 a l'«acera de l'amor».  
 Ocasions no desperdicien  
 pa' donar als xics calor.

Si arriba l'hora del retiro  
 i els xics no s'han declarat:  
 «Vamos a ver lo que pasa»,  
 paciència i Déu proveirà.

Efectivament, l'«acera de l'amor» [la'sera de la'mor] era la fòrmula per a anomenar el passeig de Picassent, nom que es féu més famós encara quan un dels cantants aficionats que feia un poc més agradables els anys de la postguerra amb la seua comicitat l'entonà en el casino del Musical en les representacions de teatre amateur. L'«acera de l'amor» fou, tanmateix, el passeig de Picassent un període de temps només, el mateix temps que estigué realitzant-se el passeig per un carrer en concret. El lloc de passejada dels i de les joves picassentines va mudar a mida dels establiments de lleure que s'estilaven en cada moment. És, veritablement, l'exemple més revelador de la reciprocitat entre lloc, espai i vivència, entre conflicte, negociació i acord, i, per què no dir-ho, mostra de certa rebel·lia dintre dels constrenyiments de naturalesa diversa. El passeig picassentí resumeix una bona quantitat dels trets que definien els passejos hortolans: el protagonisme del tren i els seus magatzems, el paper que jugava l'urbanisme del carrer que enllaçava l'estació amb el poble, la concentració d'espais de lleure en una mateixa via, l'estratificació en funció de l'estat de compromís sentimental dels passejants, l'enorme influència de la pista de ball, i l'esforç de les autoritats, discursiu i urbanístic, per tal de dirigir als passejants cap a l'emplaçament que jutjaren més convenient (v. **fig. 5-29**).





Ja no cal ni dir que només la generació de nascuts a l'inici dels anys vint ha recordat el passeig per l'estació, com és el cas de Maria (1920) o d'Elies (1921-2012). Es passejava amunt i avall de les andanes, mirant si arribava algun comboi. A prop de l'estació també s'hi aplegaren diversos magatzems. Un d'ells era un magatzem d'oli on, seguint el mateix procés que els balls a les cases, anaven a ballar en alguna ocasió els membres de la penya a la qual pertanyia la filla dels masovers. El ferrocarril havia arribat a Picassent l'última dècada del huit-cents i, per a unir el nucli urbà amb el baixador del tren, s'aparellà una nova artèria, que prompte va ser batejada —sense ànim d'exigència mnemònica— amb el nom de carrer Nou. Aprofitant que es tractava d'una via de nova construcció, la seua amplària era major a la d'altres carres del poble. De guarniment, s'hi plantaren plantes i arbres. Podria dir-se que, junt al carrer Major, amb qui s'encreuava, era el carrer més prestigiós, senyal de reputació per a les famílies d'economia folgada que aconseguiren alçar allà la seua vivenda habitual. A més, també hi havia algun magatzem. En un d'ells fou on tingué lloc la primera projecció de cinema, i on s'instal·là el Cinema Royal a meitat dels anys vint. I, per aquest motiu, fou allà que s'avesà a passejar la joventut picassentina desitjosa d'interactuar amb les persones de l'altre sexe, fins a convertir-se en l'«acera de l'amor»:

L'«acera de l'amor» existia perquè estava el Cine Royal. La que volia anar al cine de vesprà ne feien, i de nit també. I el passeig [era] en eixa cera del cine. Eixa era la dels jovenets, més jovenets. I l'altra era de festejants formals, ja ho has comprès? Però cada u anava per la que volia! Jo no anava mai per els formals, no m'agradava, perquè resulta que en els formals n'anaven de més edat que la meua (Amparo, 1924).

Es distingien, així, les dues voreres segons la situació de compromís sentimental dels passejants, anomenant: l'«acera de l'amor» per on usualment caminaven els grups d'amics més joves, sense parella, deixant l'altra vorera, irònicament anomenada «del desengany», per a les parelles de promesos. En l'«acera del amor» eren comunes les converses entre grups de xics i xiques, i fins i tot eren permeses certes bromes picants. L'altra vorera, per on passejaven les parelles, tampoc estava exempta de mofes, ja que els més joves aprofitaven per fer burla dels ja promesos (v. **fig. 5-30**). A passejar a l'«acera del amor» s'hi anava els diumenges i els dies festius —i per extensió la vespra del dissabte o dijous, que era el dia que les dones que estaven «en amo» tenien festa—, però les dones també s'hi deixaven caure entre setmana en determinats moments. Segons Pura, la zona que abarcava l'encreuament del carrer Nou amb el carrer Major era un punt de trobada diari dels homes, que en ocasions se l'ha anomenat Quatre Cantons. Un fenomen, el dels

Quatre Cantons que, segons algun dels col·laboradors, era idèntic a pobles com Catarroja o Benetússer: els Quatre Carrers eren l'encreuament entre el carrer que baixava de la terminal ferroviària —carrer Nou o de l'Estació— bé amb el carrer Major, com a Picassent, bé al Camí Reial a Catarroja i a Benetússer. Les dones, sabedores del costum masculí de reunir-se allà, aprofitaven per deixar-se vore i qualsevol excusa era bona per a passar-hi:

Les xiques, si s'havia d'anar a comprar un gallet de safrà o algo, pos aguardaven a poqueta nit, perquè ahí en el cantó de Belenguer es posaven tooots els dies de la setmana tooots els xics del poble, era una costum que hi havia [...] Claro, passava una xica per allí, i passava per vaqueta. Perquè els xics, mare meua! Que si un piropo, que si una cosa, que si es paraven perquè era l'amic, l'amic anava darrere d'ella, la feia parar i xarraven un poquet, l'acompanyaven una miqueta... (Pura, 1927).

A partir del 1948 i el 1949, la societat musical canvià la seua seu just al tros on tothom passejava i davant d'aquesta nova seu del Musical s'inaugurà un cinema d'estiu. Ara bé, aquell any, el 1949, ja feia dos anys que Mandao tenia la seua pista i la seua influència es deixava sentir. L'inconvenient era que estava situada just a l'altre extrem del poble, atès que eren terrenys de la seua propietat. La pista estava situada al costat del barranc, i «quan vingué Mandao què passà? Que la pista de ball va atraure a la gent, perquè ací no hi havia pista de ball, a part de que el ball estava vist així una miqueta contracorrent. I què passà? Que tot el passeig que hi havia pel carrer Nou, es va traslladar» (Juan, 1930). Els i les joves picassentines no s'ho pensaren dues vegades en anar a passejar pel pont que donava accés a la localitat, flanquejat per dos oms —l'arbre emblemàtic del poble—, que limitaven el pont del barranc banda i banda (v. **fig. 5-31**): «Al entrar en Picassent / lo primero que se ve / es la Pista del Mandao / y el olmo que está después», dictava una cançó de l'època. El passeig per sobre del barranc era especialment benvingut en estiu, perquè en l'hivern restava massa descobert. Ara bé, eixe indret, situat a les afores, posseïa un avantatge en comparació amb l'«acera del amor»: «Es passejaven del pont, de la Pista del Mandao, vora vora pont, que hi havia una acera. Tu has vist que allí al final hi ha dos oms? Pos allí rodaves pa'ca ací, que és on es començava el pont [...] I allí, com no ho veia ningú, pos u s'arrepitava, l'altre es besava, o l'altre destralejava... I en l'altre passeig pos t'enteraves de tot, ja ho has comprés?» (Amparo, 1924).

S'ha de fer palès que els joves eren ben conscients dels seus moviments de dispersió del centre del poble, on estava situada l'«acera de l'amor», encara que sempre hi havia gent que, en canvi, es deixava portar per on anava la multitud. No es tracta d'un moviment al·liè als propis agents que l'efectuaven, si ens ho mirem de de la crítica que fa Certeau (2000 [1980]: 58-69) a Bourdieu, posant de relleu la «docta ignorància» dels

actors que es crea en relació a la distància que s'estableix quan intentem cercar un model acadèmic estable i continu, imaginant una praxis social que acaba resultant una ficció massa estandarditzada de la vivència —contingent, mudable i, sovint, de lògica precària. L'operació espacial dels joves provocà no poques queixes de les autoritats. Durant tota la dècada dels cinquanta, en els llibrets de festes aparegueren nombroses crítiques, algunes més benintencionades que altres, que condemnaven la conducta dels joves per passejar per tan poc noble lloc, escrites pels cronistes de la vila i altres càrrecs de confiança dels representants del consistori. A través d'ells, fins i tot podem saber que el jovent sembla que arriba a plantejar la possibilitat de condicionar el pont per al passeig, cosa que a priori, no tenia cap motiu més justificat que l'existència de la pista. De fet, ja hi havia un passeig habilitat degudament i molt més cèntric: l'esplanada de l'Ermita (v. **fig. 5-32**).<sup>438</sup> El cronista oficial de la vila explicava el 1949 tota la problemàtica que havia suposat el passeig per a les autoritats des d'un bon principi:

Hace muchos años, la gente del pueblo se concentraba en la Estación, particularmente en domingos y días de fiesta, y allí formaban lo que podríamos denominar «el paseo», en el que los jóvenes, chicos y chicas, pasaban las tardes de estos días de fiesta sin otra distracción que la de ver llegar el tren y con la única ilusión de que algún día les llegase la hora de su declaración amorosa, principal aspiración de la gente joven.

El ayuntamiento de entonces [...] arregló la plaza de la Ermita, en la que instaló el pabellón y el quiosco y la dotó de arbolado con el fin de que nuestro pueblo contara con un punto digno de la denominación de «paseo». No hubo medios de conseguir el que la gente se habituase a pasear en esta plaza. Continuaba la costumbre de ir a la Estación como si aquello fuera algún «canon» o alguna ley.

Más tarde vino a hacerse el Royal Cinema y empezar a tomar vuelo el Casino Grande —entonces, conservador—, emplazados uno y otro en la calle denominada entonces Nueva —hoy, del Caudillo—, y esto fué simplemente el motivo de que sun más ni más empezó la gente a formar el paseo en esta calle y precisamente en el trozo comprendido entre el casino y el cine. De aquí nace la denominación a esta porción de calle de «la acera del amor». Y quedó constituido el nuevo paseo en este lugar, sin que de ninguna de las maneras se pudiera conseguir el que la gente fuese a la plaza de la Ermita.

Pasaron los años, y no ha mucho, en ocasión de inaugurarse el «Patinete», instalado a la entrada del pueblo, junto a la carretera, la gente no ha tardado lo más mínimo en convertir en paseo público el puente y la parte de carretera contigua a éste. Y así perdura por ahora. Los domingos, a

---

<sup>438</sup> SORIA, J.: «Raonament amb els pilons de l'Ermita», *Llibre de Festes de Picassent*, 1952; «Gotas amargas», *Llibre de Festes de Picassent*, 1954; i SANTOS MORENO, Julián: «Gotas Amargas», *Llibre de Festes de Picassent*, 1958.

pasear al puente, a recibir el polvo con que nos obsequian los muchos vehículos que por allí tienen su paso [...].

Los años pasan y la gente se encarga de dar popularidad a los diferentes puntos de la localidad [...] después de tres veces de cambiar de paseo, ¿será la cuarta a la tan deseada plaza de la Ermita?<sup>439</sup>



**Fig. 5-30:** L'«acera de l'amor» de Picassent vista des del carrer Major. A l'esquerra l'«acera del amor» i a la dreta la del «desengany». Llibre de Festes de Picassent, 1949. Fons: AMP.



**Fig. 5-31:** Pont per sobre del barranc de Picassent i lloc de passeig. Llibre de Festes de Picassent, 1949. Fons: AMP.

---

<sup>439</sup> LERMA SERRA, Amadeo: «Estampas locales», *Llibre de Festes de Picassent*, 1949.



**Fig. 5-32:** *L'esplanada de l'Ermita a Picassent vista des del temple. Mitjan anys seixanta. Postal publicitària, Impremta Copiapó. Fons propi.*

El passeig de l'Ermita va ser començat a reivindicar com el lloc idoni de passeig a partir del 1949, una reivindicació que continuà present fins a final dels anys cinquanta. Per tant, m'aventuraria a dir que potser el canvi de l'estació de tren cap a l'«acera de l'amor» tindria lloc durant la dècada dels trenta, ja que la generació d'entrevistats nascuts entre el 1920 i el 1925 encara recorden el passeig a l'estació durant la seua infància. Més fàcil és fer una hipòtesi del trasllat del personal de l'«acera de l'amor» cap al barranc: s'explica per escrit en les diatribes contra el passeig a les afores del poble i les persones col·laboradores nascudes a mitjans dels anys trenta asseguren que ja no conegueren en funcionament l'«acera de l'amor»; així, aquest canvi se situaria sobre el 1949. Finalment, pel que fa a la desaparició del passeig com a activitat de lleure dels i de les picassentins, sembla ser que tingué lloc al principi dels anys seixanta, com constaten els nascuts ja a la dècada dels quaranta. A més, pot afirmar-se que l'establiment del Cinema Royal al carrer Nou, així com de les pistes de ball en les zones properes al barranc empenyeren les modificacions en l'urbanisme vivencial relacionat amb el lleure picassentí. Tornen a ser les, al meu parer, poc valorades composicions en vers que apareixen recurrentment als llibrets de festes — en aquest cas, el de Picassent del 1951— les que ens il·lustren sobre les problemàtiques i conseqüències a nivell urbanístic, social, però, sobretot, de gènere, que implicaven els canvis en la pràctica de passejar i —com vorem a l'apartat següent— de ballar:<sup>440</sup>

<sup>440</sup> AGUSTÍ ZURRIAGA, FRANCISCO: «Piuletes, tronaors», *Llibre de Festes de Picassent*, 1951.

A passejar vas al pont sinse fer cas de l'ermita? La que veu [sic] fora de la font si no fa peix, s'esguita.	Te parlá un xic de fora i volgues donarli carabasa; el que no aventa quant es hora no ficarà el blat en casa.
El festejar tan asoles no es tan bo com tu creus; ganivet que molt esmoles pronte't quedes sinsell.	A la festa venen forasteres que no son més guapes que tú, i te se fan llargues denteres per por de que s'enporten algú.
Desde que balles en la pista tres novios has tingut; faràs molt llarga la llista, pero no't casaràs en ningú.	Arreglante pases mig dia; l'altre mig pases en lo carrer, i pasant pasaràs esta vida sinse pasar per on es menester.

A mode de conclusió d'aquest apartat dedicat al passeig, el resseguiment de la situació del passeig dintre de cada nucli urbà m'ha subministrat la possibilitat d'enunciar quatre formulacions que m'agradaria sintetitzar, perquè crec que podrien ser d'utilitat en properes anàlisis dels passejos a altres pobles i viles de l'àrea mediterrània:

a. *Ubicació*: des de finals del segle XIX, si no un poc més enrere, hi va haver una tendència generalitzada a ubicar l'escenografia de la passejada en l'estació de ferrocarril, encara que existira un passeig arquitectònic al nucli urbà. La necessitat que va generar l'accés a la terminal féu que s'haguera de condicionar urbanísticament el tram, construint una via recta i espaiosa, per contrast amb els girants i l'estretor de molts carrers del casc antic dels pobles. La felix combinació entre tren, nova urbanització del carrer —sovint ornamentat amb arbres i repetidament anomenat carrer Nou o carrer de l'Estació— i grans solars sense edificar féu convergir magatzems i cases de nova planta ocupades, de vegades, per les classes benestants. Totes tres circumstàncies oferien la possibilitat d'alçar construccions que precisaven terrenys d'una mida considerable —el cinemes, per exemple—, i convertir-se en una zona «de moda», ideal per a traslladar el passeig per les andanes de l'estació a aquell carrer ample i lluminós.

b. *Administració del temps i de l'espai*: no sempre, però, la dinàmica de centralització exposada al punt anterior arribava a complir-se. Cal recordar que els models teòrics en ciències socials acostumen a ser menys categòrics i regulars del que voldríem. Podia ocórrer que la urbanització no arribara a ser del tot satisfactòria o que la zona ja haguera estat condicionada prèviament. Era el moment, doncs, de gestionar l'espai unint-li el seu company inseparable: el temps. Les solucions preses foren diverses, però

majoritàriament es tendí a passejar de dia per la terminal ferroviària, i al fer-se fosc moure's a algun dels carrers principals del poble. A l'Horta, al tombant dels anys quaranta, en la majoria de poblacions el passeig estava instal·lat en la via o en el carrer adjacent, el qual albergava la majoria de negocis de l'espectacle. En el cas que no fóra així, l'artèria havia de complir les característiques físiques abans esmentades. La mecànica del mitjà de transport rellevant —per via fèrria, terrestre o marítima— unida a la presència de magatzems i a la necessitat de fer menys inhòspita una zona apartada era una combinació amb altes probabilitats de transmutar en passeig. Deixant de banda la capacitat que tenien les ciutats per a construir grans passejos, la conjuntura en què varen nàixer, sense anar més lluny, tant la Rambla de Barcelona com el Paral·lel —des del port i, en el cas del Paral·lel, fent ús de magatzems—, no li són tan exclusives com puga semblar a primer cop d'ull. Així mateix, afortunadament cada assentament urbà té característiques físiques pròpies a tenir en compte, i elements com ara rius o muralles —que compleixen les premisses d'ésser terrenys oberts, llargs, amb una atracció visual i una certa llunyania— han estat també zones on s'ha passejat

c. *Dinàmica interna i ordenació social*: són força coneguts pels estudiosos de la burgesia del huit-cents els mecanismes de diferenciació social exhibits en els passejos. Quan en un mateix espai passejat coincidien diversos estrats, segons la lògica decimonònica —que s'allargà fins ben entrat segle XX— era imprescindible dibuixar en l'espai la separació de classes. Però en entorns menys poblats i amb el nivell econòmic més equilibrat aquesta segregació no tenia cap sentit. Allò que era rellevant per a la comunitat era l'estat de compromís sentimental i, per tant, dintre del passeig s'estandarditzaren dues zones a raó d'aquesta característica: una per als grups de fadrins i fadrines, i l'altra per a les parelles ja formalitzades. El passeig es convertia així en l'únic espai de convivència entre xics i xiques, amb manifesta funció d'acostament intergènere, on no hi havia la presència de familiars que vigilaren el compliment de les regles establertes de relació entre el jovent d'ambdós sexes.

d. *Trajectòries d'evitació i contrarrespostes*: encara que com s'ha pogut apreciar el passeig actuava en bona mesura com un mitjà eficaç d'assumpció de la regulació social espaciotemporal, la transgressió va ser-hi present i provocà l'alçament de les veus més conservadores. Igualment que en altres moments de conflicte social narrats ací, els protagonistes de fer trontollar les estructures precedents foren les dones i el ball. Passejar era quasi l'única activitat/lloc de lleure que s'admetia que realitzaren elles independentment, atès que no se'ls permetia freqüentar els espais de socialització masculina. La caminada femenina tenia lloc almenys tres dies a la setmana —dijous,

dissabte i diumenge— a poqueta nit, fet que es reprovà quan s'efectuà en passejos allunyats del centre urbà. De la mateixa manera, el ball no desafià la regulació del passeig mentre el seu enclavament estigué integrat en el si del nucli urbà. Ara bé, el problema esdevingué en el moment que, per diferents circumstàncies i quan ja s'havia pres consciència del caràcter amenzador que podia prendre el passeig retirat de la mirada pública, la pista de ball s'ubicà a les afores del nucli urbà. Com a pol d'atracció del jovent i en una força similar a l'exercida pel cinema als anys vint, ràpidament el passeig es va desplaçar al carrer on se situava la sala de festa. Tenint en compte que a l'Horta aquest moment coincidí amb la dictadura franquista, les autoritats del moment prengueren cartes en la matèria. D'una banda, mitjançant la premsa, condemnaren tan poc pulcra activitat, sabedors de les possibilitats de desordre moral que les bardisses o els barrancs podien amagar. D'altra banda, vindicaren amb força la passejada pels espais centrals habilitats *ad hoc*, accelerant-ne fins i tot la seua construcció si la localitat no n'acollia cap. S'ha de subratllar, tenint en compte la insistència en els recordatoris, que l'èxit de la prèdica fou dispar. Potser limità eventuais excessos, però les pistes de ball continuaren marcant el lloc del passeig de la joventut.



## 5.4. Cossos en dansa

*La discoteca és una institució nova, recent, que la gent de la meua generació no ha conegut, o només l'ha coneguda «després». I el cas és que, sense saber ben bé per què, allà m'hi vaig trobar. La discoteca «El Molí», a Sueca, és un lloc animat, afable i interclassista. La clientela semblava divertir-se molt. Hi fluïa una música de moda, escandalosa, reiterativa. Jo vaig beure el meu whisky habitual, però una gran part de la clientela absorbia barreges de líquids carbònics i una mica d'alcohol, que són consumicions barates. M'induíren a ballar, i els meus ossos ancians s'hi resistiren. I no solament els ossos. Per allà circulaven, gimnàsticament, una sèrie de criatures delicioses. I m'entrà un atac de malenconia. Don Ramón de Campoamor, que era un poeta com una catedral, definia el problema: Las hijas de las madres que amé tanto / me besan ya como si fuera un santo. Ui, si em van besar! Galta per ací, galta per allà: igual que una relíquia. O és que no m'he convertit en una relíquia?... L'adolescència saltarina d'«El Molí» era un objecte de meditació. Són de dretes, són d'esquerres? La pregunta val per a totes les discoteques del món. Als divuit anys, amb el pubis pelut, tothom té dret a votar... I jo, miserablement trist en la discoteca, pensava: i a qui votaran aquestes criatures?*

Joan Fuster (1981)<sup>441</sup>

El ball és un element indispensable en la socialització de les persones a Occident. Més enllà, però, d'esdevenir un simple encontre de masses corpòries cercant la diversió, la dansa codifica les nostres gestualitats, performa les identitats de gènere sexual, emmotlla les nostres trajectòries, estructura el àmbits de pertinença comunitària, recrea identitats col·lectives i, en definitiva, articula els nostres cossos. De la mateixa manera, el ball pot esdevenir un element contestatari i transformador, capaç de crear amb el cos un discurs pertorbador que redibuïx les coordenades culturals compartides. Per això mateix, com resumeixen sumàriament i accessible Straw (2006 [2001]) i Desmond (2007), la vehiculació dels discursos sobre el ball ha acomplert aquestes dues vesants: d'una banda, el ball ha estat percebut com un acte que col·labora de forma significativa en construir i en

---

<sup>441</sup> FUSTER, Joan: «Una nit de discoteca», *Qué y dónde*, 25-i-1981, a Fuster 1999 [2001]: 139-140.

reforçar la somatització disciplinària individual i col·lectiva, en la distribució de classes socials i en la relació entre els membres d'una comunitat, ressaltant diferències o reforçant vincles; d'altra banda, la seua sociabilitat i proximitat física ha generat que siga vist com un element amenaçant. No debades, ha estat una constant històrica a Occident l'al·lusió al ball amb certes sospites des de la narrativa hegemònica per la seua capacitat de transgressió del tan preuat control social.

En paraules de Victoria De Grazia (2000 [1992]: 276), el lleure comercialitzat a partir dels anys vint permeté una nova concepció de la col·lectivitat i de la individualitat que contrastava amb la cosmologia de la societat burgesa decimonònica, deixant-se sentir sobretot en el canvi de la consideració que es tenia de les esferes pública i privada. Les «llibertats» que el sistema de lleure basat en les sales de ball oferia, allunyats de l'antiga politització dels casinos, n'augmentaven les dificultats de seguiment. Així ho afirmaven Esteve (1939: 28) i Vuillermet (1927 [1924]: 25): «El mundo moderno [...] ha multiplicado enormemente los pasatiempos livianos al alcance de todos los bolsillos» perquè «equiparar los bailes de los suburbios, de los 'dancings' con los bailes de salón y en familia sería un error [...] Los bailes públicos son sin duda más dañinos que los de sociedad». L'advertència no era una frivolitat perquè, certament, les pistes de ball vertebraren unes noves coordenades relacionals entre els balls dels joves i el conjunt de la comunitat, símptoma inequívoc d'una mutació social. Per exemple, la presència de mares als balls del jovent —una quotidianitat que trobem des de mitjan segle XIX a ciutats com París, Barcelona o Madrid (Rozier 1885: 93; Cortada i Manjarrés 1980 [1848]: 50; Anònim 1997 [1889]: 34)—, encara perviuria fins la centúria següent enllà. És una de les diferents circumstàncies, que afloraran durant els paràgrafs següents, que s'entreveurien com a signes externs d'una xicoteta metamorfosi.<sup>442</sup>

L'anàlisi que presente es contruirà sobre una redescrípció dels atributs de comportament associats al gènere sexual i les formes d'aprovació i censura que col·lectivament s'hi aplicaven. Em distanciaré d'un acostament centrat en l'albirament dels mitjans de «control social» imposats pel franquisme —destacats, justificadament, de forma abundant per la historiografia—, perquè, en primer lloc, en el cas que ens ocupa resultaria extremament espinós —quasi fantasiós— el destriament de les conseqüències de la política dictatorial d'altres fórmules morals anteriorment presents; i, en segon lloc, perquè aquesta focalització faria passar desapercebudes algunes de les subtileses que

---

<sup>442</sup> La informació sobre els balls públics del dèneu a les ciutats de París i Barcelona la dec a Anna Costal.

regulaven la sociabilitat. És cert que el franquisme frenà i retrocedí en el temps les possibilitats de canvi social en matèria de gènere, però cal no perdre de vista que la «tradicció» socialitzadora que guiava les relacions entre homes i dones ja arribava clarament orientada, un factor que de vegades no ha estat suficientment explicat en estudis magnífics —per exemple, el de Roca (1996)— sobre gènere i cicle vital a la postguerra espanyola. Si a l'apartat anterior he explorat els «medis» —com anomena Goffman (2009 [1959: 36) als condicionants materials on se situava una interacció social—, a continuació examinaré aquesta mateixa interacció, primer al passeig i després a la pista de ball. Enllaçant amb les pràctiques descrites al primer epígraf d'aquest apartat, observarem com les sales de festa mantingueren uns comportaments similars a la resta de balls celebrats en altres espais; fins que xicotets gestos, accions i conflictes qüestionaren la permanència dels valors que sustentaven els balls de la comunitat.

### **La proxèmica del passeig**

Recentment, l'antropologia urbana ha tornat a posar en primer pla el paper de la proxèmica i de la cinestèsia com els eixos per a entendre la configuració de la urbanitat de les ciutats contemporànies. Una urbanitat que es fa i es desfà quasi a l'instant en què es forma a través de les operacions sobre l'espai dels vianants. Cossos circulant, gestos minúsculs compartits, obstinacions rítmiques —el recurrent *basso continuo* que jau sota la ciutat, com fan notar Augé (2008 [1992]: 82) i Delgado (2001: 37)—, coproducció de moviments, interioritzats i reproduïts amb tanta intensitat que no es dubta en considerar que «el papel central del cuerpo en la actividad de los espacios públicos invoca de manera automática el referente formal de la danza» (Delgado 2001: 26). En l'examen d'allò urbà la influència de les ritualitzacions dramàtiques i del «ritmeanàlisi» de Goffman (2009 [1959) i d'Henri Lefebvre (2004 [1992]), respectivament, aporta una nova visió al moviment corpori sobre un espai com el passeig, més complexa, dinàmica i penetrant en contrast amb l'encotillament que es desprenia dels abundants manuals d'urbanitat decimonònics que emplenaren les biblioteques domèstiques i escolars —el missatge dels quals podeu llegir a Guereña (2000). La motricitat col·lectiva del passeig, exponent social de la modernitat i de la sobremodernitat —les estacions de mitjans de transport sobre rail en són l'exemple indefugible (Augé 2008 [1992]; Juan 2006)—, s'estenia per la resta de la quotidianitat a mode de «teatre social», dibuixant una deambulatòria guiada per unes regles compartides que, d'una forma molt similar, se seguien posteriorment en el ball.

A l'Horta dels anys quaranta i cinquanta —i segurament des de principis de segle, com demostraven els versos transcrits a l'inici de la Introducció d'aquest volum—, anar al passeig significava entrar en la ritualització dels intercanvis propis de la joventut. Era l'inici de la ruta dominical del lleure, que començava amb l'arplega pels domicilis d'amigues i amics, habitualment xics i xiques per separat, per a decidir, si no és que s'havia programat amb antel·lació, quina o quines serien les activitats a realitzar durant la vesprada (v. **fig. 5-33** i **5-34**). Depenent de l'oratge de la temporada i de l'activitat escollida, es triava una hora per quedar. Entre les possibilitats de les dones estaven el passeig, el cinema i la pista de ball, i en ocasions, si s'era d'algun poble dels voltants del nucli catarrogí, el viatge en tramvia per a acostar-se al sarau ubicat al Camí Real. En tots els casos, però, calia previndre que si s'anava al ball s'hauria de comptar amb una acompanyant femenina, habitualment una familiar d'alguna de les xiques, que vetllara per elles. Igualment, per a anar a soles amb el nóvio al cine, com a mínim era necessària una altra xica o un germà que feren companyia. L'elecció del lloc, en última instància, depenia dels interessos sentimentals perquè «si t'agradava alguna, ja no te n'anaves [del poble]!» (Salvador, 1936). Així, del registre directe de l'activitat per part de tercers, a priori, només escapava el passeig, és a dir, «era on s'encontraven xics i xiques i on podien parlar sense que estigueren les mares davant» (Felipa, 1929).

Un cop reunides les quadrilles de xiques i xics, cadascun per una banda, s'acudia al passeig. El passeig, però, ja hem vist que en realitat només era el «medi», l'escenografia necessària per a començar la coreologia dels moviments de cossos. La dansa s'empenia formant filades i caminant amunt i avall, a pas relaxat. Les xiques —«tres o quatre, o dos» (Salvador, 1936)— sovint s'agafaven del bracet, gest també compartit per les parelles de promesos, ja que estava molt mal vist que aquells que no havien formalitzat les relacions mantingueren contacte físic, ni tan sols davant els ulls de tota la comunitat. Aquesta era la marca visible que identificava les parelles establertes que, a més, solien circular per una zona diferenciada del passeig evidenciant el seu estat de compromís sentimental. També la familiaritat del passeig permetia que els preadolescents —«els més xiquets»— es divertiren, encara aliens a les preocupacions de trobar companyia sentimental, perpetuant un seguit d'entremaliadures a les dones, concentrades en la roba femenina: desfer els llaços dels vestits, pegar sarpades per als jerseis, tocar encuriosits els infreqüents abrics de pell del diumenge, o «pegar-los al cul aixina a les dones més majors a vore si duien faixa!» (Angelita, 1924).

La corèutica per a iniciar el contacte verbal —precedit d'eventuals esguards furtius si s'aconseguia reunir el suficient aplom per a efectuar-los— implicava que el xic es

desplaçara fins a la vora d'una de les fileres de xiques, per la qual cosa només podia accedir directament a parlar amb les dues que estaven situades en els extrems de la filada femenina. L'operació també comportava un acord previ entre els homes, ja que no era habitual que es realitzara la gesta en solitari, sinó que normalment eren dos els xics que, després de comunicar-se entre ells els seus interessos particulars, acudien a la vora de les dones, cadascú a un costat (v. **fig. 5-24**). Així doncs, se solia executar la interacció amb l'altre sexe fent ús de la cooperació com en una mena d'«equip», seguint amb el vocabulari goffmanià —que designa així un conjunt d'individus que actuen plegats amb uns determinats objectius, cadascú interpretant un paper diferent—, de forma encara més dramatitzada que la que suggereix el sociòleg nord-americà en altres situacions quotidianes (Goffman 2009[1959]: 93-123). L'acció de propinqüitat provocava tot un seguit de maniobres tàctiques entre les dones en funció de la seua disponibilitat o disposició vers el festeig. S'acostumava a deixar a les amigues que tenien demanadisses de parella a l'extrem, cercant facilitar-los el contacte amb el sexe oposat. En funció de si, quan arribava un xic, la xica desitjava la seua companyia, en la volta del passeig al final del carrer, les mateixes amigues s'encarregaven de «protegir» la xica deixant-la al mig del grup, o bé deixant-la a la vora si aquesta decidia establir «amistat» amb el xicon que passejava prenent-la. En el cas que alguna de les altres amigues fóra qui realment tenia interès en el xic, també podia ocórrer que feren en la volta el canvi de posició corresponent per a facilitar-los el mutu accés.<sup>443</sup> No obstant això, la complicitat entre dones no era sempre tan solidària: en el lot de possibilitats en la volta al cap de passeig, les mateixes amigues podien dificultar a una de les mateixes amigues la interacció amb el xic —s'han assegurat casos de gelosia o de creença en la inconveniència de la relació—, no deixant-la situar-se a l'extrem de la filada.

---

<sup>443</sup> En el gruix de tècniques per a contactar xics i xiques, aquesta vegada de forma discreta, és molt possible que poguem afegir una que ocorria a la vila de Vic: passar-se «paperets» amb missatges durant el passeig (comunicació personal de Jaume Ayats, 25-vi-2013).



**Fig. 5-33:** Grup d'amigues a Picassent. Finals anys quaranta. Fons: Amparo Aguado Chanzà..



**Fig. 5-34:** Grup d'amigues a Picassent a punt per a anar al passeig. Finals anys quaranta. Fons: Leocàdia Romaguera Albert.

En el cas dels homes, els desacords previs —per exemple, que un amic no volguera raonar amb cap amiga de la xica pretesa— podien desembocar en què el xic no acudira finalment a passejar amb l'anelhada dona. De tota manera, a un tampoc li convenia adormir-se en els llorers, perquè un «altre xic podia anar a passejar amb ella antes que tu» (Salvador, 1936), i ja hem vist que l'operació d'acostament no era senzilla com per a retardar-la gaire. Per tot açò, per a ambdues parts suposava un avantatge molt gran que en el grup del sexe contrari hi haguera un amic més experimentat o, millor encara, un familiar d'edat similar que facilitara el primer acostament. Encara que caminar plegats en paral·lel descentralitzava la mirada i feia menys feixuga la violència del cara a cara, Salvador (1936) ha descrit les sensacions d'inseguretat de les primeres vegades que es tenia l'atreviment de parlar amb una xica al passeig:

Emocionant... Te trobaves un poquet raro perquè no sabies què dir-li. I a lo millor havies pegat una volteta i a lo millor ni tu havies disparat, ni ella tampoc. Hasta que a lo millor, alguna amiga o algún amic que tenia un anyet més —que allò ja era molt— i sabia de què anava, i te deia: «Pos ara me posaré a parlar en l'amiga, i t'acompanyaré». Però era la primera vegada: després veies ja conforme respirava eixa xica. I si te convenia, tornaves, o si veies que era sosa, o que no te feia cas, pos no tornaves.

Passejar a la vora d'un grup d'amigues, a ulls de la comunitat, feia sobreentendre a la resta d'assistents un interès tangible per la xica i, per això mateix, significava una pressió sobre els homes, víctimes —en una deducció en situacions similars que ofereix Bourdieu (2000 [1998]: 67-71)— de la seua pròpia reafirmació de la virilitat que obligava les dones a no disposar d'iniciativa per a començar la interacció. Els nostres amics de la revista *La Terreta*, aquells que desitjaven a una dona que es casara en un xic del poble i que «demanara a Déu», sense més iniciativa ni anhel vital, que per gràcia divina la dona fóra feliç sense vessar cap responsabilitat en el matrimoni sobre els homes —ho hem vist en pàgines anteriors—, es queixaven de la coacció que sofrien si decidien parlar més d'uns quants diumenges amb la mateixa xica i en algun moment decretaven no tornar-hi. Segons la seua versió dels fets, aquesta intimidació que posava en dubte la seua masculinitat augmentava encara més la gravetat si se suggeria que l'home havia actuat sota les ordres d'una tercera dona —si fa no fa, idèntica deducció que expressaven els fallers al primer capítol d'aquest treball—:

Si un chic s'acosta a una chica  
y va dos dumenches en ella,  
ya van diguent les amigas

si el chic no se fa avant  
 y en seguida venen les critiques.  
 Si un chaval después de un mes  
 de pasechar en una chiqueta  
 de repent no se acosta més,  
 ya van diguent per ahí:  
 a eixe l'ha enviat Fulaneta.  
 Per aixó es que molts chics  
 al enterarse de estos casos  
 no se fa ningú avant mes  
 que el seu posen pels nasos.<sup>444</sup>

Les relacions del passeig, per tant, restaven sotmeses a la censura col·lectiva, una mediatització comunitària conformada pels grups d'iguals però, simultàniament, un lligam amb la resta de membres del territori a través del seguiment de les normes estipulades. L'exterioritat del passeig actuava com un element accessori de la vigilància i aprovació social en els encontres entre ambdós sexes, en una mena de «panoptisme» —que interprete basat en la lògica del dispositiu disciplinari que teoritzà Foucault (2009 [1975])— en el qual participava i se supeditava tothom simultàniament. Així mateix, les concretes ocasions d'escapar a la mirada pública ha estat el motiu adduït per a explicar la manca de «farols», és a dir, de la presència d'una familiar o veïna que vetllara pel bon comportament dels joves. Conseqüentment, amb els canvis de model de societat que esdevingueren a principis dels anys seixanta, el passeig deixà de tindre cap funció. «Donar als xics calor», com dictava la cançó picassentina sobre l'«acera de l'amor», era, en realitat, una manera més metafòrica que real per a definir la situació d'encontre al passeig. Una prèvia de contacte, una mena de creació d'expectatives que es veuria confirmada posteriorment, si tot havia anat bé, durant el ball.

### **Anar a ballar a la pista**

El balls a les pistes se celebraven amb regularitat els diumenges per la vesprada, amb la incorporació paulatina de la versió sabatina. Començaven al voltant de les sis de la vesprada amb una duració que oscil·lava entre les dos i les tres hores, finalitzant-se quan

---

<sup>444</sup> «A les chiques de Masanasa», *La Terreta*, 1950.



començava a fer-se fosc —evidentment, en les localitats que hi havia dues pistes, d'hivern i d'estiu, si feia bon oratge s'anava a la descoberta i, si no, a la tancada. A Silla també s'oferia ball nocturn. Ja a dins de la sala, confluïen els grups de xics i xiques, i allí mateix, era el lloc de trobada entre grups provinents dels pobles propers. A més dels joves, les pistes comptaven amb la presència habitual de dones de més edat que acostumaven a ser familiars o veïnes que acompanyaven els grups de xiques, normalment la mare d'alguna d'elles. La funció d'aquestes dones, segons les informacions orals, era del tot diversa: des del senzill esbargiment —si les fadrines ja tenien pocs espais de lleure, les casades menys encara, limitades a eixir a passeig o anar de sopar molt de tant en tant amb més parelles—, fins a la vetlla de les relacions socials, particularment de gènere i tria de parella. Més avant vorem que la finalitat de la presència d'aquestes dones esdevé essencial per a aprehendre la idiosincràsia dels balls hortolans de postguerra, ja que les col·laboradores que han relatat que no eren custodiades per una dona de major edat en justifiquen l'absència, és a dir, expliquen els motius pels quals les deixaven anar soles al ball —entenguem *soles* sempre com a grup, mai com una xica individual. Les fèmines adultes de la família eren les responsables de transmetre els discursos sobre el cos, sobre les relacions sentimentals i sobre la reproducció. Tanmateix, les formes i la intensitat depenia del caràcter i pensament de cada família, i existien grups de xiques que o bé no portaven cap acompanyant, o bé els seus familiars havien delegat les funcions d'escorta en les veïnes. Perquè «el ball hi havia casa que estava ben vist i hi havia casa que no, però no se ficaven massa, ni en els xics ni les xiques» (Carmen, 1932). En ocasions eren les mateixes mares les que mediaven amb els pares si aquests es resistien a admetre que les filles anaren al ball:

Mon pare es veu que havia sigut molt ballador, i es veu que arrepretava molt a les xiques, i no volia... Guapo! S'encangrenava! «Si jo m'entere que ninguna entreu a la pista...! Si jo m'entere que balleu...!» I jo en Nadal, a la xita callando, anàvem en les amigues i anàvem a la casa d'una de les meues amigues i acudien els xics. Els xics pagaven la beguda, i les xiques les ensalades. I ja després de sopar: a ballar, hasta les onze, les dotze. Hi havia casa que permetien hasta la una! Però jo l'orden era: «a les onze en punt que senta jo la claueta en el pany», eixe era mon pare. «Però dugueu ball?» I ma mare deia: «xico calla, què han de dur ball... Tu creus que Fulana i Mengana —referint-se a les mares de les xiques de la casa on anaven al ball— estaran fins a quina hora aguantant el ball?» I mon pare passava, o feia per passar (Carmen, 1932).

Quan s'entrava a la pista, era una gramola qui rebia els assistents, que anaven distribuïnt-se per la sala en els bancs, cadires i tauletes disposades al voltant del sòl ballador. El procediment seguit per les dones a l'hora de ballar consistia en seure en els

bancs a l'espera que algun home, que podia ser de la mateixa quadrilla o no, li demanara per a eixir a la pista, ja que el procediment a la inversa no es concebia de cap de les maneres: «Hi havia xics i xiques: xics que volien conquerir, xics que tenien amestat en tu i passaven la vetllada. Si volien ballar en tu, t'ho deien. Si no volien, pos estaves mirant com aquella s'arrepentava, com aquella es reia...» (Amparo, 1924) (v. **fig. 5-35**). Si cap home els demanava per ballar, les dones es quedaven assegudes. Així i tot, l'opció presa habitualment era la de ballar amb una altra amiga, ja que no s'estilava el fet de ballar *solt*, és a dir, sense parella (v. **fig. 5-36**). Per contra, s'ha recalcat que mai ballaven dos homes junts, i en el supòsit que ho feren, sempre era en to jocós. En el cas que alguna xica tinguera ja promès, normalment calia que ballara amb ell i no estava ben considerat que, sense l'autorització expressa del xic, la dona compartira ball amb cap altre home. S'admetia, això sí, ballar amb cosins o amics de confiança. Existia, a més, la figura d'«el meu ballador» o «la meua balladora», una persona amb qui no es tenien, per diferents circumstàncies, expectatives de parella i que servia per a trencar la mà o el gel al principi dels balls; el «meu/a ballador/a», era sempre una persona de l'altre sexe amb qui es creava una relació d'intimitat ballada que es perllongava fins i tot quan ja se tenia parella formal. En comunitats tan xicotetes, era preferible seguir aquestes normes perquè si es transgredien era ben fàcil que el promès o la promesa acabara assabentant-se de la infracció. Vegem que li ocorrí a Amparo (1924) quan acceptà la invitació d'un dels seus caps a la verema quan ja tenia nóvio:

Una nit jo no sé com no vaig renyir en lo nóvio. Anàvem al raïm i l'amo era un català, joenet: «Amparo, tengo gusto de bailar contigo», que parlava el castellà, deixava dejo de català, però parlava en castellà. Bueno, la qüestió és que jo me trame lo que puc p'anar a ballar, que entonces era a lo primer del bugui-bugui. Ah, jo sabia ballar de lo més, però ara no me'n recorde de res! [...] I jo [li diguí] al dueño del raïm: «Pues bien, ya nos veremos allí». I me deia: «—Ay, pero si no me dices dónde... —No, pero es que yo voy con mi amiga», que era la dona de l'Orxatero [...]. La qüestió és que ell va acodir allí i jo ballant [en ell]... I veu u al meu nóvio i li diu: «—Que has renyit en la nóvia? —Jo, quin sant! Si se n'ha anat ara fa un ratet a casa...» Jo per ahí i ell per allà, jo a ballar... I eixe li diu [al meu nóvio]: «—Pos la teua nòvia està [en la pista], que he aguaitat jo a vore si me deixaven entrar, ballant el bugui-bugui en u més alt que ella! —No pot ser, xe!» I després, a l'endemà parlàrem. I pa'ca ací, pa'ca allà... I s'ho deixàrem estar, però ell sempre pegà raere meu, pobret! (Amparo, 1924).



**Fig. 5-35:** Grup d'amigues assegudes als bancs de la Pista del Mandao. Anys cinquanta. Fons: Teresa Aguado Martí.



**Fig. 5-36:** Teresa Aguado ballant amb una amiga a la Pista del Mandao. Anys cinquanta. Fons: Teresa Aguado Martí.

El repertori de les orquestrines estava plenament actualitzat amb les novetats musicals del moment, sense deixar de banda aquells gèneres ja clàssics, però que agradaven als balladors. El país va rebre la postguerra a ritme de swing, un gènere que també havia estat útil als ànims evasionistes dels nord-americans després de la crisi del 1929, i que seria la moda musical fins a l'arribada, cap al 1945, del bugui-bugui, popularitzat a través de nombroses pel·lícules projectades aquells anys (Iglesias 2010: 152-163). Fins i tot la sarsuela va reviscolar gràcies a la integració de gèneres jazzístics, aglutinats i verbalitzats amb el genèric terme de fox o foxtrot —distingint els col·laboradors entre fox ràpid o fox lent, o foxtrot i «slop», adaptació popular de la paraula *slow*—, que conservà, el fox, el favor del públic durant els anys quaranta i principis dels cinquanta. Tanmateix, a partir de la dècada dels cinquanta, les preocupacions que havia generat el jazz durant els anys quaranta per la seua gestualitat desimbolta es desplaçaren cap a gèneres llatins com el mambo, la samba o el bolero. El mambo, per exemple, popularitzat per la simbiosi de les escenes musicals cubanes i novaiorqueses a partir del 1946 —no sense posteriors trifulques sobre la seua paternitat, amb la presència de noms tan il·lustres com Pérez Prado, Bebo Valdés o Tito Puente (López Cano 2009)— es construïa sobre un ritme basat en el swing que, mitjançant un ús enginyós dels silencis, creava un estil ballable que ràpidament fou qualificat des de l'Església com «orgiàstic», aconsellant-se a tort i a dret la seua eliminació de les sales de ball d'arreu del planeta. Als cinquanta, a l'ens eclesiàstic li preocupava la impudícia del ball llatí, el discurs de les lletres excessivament melancòliques del bolero, la influència del castellà americà sobre el peninsular, la melositat de les veus masculines, i la reproducció de les músiques i la seua performance que feien els menors i les joves.<sup>445</sup>

La recepció dels nous gèneres i les seues gestualitats fou desigual a la comarca. Els músics hortolans, malgrat que alguns disposaven del prescriptiu carnet sindical, alternaven els seus oficis amb el treball a les sales de festa; en conseqüència, la seua dedicació no era completa i l'actualització als gèneres en voga sovint es reduïa als temes més populars, un fenomen que s'accentuava en el cas dels acordionistes dels balls domiciliaris. Els acordionistes, de vegades, aconseguïen un major triomf interpretant, per exemple, marxes militars on els joves gaudien de realitzar una desfilada imaginària que no tocant els balls d'última moda, potser perquè les filades que s'organitzaven amb les

---

<sup>445</sup> «Editoriales. 'Música ligera'», *Ecclesia* 523, 21-VII-1951, 4; i «Hispanoamérica. El mambo sinónimo de desenfreno», *Ecclesia* 538, 3-XI-1951.

marxes i la seua escenificació, senzillament, oferien la possibilitat del primer contacte directe continuat amb el xic o xica de desig sense la tensió i els nervis que implicava un ball de parella. Tampoc a les pistes existia la figura dels balladors professionals que mostraven al públic de les sales més exquisites com s'havia d'escometre els nous ritmes. Les orquestrines alternaven així gèneres aleshores ja provectes —el vals, la masurca, el fox— amb novetats —swing, bugui-bugui, mambo, bolero. Sempre, a més, es podia tirar mà dels socorreguts pasdobles, que no calia ser cap Fred Astaire ni cap Ginger Rogers per a ballar-los, i feien passar una bona estona a joves i a majors. També agradaven les adaptacions amb lletres a l'estil bròfec on el vocalista i animador es convertia per moments en l'humorista de la nit.

Així, els criteris que s'aplicaven a l'hora d'interpretar o preferir un ballable o un altre distaven d'aquells que s'apliquen sovint en algunes històries de la música, emfatitzant el factor cronològic de l'arribada dels diferents gèneres musicals, generant una construcció unívoca —sovint edificada únicament sobre les restes documentals produïdes per les grans ciutats—, on els gèneres musicals es van superposant com un continu linial i evolucionista, i on els receptors són presentats com a éssers passius a expenses d'allò que la gran indústria musical decideix difondre per a obtindre benefici econòmic. Afortunadament, sabem que les apropiacions d'un mateix producte per part dels públic són plurals i mudables, i no han de correspondre necessàriament amb els significats, finalitats i funcions «originals» de creació d'aquella música, segurament menys «sublims» del que l'idealisme romàntic i el seu èmfasi en la singularitat de l'obra i de la contemplació estètica de la música ens deixa entreveure en l'actualitat. El ball justament fa trontollar una superioritat atorgada a la racionalitat enfront a la corporalitat. Cal recordar que cal no subestimar el poder del ball, d'una banda, com a element d'emmarcament disciplinari del cos —una lectura que casa amb les idees exposades per Foucault (2009 [1975])—, però d'altra banda, la dansa pot esdevenir sinònim de canvi a tots els nivells. Per això mateix, actualment des de l'Acadèmia es té especialment en compte la redefinició de l'agència dels actors socials —cadascú de nosaltres—, una de les grans consecucions de les teories postestructuralistes, obrint el camí per a abordar la semàntica de les músiques amb el prisma versàtil de les identitats musicals i atorgant un paper central al cos.

No obstant això, malgrat que el ball pot participar de la creació de subjectivitats identitàries, en si mateix té suficient entitat com a praxis efectuada senzillament per a assaborir el gaudi corporal, un exercici que escapa sovint d'una lògica teòrica excessivament esquematista (López Cano 2008: 10). Per això mateix, seguint amb les idees exposades per López Cano, el ball és una experiència que no sempre és narrativitzada pels

subjectes, i el seu paper com a articulador de la identitat cal cercar-lo en les estructures cognitives que ens indiquen i guien sobre la forma que hem de reaccionar davant unes músiques o unes altres, uns significats que no són inherents al so sinó que beuen en bona part de la semàntica acumulada per cada gènere musical (López Cano 2008: 17). És en aquest estadi on situe les narracions hortolanes del ball. Atorgar un volum excessiu a un ànim conscient de creació d'una identitat personal o col·lectiva, o parangonar amb la subversió una mostra verbal que parle d'una pràctica no normativa, seria distanciar-me en excès de les traces de la narració sobre el ball que han desplegat les persones col·laboradores.

De fet, tornant a la provocació que ha generat aquest digressió —l'anàlisi del gust musical a les pistes de ball—, i a càrrec de pecar de placidesa analítica —o d'enamorament de l'objecte d'estudi, de manca de perspectiva comparativista, nacional o internacional, o d'anhistoricisme—, cal dir que el relat contemporani dels que foren aleshores nous gèneres musicals a l'època no ha estat el de topada ni el de transgressió, o a l'inrevés, d'entusiasme desmesurat. Ja s'ha vist al tercer apartat del primer capítol que la identitat construïda actualment entorn les músiques de l'època beu en bona mesura de l'axiologia actual i del seu contrast amb el passat, convergint amb una de les característiques de la contemporaneïtat llegida sota el punt de vista d'Agamben (2008: 9), que la concep com la «relació amb el temps que l'accepta mitjançant un desfasament i un anacronisme». Hem d'assumir, en primer lloc, que les superposicions del passat amb el present poden provocar un canvi de perspectiva en l'actualitat de fenòmens que s'albirareren revolucionaris en el seu dia, i actualment han quedat soterrats en d'altres més sotragants, com reflexiona magníficament Pura: «Per això ara, la nostra edat, acceptant-ho, com anem acceptant moltes coses, pues mos costa. Perquè clar, t'han educat d'una manera i t'han dit: 'Això està lleig, això no ho faces que està lleig!' I ara veus que és boniquíssim i dius: 'Però bueno! Com és això?!' Mos costa un poquet encara que anem adaptant-mos». Però, en segon lloc, també és possible aventurar que els nous gèneres musicals que oferien models originals i ben contrastats als seus precedessors —el swing, el bugui-bugui, el mambo— no foren percebuts tan transgressorament o, si més no, s'introduïren amb la suficient subtilesa dintre de la lògica de consum que causaren més impressió a aquells que a l'època teoritzaven sobre ells que no pas a qui els practicava cada diumenge.

A l'Horta, malgrat l'àmplia recepció del swing i del bugui-bugui, especialment entre la generació de nascuts en els anys vint, sens dubte, el tango va continuar sent el gènere més i millor valorat, replegant la difusió que havia tingut des del 1912, primer en format ballable i posteriorment en format cançó (Pelinski: 2009: 71). Ballar bé aquest gènere

musical dotava la parella de prestigi i la resta d'assistents al ball arribaven a fer rogle al voltant dels balladors per a presenciar una interpretació reeixida: «Era molt lluïdor, ui, ací hi havia dos o tres parelles que ballaven el tango que Maria Santíssima, d'aquella manera. El tango és lo més bonico» (Pura, 1927). Se li atribuïa una elegància i un saber estar, o, en paraules de Pelinski (2009: 71), un «erotismo controlado en el abrazo de la pareja». Si el tango era celebrat però també despertava la gelosia als balladors menys experts, el pasdoble i els vals eren els representants de la popularitat i de la senzillesa. Tots dos, però, desagradaven en alguns moments perquè eren ritmes més ràpids, i la infraestructura de les pistes que no estaven pavimentades era un impediment: «El pasdoble també el ballaves, però com era qüestió d'anar més fort i això, que eixies d'allí en unes suades i ple de terra...!» (Terio, 1932). Es preferien els balls de ritme mesurat i caràcter dolç, com el bolero o el fox lent, perquè possibilitaven l'arrambada a la parella —«del roce t'enrecordaves tota la nit: 'ai redéu, que bo estava això!'» (Salvador, 1936). La reacció femenina davant la percepció d'un abús en la proximitat corporal constantment ha referenciada fent esment al dolor en el braç esquerre d'elles mentre tractaven d'impedir l'acostament excésiu que cercaven alguns homes. Tot i això, s'ha de tindre en compte que, socialment, es considerava que obrir-se massa de pressa a les passions masculines pareixia que feia disminuir la dignitat de la dona —una aprehensió cultural que actualment encara s'aprecia en el tarannà de les narracions femenines. Però açò no deixava de ser un convencionalisme, ja que el gust per compartir la proximitat del cos desitjat no era ni molt menys exclusiva dels mascles, com han confirmat algunes de les dones. En tot cas, en aquell temps, allò que s'evitava és que les manifestacions de desig —o de rebuig— transcendiren a la comunitat —com en el cas que una xica negara un ball a un home—, perquè podia semblar dubtes sobre la feminitat i la masculinitat respectives, comportant la corresponent crítica col·lectiva:

Els boleros eren lentets, i eren lo que la gent volia, sobretot els xics, perquè s'arrimaven més. I si hi havia alguna xica que te ficava aixina el braç per a què no t'arrimares, ja no tornaves a ballar. Ella estava sentada, en companyia de dos o tres xiques, i estaven esperant-se a què els xics anaren a traure-la. Normalment, quant un xic ja anava a una xica a traure-la a ballar, era perquè pensava que li podia dir que sí. Però n'hi havia alguna sorpresa, que a lo millor li deia que no, i si era que no i era gent coneguda, pos el rebombori que s'armava per el poble era de ja no te menees: «Mira: Fulana li ha dit que no a Fulano!» (Salvador, 1936).

Darrere de bona part dels ballables que permetien un acostament físic més pronunciat pervivia, tanmateix, una corporalitat estilitzada. Aquesta verticalitat es

transmetia als manuals per a aprendre a ballar, que recomanaven a moure's a les danses «modernes» —és a dir, del segle XX—, fent servir únicament les cames (Lenoir i Leville 2000 [192?-193?]). Imposava una uniformitat en el balanceig de les parelles i demanava que se seguira una mateixa direcció de tots els dansaires per a no perturbar el ritme col·lectiu de la sala —evitant així els incordiosos xocs de parelles, com indicaven en el seu manual Lenoir i Leville (2000 [192?-193?]: 6)—, i que metafòricament va aparèixer reflectida en la pel·lícula *Listen to Britain* (1942), il·lustrant l'alineament militaritzant propi del context bèl·lic que es va viure a l'Europa de l'època. L'arribada del bugui-bugui féu entrelluir un canvi en la gestualitat lligada al ball: ja no es tractava solament de ballar *agarrat*, sinó que s'inclouïa l'eventualitat d'alternar amb moments de moure's *solt*, amb un grau més elevat de virtuosisme que no fou fàcilment copsat per tothom. Elies (1921-2012), un dels balladors més experts de la comarca, afirmava que va conèixer el bugui-bugui en un dels balls que se celebraven els dijous en sales de balls populars de València ciutat, ubicades en la zona properes al riu i pel nucli antic, on acudien les xiques que servien en les cases. Ell mateix es planyia perquè «en València ballaven el bugui-bugui, que les tiraves [a les xiques] per baix, [però] ací en el poble l'únic que el ballava era jo i un altre, que li deien Paco *el Volante*. Ací provàrem a ballar-lo un dia però no quallà...». En Catarroja, Salvador també ha afirmat que «el bugui era solt, era separat i ací no hi havia forma!» (Salvador, 1936). Així mateix, Palmira constata com no tothom tenia la traça suficient per a assimilar algunes de les noves acrobàcies dels balls:

Ballàvem tangos, boleros, la rumba, i quan isqué el bugui-bugui, que el ballaven Pepe *el Carboner* i Lolita, i Sarita *la Grogüeta*, i Foio *el Major*. Era a soltes, agafades de mà a vegades en ells. I tot no sabíem, no! Anaven a València a ensenyar-se. És veu que hi hauria algun puesto on ensenyaven i ells anaven. Però eixos eren els que ballaven bé, els que concursaven. La gent ens manejàvem com sabíem, o com podíem, i avant! Elles i ells s'estiraven i els tiraven per baix, ja en aquell entones! Això que veus ara en els concursos de la tele, però no tant. Però això eren només dos [parelles] (Palmira, 1934).

Ara bé, l'arribada de gèneres nous impactaria en la població d'una forma o altra i va afavorir els canvis d'hàbits respecte el ball. Ha estat profusament recordada la cançó *La raspa* —popularitzada a finals del 1949 i principis dels cinquanta a la comarca gràcies a la pel·lícula *Fiesta Brava* (v. **fig. 5-37**)—, que, a més de ballar-se *solt*, entre altres, dictava: «Si estás a medio mes / y el bolso puesto al revés, / La Raspa logrará / que olvides la realidad».





**Fig. 5-37:** Full volant promocionant la pel·lícula *Fiesta Brava* al Cinema Pompeya, construït pel pare de Paquita (1928) a Benetússer. Any 1950. Fons propi.

En el catàleg de novetats impactants, els motius extramusicals guanyaven molt de pes: «el mambo hi havia una xica que el ballava molt bé i era molt bonica [...] Sempre portava un jersei blanc engomadet de coll alt, i quan ballava el mambo era massa: tots es quedaven bobos mirant-la ballar el mambo!» (Isabel, 1941). Finalment, en el llibret de festes de Picassent de l'any 1953 aparegué una crítica que, refermant un discurs que ja feia com a mínim trenta anys que es repetia, reivindicava les «estampes de l'antigor» de les «dançes valencianes» per a superposar-se als «balls moderns», quasi admetent la preferència pel ball agarrat que pel solt:

Enguany volem honrar á les dançes valencianes en mal hora mortes [...] Al cap vespre dels diumenges en la plasa major o en altres llocs apropiats com les eres, al soroll de guitarres i guitarrons acudia la xavaleria del poble i fins casats i casaes [...]

Fa uns anys, encá quant esdevenien les festes majors dels pòbles es ballaven nostres dançes, encara se cantaba ixa toná valensiana de l'horta i la primorosa albá. Avuy ni se balla ni se canta res de lo nostre. I ja no en festes, sino en cap ocasió ni sixquiera en lo camp. Tan sóls a la capital, quant ve la fira, com si fos una cosa estranya pa nosaltres, fan un taulat i allí dalt se mos mostren nostres balls [...]

Hui la gent per el ball modern te una follia malestruga. Es que nosaltres som enemics de lo modern? No! Cap admetre i que mos agrade lo modern, com admitim i mos agrauen moltes coses noves tant en coses recreatives com en coses de profit, pero això no vol dir que totes siguen bones. I una d'estes es eixe ball modern de raspes i raspallots amb ixes trases de ninots de palla, en que el cos se bandeja com un desgavell [...] Que més dona ballar en ritme dols, enca que siga agarrat, que no amb ixes trases del caribe? Es qu'el ballar solt com se balla la jota, o la sardana, o les nostres dançes no tenen l'encant del ball agarrat? El qu'em diga que no, es que no balla per afissió. I més que rés que son balls d'atres continens [...] Mem em dit que mós pareix bé admetre coses noves, inclús balls moderns, pero esbrinemlos, apartem els que no diuen res als nostres sentiments [...].<sup>446</sup>

Malgrat la naturalitat amb que es descriuen oralment hui en dia els diferents gèneres musicals, no deixava de resultar sorprenent que no es mencionara, explícitament, quin era el procés d'aprenentatge dels passos corresponents a cada ballable. De forma general, les dones aprenien ensenyant-se unes a les altres, com diu Pura: «disfrutava de voreu, però jo no m'atrevia a eixir perquè no sabia ballar. Algun ballet ballava en alguna amiga meua, anava trencant la mà» (v. **fig. 5-36**). O bé, es deixaven portar per algun ballador més expert: «si és un bon ballador, la xica, el ballador la domina, a mi me dominava el meu nóvio i vaig dependre a ballar per ell» (Amparo, 1924). També hi hagué qui aprengué abans d'anar a la pista amb germanes i germans més majors que les amigues. Alguna de les dones ha explicat que va aprendre gràcies als seus iaïos en la planta baixa de les cases, fixant unes zones de referència amb mobiliari i utensilis domèstics: «mos ensenyaven a ballar els güelos de mosatros. Entonces s'estilava una casa posar un cànter o una botija o consevol cosa, i feien pa'ca ací, pa'ca ací, ara pa'ca el canter, pa'ca allà... una volteta... i altra volta. I altra volta: pa'ca allà, pa'ca allà... Sense música. I anaves notant-ho. Practicàvem. Si no, com havíem d'haver-ho fet? Igual com el tango: ara fes pa'ca allà, ara fes pa'ca ací. Igual que ara fan en la gimnàsia!» (Rosita, 1931). Açò contrasta amb la versió masculina, que opinava que ballar bé era una qualitat inherent a la dona —opinió que no comparteixen totes elles—, per la qual cosa era «natural» que elles dominaren els braços i els peus rítmicament sense que els implicara un sobreesforç. Però, aleshores, com n'aprenien els homes? Per saber-ho hem hagut d'esperar a que Terio explicara un dels secrets masculins:

Quan estàvem deprenint a ballar, pues el llogàvem també [l'acordió] entre set, o huit, o deu o més! I mo n'anàvem a una casa o altra, mos tocava i ballàvem hòmens entre hòmens, però ensenyant-se! Per què jo recorde que [en] lo poquet que sabia [ballar], hi havia molts xavalets [que

---

<sup>446</sup> AGUSTÍ ZURRIAGA, FRANCISCO: «Estampes de l'antigor. Dançes valencianes», *Llibre de Festes de Picassent*, 1953.

em deien]: «¿tu m'ensenyaries a ballar i et daré una propineta?» [...] Entonces mosatros ja no pagàvem res, fes-te compte que mos llogaven pa ensenyar-los a ballar als xavalets, saps lo que vull dir-te? I a lo millor eixos xavalets pagaven l'acordeón [...] i deien: «—Tu vindràs a ensenyar-me a ballar? —Home, jo no sé molt, però...» En fi, ixes del pas. I jo agarrava a un xavalet o altre i estaves tota la nit ballant en ell, tota la nit, bueno, hasta que tenien el contracte, diríem. I estàvem mitja hora, una hora, lo que fóra i una vegada s'acabava el ball, ja no me'n recorde ni lo que mos donaven, pos a lo millor alguna pesseta o un paquet de tabaco (Terio, 1932).

De fet, l'ensenyament de la dansa entre homes, com a mínim a Picassent, era un fenomen força generalitzat. Tant, que va donar suficientment de si per a muntar un negoci dedicat a la docència del ball d'assistència exclusivament masculina:

Ací les xiques no, però tu saps allí en el carrer la Sèquia? Allí era un corralot, gran, cobert, i allí hi havia u que ara diuen drogats, però antes hi havia molts que deien «de mala enfermetat», tísics que deien, i hi havia un que es guanyava el pa ensenyant als xics. Els xics, com tots anaven al camp — que antes fàbriques no hi havia casi—, pos quan venien del camp es llavaven [...] i a dependre a Ca Teja a ballar. Però pagaven un tant! Tenia plaques, una gramola, t'indicava si veia que u posava el peu al contrari: «ara has de pegar pa'ca la dreta» (Amparo, 1924).

Com l'aflluència a l'escola depenia en bona mesura de la «flexibilitat» horària de les tasques agrícoles, no subjectes als torns fabrils, el sistema de pagament que es feia servir eren deu tiquets impresos en un mateix paper, que anava trencant-se cada vegada que un home rebia una de les classes col·lectives. El mestre, ja li ho hem llegit a Amparo, era Teja, un personatge quasi misteriós del qual poc es recorda, que ensenyava en un corral que tenia a les afores del poble, en la mateixa zona de la Pista del Mandao. Això li valgué que generacions posteriors li dedicaren uns versos adaptats de la famosa cançó de *La Yenka* — apareguda ací el 1964— que, fent gala de distància temporal i ja generacional, ironitzaven sobre les seues lliçons: «Muchachos / aquí hemos venido a aprender a bailar / un pasito para adelante y otro para atrás / pero cuidado con la higuera / que la termino de plantar». Doncs bé, entre la figuera imaginària o real que representava una ruralitat que començava a semblar una representant de l'*antigor* pels més joves, Teja i la seua dona amb una gramola i els seus discs —*plaques*, com se'ls coneixia—, exemplificaven als homes l'execució dansada dels diferents gèneres musicals. Els homes, doncs, practicaven entre ells per a acudir a la pista millor preparats. Entre aquestos deixebles de Teja destacaven els membres de La Peña l'Alegria de Picassent (☉2) que, de la mateixa forma que les penyes que composaven versos per a cantar-los a les xiques, s'havien especialitzat en el ball. L'efecte de l'aprenentatge, a més a més, es multiplicava quan els homes ensenyaven a

xics més joves a moure's. Fins i tot, s'ha recordat a la mateixa vila que, fora de l'horari d'obertura de la pista, el Mandao obria en alguna ocasió als xicons per a que pugueren fer servir la infraestructura de la pista com a escola entre ells. La filla del Mandao ens ho narra:

En la pista d'hivern —no en la d'estiu—, alguns dies venien a dependre a ballar, pero xics. Xics i xics, només per a dependre a ballar. Entonces no hi havia professors ni hi havia res. El que sabia ballar, que venia a la pista i sabia ballar, hi havia xics que volien vindre a la pista i no sabien ballar, pos anaven allí i u a l'altre s'ensenyaven. I jo per d'un foradet que havia en la porta aguaitava i pensava: «Eu, que lleig fa ballar dos homes ballant junts!» (Isabel, 1941)

Hi havia, per tant, la consciència entre el col·lectiu masculí de la importància del ball per a l'emparellament, i també per al prestigi dintre de la comunitat. Així, Maria (1931) ha confesat que «en Ricardo [el seu nóvio] no aní mai al ball perquè ell no sabia ballar». Amparo també ha comentat que els xics que solien acudir a l'escola de Ca Teja —i per tant, sabien ballar millor— gaudien de més reconeixement i ells i les seues parelles eren qui iniciaven les peces de ball, vencent la vergonya d'indecisos o menys hàbils en l'art de moure el cos a ritme de la música. Així, dins del rol masculí a la postguerra, el fet de ballar estava ben vist i per això, no es dubtava en demostrar, encara que fóra ocasionalment i en posat galant i conqueridor, les capacitats dansístiques, com per exemple ocorria a la plaça de bous —mentre els animals no hi eren, és clar. Aprofitant la música que es contractava per a amenitzar els actes taurins, i ja que les dones solien quedar-se en els cadafals, «se formava un rogle en la plaça» i els homes ballaven amb els gaiatos «com si fóra una parella» (Terio, 1932) (v. **fig. 5-38**).<sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> Els bous, de fet, al final del primer franquisme, foren d'aquelles pràctiques que es convingué que calia despullar de «bastardeamientos» per a que a la plaça de bous acudiren més dones («Crónica del año», *Llibre de Festes de Picassent*, 1958).



**Fig. 5-38:** *quadrilla de xics amb els seus gaiatos a la plaça de bous de Picassent. Anys quaranta. Fons: AIDP.*

A la pista, tornant als nostres locals, cadascun tenia els seus interessos particulars, i calia que existiren unes mínimes normes de convivència, si es vol dir així, que facilitaren el desenvolupament del ball per a què es cobriren les expectatives lligades al seu sexe i a la seua edat, aplanar el procés d'acostament entre xics i xiques i, igualment, que la bullanga fóra previstament controlada. Els balls, lluny de correspondre's a la imatge bucòlica que es desprén d'alguns textos sobre el passat rural, eren sovint motiu de conflicte i de violència, aprofitant les facilitats de provocació que ofería el tumult. En el ball resorgien conflictes familiars o individuals, evidents o latents, lluites polítiques o de lideratge social, afanys de demostrar virilitats, disputes per una mateixa dona o interessos contraposats al si d'una comunitat. Al segle XIX, quan l'ambient estava caldejat, la mínima espurna podia fer volar cadires per sobre dels caps o fer aparèixer ganivets de sota la jaqueta. No debades, a altres contrades mediterrànies com les zones empordaneses, calgué estipular tot un seguit de preceptes per a regular-los i disminuir-ne les possibilitats que la cosa acabara, efectivament, «com un ball de nit». Així, en el ritual empordanès, per exemple, s'estipulà una mena de sessió model, composta per huit ballables —que anaren modificant-se segons les modes musicals del moment—, on les dones —un dels motius corrents de

disputa—, mitjançant un «carnet», apuntaven prèviament amb quin home ballarien cadascun dels balls.<sup>448</sup> D'aquesta manera, elles també aprofitaven per a reservar aquells ritmes més lents i compartir-los amb l'home pel qual tenien predilecció amorosa o sabien que no tractaria d'arrimar-se massa. Els huit ballables es repetien, i entremig, les parelles agafades «del bracet» realitzaven un passeig per la sala, en filera, mostrant-se a la resta dels assistents asseguts en les cadires entorn la sala. Un cop passats dos o tres minuts de passeig, es repetia el darrer ball amb la mateixa parella; entre ballable i ballable, els músics fumaven un cigarret, es canviaven les parelles, i tornava a començar la mateixa seqüència, fins a finalitzar-se els huit ballables (Ayats *et al.* 2006: 155-156).

En principi, no tenim notícies que existira aquesta cadena als balls de l'Horta, almenys si allarguem la memòria fins als anys vint. El costum a Catalunya també va anar desapareixent definitivament a partir dels anys cinquanta. A la nostra comarca no hi havia uns ballables prèviament acordats, sinó que l'orquestra era l'encarregada de triar el gènere musical que creia addient al moment del ball. No obstant això, sí que cada local seguia les seues ritualitzacions musicals: a Catarroja, Hervàs i la seua dona obrien la sessió amb un fox lent —ell amb esmòquing i ella amb vestit de gala—, per a trencar el gel; a Picassent, s'aprofitava la gran afició al ball de dues dones majors, que no se'l perdien cap diumenge, i que s'encarregaven de mamprendre la vesprada marcant-se un pasdoble formant parella entre elles. Així mateix, sembla ser que fou l'Orquestra Català la responsable d'instaurar la pràctica de cloure la sessió dominical amb el pasdoble *Valencia*, que en múltiples celebracions i encontres socials ha esdevingut senyal inequívoc de la finalització de l'esdeveniment, gairebé com una melodia emblemàtica. També s'ha mencionat que de vegades un dels últims balls era un vals, perquè necessitaven espai per a ballar-lo amb folgança: «com necessitaves pegar moltes voltes, hasta que la gent no se n'anava un poquetet, pos no podies ballar-lo molt bé» (Salvador, 1936). Però, a més, de la mateixa manera que a Catalunya sembla ser que en algun moment del passat sí que existí l'hàbit de traslladar el passeig a dintre de la pista i al local més antic, El Patí de Silla, una rutina semblant es va practicar fins als anys cinquanta. La pista de Silla era quadrada, com

---

<sup>448</sup> La moda, si es vol anomenar així, de les invitacions per al ball on les dones apuntaven la parella fou percebut pels especialistes en normes d'urbanitat com una important fita per evitar incomoditats al ball, com a mínim des de mitjan segle XIX: «Las frecuentes equivocaciones que causaban antes incomodidades y disgustos, al presente son casi imposibles, gracias a la perfección que se ha dado a las invitaciones. A cada rigodón o vals señala la orquesta un número muy visible. Ya no se convida separadamente para el baile inmediato o el siguiente, porque desde la entrada en el salón se acercan los que han de bailar á una señora, y le preguntan cuál es el rigodón o vals que se dignan hacerles el honor de concederle. La señora designa aquel de que pueden disponer, y si el caballero está ya comprometido para el mismo baile, responderá excusándose que no está libre, y ambos convienen en otro número, y lo apuntan en su cartera» (Anònim 1997 [1889]: 173-174).

tota la resta, i per a marcar la zona de ball, hi havia unes cordes que servien així mateix de punt de recolzament pels patinadors. A l'altre costat de les cordes s'hi col·locaven el conjunt de bancs i cadires per a què xics, xiques i acompanyants s'assegueren. Però entre una zona i altra «hi havia un passeig, tot rodant» (Lolita, 1928). Així, la pista de Silla tenia incorporat el seu propi passeig, que seguia unes normes molts semblants al de l'exterior. Això desagradava profundament a alguns homes, ja que havien de tornar a realitzar maniobres per a acostar-se a les joves:

Jo també he arribat a anar al Patín, però això fa anys... A mi lo que no m'agradava era lo que feien: en ves d'estar les xiques sentades, no paraven de pegar voltes [...] El ball era això i l'orquestra estava ahí. I hi havia com un circuito d'eixos que ixen ara en la tele que corren i tot això, i no paraven. I n'agarraves una, darrere d'ella, i tot era [pegar voltes] I a última hora deies: «a fer punyetes, jo vaig a sentar-me que esta no para!» (Silverio, 1936)

La disposició de les persones i dels cossos en el espai de la sala ens parla de quins eren els aspectes rellevants al ball, de quins eren els codis socials, i de la finalitat de cadascun dels actors socials. Abans de guerra, en els casinos que tenien dos pisos com ara el Casino de Dalt d'Alfàfar —i en d'altres zones, com ara El Fraternal de Palafrugell (Catalunya)—, en els balls de Carnaval distribuïen les persones per edat i per estat civil: a la zona central i principal, els casats; rodant a aquestos, com en la mena de passeig que es formava a Silla, els balls dels joves, i als pisos de dalt, els menors de catorze anys, que trencaven la mà amb els primers balls, vigilats per un adult, fins que tingueren edat suficient per a ser socis i baixar a ballar amb la resta (cf. Català 2010: 92-92). En totes les sales de ball improvisades als cafès i als teatres, a més, s'hi col·locaven les corresponents fileres de cadires, pregant als socis que deixaren «a disposición de las señoras todos los asientos disponibles», així com la primera fila per a aquelles senyores «que hayan de bailar».<sup>449</sup> I Amparo (1924) ha afirmat que a la pista «posaven dos tires de cadires rodant, i la que pillava la cadira ja la tenia per a tota la nit». Aquesta estereotipatge, és cert, no era una novetat dels anys quaranta, ni tan sols dels anys vint. Només cal fer una ullada a les primmirades normes dels balls de màscares del segle XIX a les grans ciutats per a adonar-se'n que eren molt similars a les de les primeres dècades del segle XX dels balls de Carnaval organitzats pels diferents ens associatius. Aquestes normes, penjades en un lloc visible de la sala, servien per a controlar l'afluència, els eventuais conflictes, la disposició del

---

<sup>449</sup> ASAMP/LA/21-I-1921 i 9-II-1927.

mobiliari i l'evolució de cada sessió. Com ocorria en els balls des del segle XVIII, als balls de màscares de la societat musical de Picassent dels anys vint, a més de pagar la corresponent entrada i mantindre un comportament adequat, es prohibia l'entrada de menors, els forasters no tenien dret a ballar —només a assistir al ball acompanyats d'un soci després de pagar la corresponent entrada—, es vedaven les disfresses que atentaven a la moral, les parelles del mateix sexe, ballar fumant o amb el cap cobert i s'autoritzava als membres de la Junta Directiva per a demanar un reconeixement de les màscares en una habitació a banda si se sospitava d'elles i el President de la Societat tenia la potestat per a suspendre el ball en qualsevol moment —una autoritat del President força semblant a la que tenia l'autoritat municipal en els balls de plaça dels segles XVIII i XIX.<sup>450</sup>

Ja hem vist que en els anys quaranta i cinquanta de les xiques s'esperava que estiguessen assegudes, o com a màxim ballant amb una amiga. Els homes també seien, però com bé ha mostrat Del Valle en la seua anàlisi sobre la generització dels espais a les discoteques actuals, també se'ls podia trobar prop de la barra del bar. Les dones majors, distribuïdes per grups als seients de la sala, es miraven cadascun dels moviments de les parelles de dansaires, i enraonaven sobre el ball o d'altres qüestions del seu interès. Hi ha qui les anomenava irònicament «el NO-DO», ja que no només vigilaven, sinó que s'encarregaven de transmetre a la resta de la població que no havia assistit al ball allò que havia ocorregut allà, o eixa era la impressió que tenien els i les joves. Hàbilment se cercaven, en conseqüència, formes d'evadir el control a la sala. Una d'elles era canviar de poble, especialment si se sabia que en un altre la flexibilitat de les fèmines a l'hora de permetre l'acostament físic era més lax; així ho opinaven els xics de Catarroja de les de Silla, i així protestaven els xics de Silla dels de Catarroja. En el 1915 s'anotava a Silla, en un fenomen que perduraria fins els anys cinquanta segons les confessions dels catarrogins, que «a varios jóvenes de Catarroja, les gustan las chicas de Silla para bailar, y las de su pueblo, para casarse. ¡Habrà pillines!».<sup>451</sup> La segona operació d'evasió del control a la pista tornava a situar-se en la disposició espacial, una tàctica d'esquivar l'omnipresència de la mirada materna que de segur haguera agradat a Foucault: situar-se ballant al bell mig del sòl destinat a eixe efecte, de forma que la resta de parelles feien de mur a la visió: «es ficaven ahí al mig, i d'allí ja no se n'eixien. Per què? Perquè no eren observats» (Salvador, 1936). Era, de fet, l'única possibilitat d'amagar-se, ja que s'ha remarcat contínuament la

<sup>450</sup> BV/XVIII/1706(35)/«Política, y economía del bayle de mascara en la casa interina de comedias de Valencia, para el carnaval del año 1769», València: Benito Monfort, 1769, ASAMP/LA/21-I-1921 i 9-II-1927.

<sup>451</sup> *La Alborada* 2, 20-VI-1915.



gran il·luminació que hi havia a les sales —integrada en les circumstàncies de l'època—, en contrast amb la penombra dels locals de ball contemporanis.

S'hi comptava, tanmateix, amb uns altres encarregats de vigilar les pistes, a més de les dones acompanyants —en la defensa de les quals s'ha de dir que sempre no eren tan estrictes com sembla—, i de qui era més difícil fugir. Eren els amos de la pista. En última instància, era responsabilitat seua allò que ocorreguera en la sala. Normalment, només ells acostumaven a deambular entremig de les parelles, mirant que ningú s'excedira en la «dimensió oculta» —la proximitat amb l'altre— socialment acceptada en públic (Hall 2003 [1966]), per a salvaguardar l'honorabilitat de l'establiment i per a estalviar-se les denúncies a l'endemà quan arribava a oïdes del capellà les eventuals transgressions a la moral que censurava la dictadura franquista. A més a més, en aquesta tasca també s'havia de tindre en compte les conseqüències de caire econòmic que tenien certes pràctiques femenines de ballar plegades:

Mon pare, la faena d'ell, només s'escomençava la pista, per el mig: si veia a dos xiques juntes pos les separava. Les separava, perquè si no els xics no entraven i tenien que ballar. I anaven a traure-les i [elles deien]: «No». I en seguida se ficaven les dos a ballar juntes. I mon pare anava i feia: «No». Si veia alguns que s'arrimaven més de lo que tocava: «Eh, això ací no, això quan eixiu aneu on vullgau, però ací se té que ballar més separadet». Que en la pista cada llum que hi havia era metro i mig de tubos i hi havia més de cent tubos encesos! (Isabel, 1941)

En bona mesura, el binomi dones i economia fou un dels principals motius de conflicte, i també el factor que activaria un canvi de model social a les pistes i l'acceleració de les modificacions en l'articulació de noves subjectivitats entorn a elles. Les pistes, com qualsevol indústria, se sostenien en base a la venda del seu servei, que es recaptava mitjançant el preu de l'entrada. D'aquesta quantitat la hisenda franquista se'n quedava un bon pessic, un 50%, que el 1946 va ascendir a un 60% a causa de, segons interpreta Iglesias (2010: 404), l'augment d'intensitat de les polítiques autàrquiques. La mesura resultava contradictòria amb la liberalització dels permisos d'obertura, però esdevindria una bona forma d'augmentar les arques de l'Estat al mateix temps que la inauguració de sales de ball col·laboraven com a mitjà d'aquiescència amb el règim (v. §3). Tanmateix, a la legislació se li escapava —o no contemplava per algun motiu— les diferents estratègies de màrqueting dels empresaris: les dones no pagaven entrada perquè eren un reclam per a

atraure personal masculí.<sup>452</sup> El preu de l'entrada de les pistes es va mantindre a les tres localitats força estable durant els anys quaranta, pagant quatre pessetes o un duro cada home. La quantitat a pagar per a accedir-hi era la mateixa que als cinemes populars, com a mínim els de Madrid, calculats per Díez (2003: 17). Amb eixos diners, equivalents a un jornal d'un home al camp o d'una dona amb un treball especialitzat a la fàbrica, podia gaudir-se de dues pel·lícules i escoltar música en el descans.<sup>453</sup> Encara que està totalment comprovada la discriminació salarial de les dones, no resultaria del tot cert afirmar que l'accés gratuït de les xiques al ball es devia a una gentilesa. I si ho era, la cortesia no se seguia al cinema: les dones costejaven la seua entrada, bé elles mateixes, bé el nóvio si era la companyia escollida. Això últim sí que obeïa a motius de gènere, de la mateixa manera que les dones eren convidades si volien prendre quelcom a la mitja part del ball. Àfrica, la dona del Mandao que s'encarregava en ocasions de servir les consumicions en el «servicio de bar a cargo del celebre 'Amiguico'» (v. **fig. 5-14**) —que no era un altre que el mateix Mandao—, quan una parella va acudir a la barra i ell demanà un got d'aigua de l'aixeta per a la nóvia, moguda per una complicitat femenina, li va nàixer estzibar-li que «per a això no calia que vingueres tu en ella», com ha recordat la seua filla. No obstant això, les dones també aprofitaven per a valorar com gestionava l'economia el seu possible promés:

Allí no s'emborratxava ningú, no he vist mai en la vida dins de la Pista a un xic borratxo ni pel passeig tampoc. [...] Entonces no sé què beurien i molt poquet, perquè entre altres coses, entonces no hi havia ni un gallet. Xics i xiques i tots, tots anaven a pas curt, i clar, no és com ara, ni muchísimo menos. La barra estava, però tenia molt poca faena. Sí, per què no hi havia diners... [...] El xic sensat i això també anava evitant el quite, per què si no portava diners en la butxaca... (Pura, 1927).

De la mateixa manera que ocorria amb la il·luminació de les pistes de ball dels anys quaranta i cinquanta —força més potent que la de les sales actuals—, l'associació entre

<sup>452</sup> Aquest procediment, si es llegia bé el decret legal que ho especificava, quedava com una mena d'al·legalitat, ja que a l'annex de l'article 54 de la disposició que explicitava el percentatge del tribut indirecte del ball —és a dir, quin tant per cent del preu de l'entrada del ball es quedava l'estat— s'hauria de realitzar «sin excepciones», però no s'obligava a què hom pagara entrada (Decret del 5-I-1946, Ministerio de Gobernación, BOE del 4-II-1946).

<sup>453</sup> Aquestes cinc pessetes per hora és la quantitat transmesa per l'oralitat i que, segurament, fa referència a principis dels anys quaranta. És molt probable, però, que augmentaren progressivament durant aquesta dècada i la següent. Per exemple, a Terrassa (Catalunya), el 1945 un teixidor o una teixidora cobraven 14'3/9'9 pessetes respectivament per dia treballat, un cop descomptats els subsidis i gravàmens diversos que imposava la legislació franquista. Sense tindre'ls en compte, el 1957 aquesta quantitat diària havia augmentat fins a 80 i a 69 pessetes (Domínguez 2005: 258-259). Molinero i Ysàs (2003 [1992]): 68-69) també han constatat un augment dels salaris entre el 1951 i el 1957 que atribueixen a les diferents mobilitzacions obreres que tingueren lloc aquells anys i que culminaren amb un canvi de govern.

alcohol i lleure ballat no era tan ostensible —si no inexistent— a les pistes d'aquella època. El consum de begudes es limitava a «refresquets, ressòl i cafè, menta o alçapius, i Licor 43» (Amparo, 1924). Qui bevia habitualment, ja li ho hem llegit a Pura, eren els homes en quantitats molt moderades. Per a justificar-ho, tothom ha coincidit en els pocs recursos econòmics de l'època que disminuïen el consum. Però cal dir que hi havia altres motius. La beguda alcohòlica que realment era més barata —el vi— es consumia sempre fora dels nostres locals —als bars o les tavernes, o als balls als habitatges domèstics—, reservant per a la pista els licors. El vi era una beguda molt associada encara als excessos de les tavernes, a la masculinitat, i a una elegància que —per dir-ho així— no estava en correspondència amb la imatge que volien transmetre les pistes de ball. Per contra, els licors eren més cars —no tots, a la pista no es bevia cassalla— i per això més excepcionals i se n'admetia un mínim —molt mínim— consum públic femení, sempre que foren convidades per un xic.

Seguint de nou amb el cost econòmic del lleure, entre el 1945 i el 1955 els preus de la sessió de cinema s'encarí un 100% fins a arribar a les deu pessetes (Díez 2003: 17), i en algun moment a finals de la dècada dels cinquanta, els propietaris de les pistes albiraren que els preus d'entrada que mantenien començaven a quedar-se curts per a què el negoci, almenys, no generara pèrdues. La solució fou unànime per part de les tres pistes: les dones pagarien entrada d'ara en endavant per a cobrir la diferència que imposava l'increment del cost de vida. Les reaccions no es feren esperar. A Silla, les dones activaren la seua defensa fent servir el mateix argument que les havia eximit de pagar fins a aquell moment:

En el ball les xiques no pagaven res. La dueña una vegada se posà en què volien que pagàrem. I què férem? No entràrem ninguna. Totes passejant pel carrer, vinga a passejar amunt i avall i allí no entràrem. Venia el diumenge següent, la taquilla també estava que teníem de pagar... Hale, lo mateix: passeig amunt, passeig avall. I entonces els xics ja no entraven tampoc. I allà als tres o quatre diumenges digué [l'ama de la pista]: «l'orquestra ací, i jo, si no entra ningú, encà isc perdent!» I entonces tornà atra vegà que les xiques no pagaren. Saps? Per lo menos mentres he anat jo, no pagàvem (Palmira, 1934).

Les dones hagueren de tornar a fer ús de la seua consideració de reclam, degudament explicitada i denunciada per la literatura feminista, però saberen aprofitar, com havien fet les cupletistes dels anys vint i trenta (Anastasio 2009), el valor social del

seu cos per a esquivar una mesura que no interessava ningú.<sup>454</sup> A Picassent, el Mandao, que havia observat que «en alguns puestos feien pagar una pesseta o dos pessetes a les xiques», va intuir que la implantació de la nova mesura econòmica no seria gens ben rebuda i, al notar que «ací no podia ser» (Isabel, 1941), optà per la solució d'incrementar els costos als homes fins a les vuit pessetes prescriptives que acabaren compartint les tres pistes de ball, evitant fer-se la competència entre negocis de diferents pobles. Òbviament, tampoc resultà satisfactori pels clients l'arranjament, i ara foren els homes els que es posaren en vaga, xiulant a les xiques que entraven a la pista aprofitant el seu «privilegi», i entonant una cançó de moda amb la lletra «Mandao, a duro, Mandao»:

Les xiques no pagaven, pagaven només els xics quatre pessetes i un duro, a lo primer. I después ho pujà a 8 pesetes i feren fer huelga a la porta: [*canta*] «A duro, a duro Mandao, a duro, a duro a duro». No volia que els ho apujara, els xics. Ho va deixar en 8 pessetes i no passà res perquè eixe dia que s'armà el jaleo en la porta de la pista, pos anà mon pare a la Guàrdia Civil, i vingué la Guàrdia Civil i els va calmar. La gent es posà a protestar, i si entraven les xiques, els xics les xiulaven. I a mosatros mos interessava que entraren els xics, perquè les xiques no pagaven! Entonces feren la huelga de no entrar eixe diumenge per a què els ho abaixara. I no entraren. I mosatros tinguérem que pagar la orquesta! (Isabel, 1941).

Quina fou l'opció escollida per Hervàs? Bon coneixedor de les necessitats dels seus clients i acostumat a moure's pel món de l'espectacle, ja feia temps que observava que hi havia un factor que coartava que els joves se sentiren plenament a gust en la seua sala: les dones majors acompanyants. Hervàs va decidir fixar un preu mínim —una o dues pessetes, segons la seua dona Teresa (1926)— que impedién l'accés a qui no anara exclusivament a ballar. I s'ha de dir, també, que així, seguint la dinàmica de les seues homònimes als altres dos pobles, aconseguia els diners suficients per a mantindre la solvència de l'establiment comercial. D'aquesta forma, tothom quedà satisfet: els i les joves per vore's descarregats de la pressió familiar, i les mares, quan advertiren que si la pista d'Hervàs rutllava i era acceptada pels joves com a local de moda, s'evitaven el patiment

---

<sup>454</sup> En un context diferent, la «vaga» del ball fou utilitzada també per les dones de Palafrugell (L'Empordà) en 1899 per a denunciar la seua consideració de pur objecte. La decisió femenina tingué lloc arran d'uns incidents en un ball, quan alguns homes van furar poc cortesment la parella a altres homes en ple ball. Aquesta pràctica s'anomenava la *puja* —i posteriorment *ball robot*— i era força habitual sobretot si hi havia poques dones. Malgrat que la puja al 1899 semblava ja estingir-se en pro del saber estar propi de les normes d'urbanitat de la societat burgesa —unes normes que, lluny de ser feministes, formaren part del conjunt de dispositius per a garantir l'ordre en el Nou Règim sense violències explícites i públiques—, les dones palafrugellenques decidiren declarar-se en vaga d'assistència al ball setmanal al sentir-se objecte d'intercanvi entre els homes (Ferrer Senabre 2012b).

quan els joves es desplaçaven a altres localitats —amb el perill pel mitjà de transport i la despesa que això suposava— i més encara, els viatges a aquell centre de lleugeresa moral amb què es percebia la ciutat de València. Més coses també canviaren a mitjan anys cinquanta, i foren les reivindicacions femenines sobre la coacció que patien per les seues limitacions a l'hora de prendre la iniciativa en relació a acostar-se als xics. Una picassentina anònima es queixava irònicament, justament, d'haver d'esperar sempre la iniciativa masculina i no poder tindre veu per a declarar-se:

Perque asó es molt gros señores...  
 Lo que pasa no es viure.  
 No ser una dona lliure  
 per a dir a quí te amores...  
 Voler a un xic de tot cor,  
 sentir que la chiventud pasa  
 mil voltes per el costat..  
 Y antes que dirle: «¡Te vullc!»  
 ¡Ñec! Estires la pata i te mors.  
 Conque agarrehuo seriet [...].<sup>455</sup>

Encara que aquesta reclama femenina —molt més revolucionària del que sembla a primer cop d'ull— encara trigaria a normalitzar-se, a finals de la dècada dels cinquanta, els codis socials que havien regit els balls de l'últim segle començaren a quedar obsolets. Una de les seues darreres espurnes —la presència de familiars acompanyants— fou progressivament desplaçada del lleure juvenil. Va ser l'inici d'un canvi de les ritualitzacions dels joves, entre ells i en relació amb tota la societat, en correspondència amb els valors i els models dels balls: als seixanta ja no s'estilava el ball agarrat, i només fins aproximadament la generació dels nascuts abans del 1945 es recorda una interiorització tan profunda dels gèneres musicals explicats en paràgrafs anteriors. La transformació de les músiques i l'aparició dels conjunts de quatre o cinc músics, ja sense vent ni acordió i amb instruments electrificats, també va tindre lloc a l'Horta dels anys del *desarrollismo*. Els nostres establiments d'esbarjo, malgrat tot, saberen adaptar-se a les exigències dels nous temps i romangueren oberts unes quantes dècades més, exceptuant la Pista del Mandao, que va plegar per motius familiars i l'adveniment de nous locals al poble que l'albergava. La majoria de col·laboradores i col·laboradors que han fet possible

---

<sup>455</sup> «Per orde del dimoni», *Llibre de Festes de Picassent*, 1956.

l'escriptura d'aquestes pàgines es casaren en aquesta època, un fet que duia implícitament acordat l'abandó de l'assistència a la pista. Sense aquesta generació que va ballar a les pistes durant el primer franquisme i els xicotets gestos dels seus protagonistes —que anaren trencant poc a poc amb pràctiques força arrelades del lleure—, però, la profunda mutació que s'observa en el lleure de la dècada següent seria molt menys entenedora.

## **CONCLUSIONS**





## Conclusions

Les pistes de ball visqueren moments d'esplendor durant el primer franquisme. Tot i la virulència dels discursos clericals contra alguns balls i la promoció des de les institucions de govern de les danses qualificades com a folklòriques, en cap cas es va considerar que el ball modern i els seus locals pogueren ser substituïts. Les pistes, com d'altres formes d'esbarjo de l'època, funcionaren com a mitjà d'evasió d'una realitat opressiva i esdevingueren un recurs amb el qual el règim va intentar de disfressar les ingents mesures de constrenyiment i d'inacció envers la població. Tanmateix, lluny de funcionar merament com un artefacte passiu, les pistes possibilitaren l'articulació d'un nou model de lleure que va qüestionar algunes de les estructures socials precedents i va facilitar el trànsit cap als estils de consum del temps lliure que emergiren a partir dels anys seixanta. Aquesta és una de les principals conclusions que s'albiren després d'analitzar les pràctiques socials entorn les tres pistes de ball existents durant els primers vint anys de la dictadura a l'Horta-Albufera, una comarca valenciana que va viure de l'agricultura fins ben superada la meitat del segle xx.

En aquest treball, per tant, s'ha apostat per l'elecció d'una escala geogràfica constreta i d'un entorn distint a la gran ciutat. La tria ha permès incidir en temes relacionats amb el ball escassament abordats per les diferents disciplines de les ciències socials —especialment pel que fa a les dinàmiques d'interacció social—, tot evitant el trasplantament mimètic i de vegades reduccionista construït des d'escalas territorials més àmplies. La recerca s'ha concentrat en examinar els discursos emanats de l'autoritat, però principalment s'ha dedicat a revelar les apropiacions, negociacions i conflictes que aquest ball va generar.

Per a copsar l'impacte de les sales a la comarca hem hagut de remuntar-nos fins a l'any 1929, moment en que s'inaugurà El Patí, al poble de Silla, la primera pista de ball de la qual es té coneixença. La sala —més ben dit, l'espai descobert— responia als trets que caracteritzaven bona part dels establiments d'esbarjo de la nova indústria de l'espectacle, de gestió privada i d'accés lliure previ pagament d'entrada. Així, l'establiment es va integrar en les possibilitats de festa ballada que oferien les entitats associatives heretades de la cultura político-recreativa decimonònica, sumant-se a la nòmina de balls que ja es realitzaven en l'àmbit domèstic. Perquè a la zona estudiada, durant les tres primeres dècades del segle XX, els casinos associatius i les cases continuaven sent els espais on es desenvolupava majoritàriament la festa ballada. Aquestes ocasions de ball es concentraven primerament en les dates assenyalades del calendari festiu —el Carnaval i la Pasqua, fonamentalment—, però anaren incrementant-se progressivament. Just abans dels anys trenta, la pràctica de ballar setmanalment s'entrevia suficientment viable —i considerada per la col·lectivitat com a desitjable— per a què es tinguera la iniciativa de muntar una pista de ball.

No entendríem la fita, però, sense la irrupció als anys vint dels cinemes, nascuts primer també a redós de societats teatrals, de lleure o polítiques fins que la iniciativa particular en multiplicà la quantitat. En un esdevenir cronològic paral·lel en tots els pobles de la comarca, la tercera dècada del nou-cents fou també testimoni de la consolidació de l'esport com a espectacle i com a afició practicada pel jovent masculí. De fet, una de les particularitats de totes les pistes de ball que veieren la llum abans dels anys cinquanta fou la seua plurifuncionalitat que, a més, subministrava als propietaris ingressos addicionals gràcies a l'aprofitament del local un nombre major d'hores o de dies. Les construccions erigides entre els anys vint i els anys quaranta foren projectades per a acollir esports que podien practicar homes i dones, junts o per separat —el patinatge i la natació—, espectacles esportius de quòrum masculí —la boxa i la pilota—, així com eventuales representacions líriques aptes per a tot el públic adult. Paga la pena destacar que el tipus d'edificació inicial de les pistes —una senzilla esplanada descoberta flanquejada per cordes o bancs amb un xicotet entaulat per als músics— s'adaptava a pràcticament qualsevol esdeveniment de gran aforament.

Amb l'adveniment del franquisme, l'efecte col·lateral més immediat del desbaratament totalitari de la xarxa associativa —altament ideologitzada— afavorí la concentració dels balls a les pistes, substituint la primacia que fins aleshores tenien els cercles político-recreatius com a organitzadors de balls. El favor del públic jove pels nous establiments de moda, malgrat això, no era exclusiva de les circumstàncies tan particulars

dins l'estat espanyol sinó que era compartit amb bona part del món occidental. Per això la dictadura va necessitar gestionar-ne la seua política peremptòriament, tenint molt en compte que el ball modern controvertia alguns dels seus pilars doctrinals socio-religiosos, com era l'exacerbat nacionalisme espanyol, la instrumentalització de la ideal·lització de la ruralitat —contraposada a la urbanitat amb què s'associaven les pistes— i l'ultraconservadorisme en la concepció dels gèneres sexuals i de les relacions físicoafectives. Perquè a l'inici de la dècada dels quaranta, en la major part de la península, ni de bon tros els balls de moda eren jotes o fandangos dansats «innocentment» a la plaça —com volien imaginar-los els sectors tradicionalistes—, sinó que la moda més desitjada era la dels temuts balls agarrats i els gèneres de procedència anglòfona gaudits en espais tancats. Deixant de banda el caràcter arbitrari de les taxonomies dansístiques emprades pels ideòlegs del règim —llàstima que ningú tinguera la pensada de dissertar al voltant de l'agarrat pasdoble espanyol!—, així com la inversemblança de creure en uns balls pretèrits virginals, el franquisme donà un cop a la taula per mirar de reconduir la situació cap als seus postulats.

Mitjançant una ordre ministerial, en el primer semestre de 1940 es prohibí l'obertura de noves pistes de ball —així com d'altres establiments de consum de menjar i beguda— i s'obstruí la represa de l'activitat en establiments clausurats durant la Guerra Civil, sotmetent-los a l'aprovació dels càrrecs governamentals perifèrics. S'adduïren motius econòmics i ideològics després d'un primer any de dictadura que en aquesta matèria havia estat un xic erràtic. La Llei sí que permetia l'existència de sales de festa, però calculadament i repetidament es transmeté un discurs amenaçant contra aquells comportaments susceptibles de desviar-se de l'ideari moral del règim. L'emanació d'aquests discursos fent ús de la trona i dels cada cop més potents mitjans de comunicació fou tant o més profund que no pas els mecanismes punitius a base de multes o censures. Bona part d'aquests missatges vexatoris en relació al ball sorgiren de l'Església, qui a més s'encarregà de fer extensives a la població les missives sobre la temàtica dels governadors civils i altres càrrecs rellevants de la jerarquia franquista. Les diatribes i les proclames sobre els balls dels primers anys de la postguerra reutilitzaren els mateixos arguments amb els quals la «literatura edificant» havia atacat el liberalisme de finals del segle XIX, canviant ara el subjecte de culpa cap el republicanisme. Segons les traces escrites formulades per l'oficialitat catòlica a l'entorn valencià —que incloïen simbiòticament les de governació civil—, l'època de major intransigència i virulència en contra de la festa ballada moderna s'allargà fins el 1945. No obstant això, en el transcurs d'aquests anys només l'examen a nivell local permet apreciar que en l'aplicació de les mesures no tothom

rebé el mateix tracte. És en aquest context on l'any 1944 es creà la segona pista de ball de l'Horta-Albufera —la Piscina d'Hervàs, a Catarroja—, enmig d'acords i desacords, conflictes municipals d'interessos i de poder, i maniobres hàbils o desafortunades de particulars.

El període entre el 1945 i el 1948 fou decisiu per al franquisme. Arran de la derrota en la II Guerra Mundial dels altres règims europeus parangonables a l'espanyol, la dictadura hagué de trescar efectuant diverses maniobres per a sobreviure en el nou context internacional, el qual, d'una forma o altra, consentí la pervivència d'un sistema no-democràtic, però declaradament anticomunista. Algunes d'aquestes concessions pseudonormalitzadores tingueren en compte les sales de festa. Al març de 1946 va arribar la liberalització en l'obertura de les pistes de ball amb la condició que es regiren segons els sempre subjectius criteris de «las buenas costumbres» i el vistiplau governatiu. Com a mínim pel que afecta al territori analitzat ací, aquesta lleugera transformació va anar acompanyada per un canvi en la tipologia del discurs de les autoritats civils i eclesiàstiques, moderant l'ús bel·licista del llenguatge. Malgrat que en altres zones de la península alguns sectors de l'Església perpetuaren les ofensives cap al ball modern, a partir del 1947 tot sembla indicar que l'ens catòlic valencià n'augmentà la seua aquiescència o, almenys, volgué soterrar l'agressivitat amb altres fórmules de persuasió, concentrades ara en guanyar adeptes entre les classes populars mitjançant, sobretot, la potenciació de les activitats d'Acción Católica. La conjuntura política de mitjan 1947, per tant, li resultà molt més favorable a Ricardo Dalmau per a inaugurar la Pista del Mandao a Picassent. També permeté que algunes de les entitats associatives de caire recreatiu o cultural —especialment, les societats musicals—, albiraren la possibilitat de celebrar balls amb una mica menys de coerció que els eventuals «bailes familiars» dels primers anys de la dictadura. Altres societats hortolanes renasqueren de les seues cendres per a tractar d'emprendre de nou la seua activitat. Fins i tot, acabada la dècada dels cinquanta, crearen un producte similar al de les pistes però inserit en una societat. El seu funcionament ja havia provat la seua eficàcia als anys trenta: balls setmanals a preu molt reduït per als socis.

Cal afegir que, en aquesta dècada de 1950, a més, s'ampliaren poc a poc els horaris d'obertura de les sales de festa, allargant-se fins a les quatre de la matinada. Evidentment el procés no ens ha de portar a projectar la idea d'una època de desmesura —ni ballada, ni festiva, ni de cap tipus— però sí que s'ha de subratllar el tipus de progressió dins del context del franquisme sense la qual esdevindrien incomprendibles el gruix de canvis del *desarrollismo*. Pel que fa a l'Horta-Albufera —i no seria forassenyat aventurar que en

moltes altres zones de l'Estat—, les dècades dels quaranta i cinquanta culminaren l'assentament d'un lleure ballat regular i freqüent construït sobre el model comercial que havia anat *in crescendo* des de finals dels anys vint, convivint encara amb les celebracions i ritualitzacions ballades pròpies del calendari festiu. Certament, la disciplina de les pautes de comportament dels molts dels esdeveniments musicals lligats a aquest calendari —llevat del Carnaval, decididament prohibit— i l'assimilació a la religió i a la tradició, casaven bé amb l'ideari de la dictadura. L'exercici totalitari consistí, aleshores, en estilitzar la festa eliminant-ne tot allò potencialment perillós.

Ara bé, aquesta exposició sumària del decurs cronològic relacionat amb les pistes —que deixa entreveure una mena de lleu permissivitat— no ens ha de fer passar per alt les contínues mesures paral·leles amb les quals el franquisme seguí exercint el seu control tenaç sobre els espais de lleure. L'Estat aplicà al ball una política fiscal extremament exigent, decretada quasi contemporàniament a l'ordre ministerial que desbloquejava la possibilitat d'obrir noves pistes i és ben conegut el continu d'inspeccions censorses a músics i establiments, així com les denúncies imposades a les sales sota pretext d'haver infringit algun dels nombrosos i detallats delictes recollits al codi penal —sobretot si aquestes normes eren llegides per algun mossèn local preocupat en demesia pel sempre esgotador tema del ball. No obstant això, que el ball va suposar en determinats moments un conflicte d'interessos entre els diferents càrrecs que ostentaven el poder es deixà notar en els ocasionals dissentiments entre ens civil i religiós, o pel poc èmfasi i claredat amb què els consistoris de la comarca asseveraren la circumstància d'acollir al poble una pista de ball.

Lluny de limitar-se a un tira i arronsa legislatiu i discursiu a cop de concommitàncies circumstancials, el règim concebé i mantingué durant la seua existència una carcassa organitzativa pròpia per tractar de vehicular el procedir de la població. Les institucions oficials dedicades a la gestió del temps lliure s'esmerçaren en atraure cap al seu si a homes i dones basant-se en els principis nacionalcatòlics de diferenciació dels sexes. A l'Horta, l'apropiació dels espais de pràctica musical o esportiva per part del Sindicato Vertical fou la fita més notable de les dirigides al control del col·lectiu masculí, amb un resultat irregular pel que fa a la persuasió política. Menys fàcil fou aconseguir el seguiment majoritari o constant de les activitats auspiciades sota la Sección Femenina. Un dels seus productes estrella, els Coros y Danzas, se saldà amb un fracàs palpable. Altrament, de molt més èxit gaudiren les propostes a recer dels dominis eclesiàstics, fonamentalment amb la creació de grups de teatre estables o la construcció de cinemes propis, tinguent en compte

que de la situació inicial d'estricta separació per sexes s'acabà per admetre els grups mixtes com a mínim a partir del 1947.

En cap cas, però, i és el que cal subratllar, el caràcter quasi imperatiu d'aquestes fórmules governamentals d'esbarjo fou percebut com una opció que competira amb els balls de les pistes. Exceptuant les persones implicades molt directament en Acció Catòlica, l'oralitat assegura una popularitat generalitzada de les pistes només comparable a la dels cinemes. Tot i que com s'ha repetit en diferents moments durant les pàgines d'aquest estudi, cal evitar una visió de la situació que subestime el poder propagandístic, persuasiu i totalitzador del discurs hegemònic, no per això podem acadèmicament desatendre els balls als locals de moda —i per extensió, les polítiques que aplicà el franquisme a les músiques que sonaven allà, més enllà de la censura—, considerant-los únicament —i no sempre sense condescendència— com un mitjà aïllat d'evasió en una època d'estretor o com uns espais només de recepció cultural acrítica. La dictadura s'immiscí en totes les facetes vitals de les persones i, per això mateix, en futures investigacions caldria problematitzar més intensament els tractes i contrafaïments de la població en relació a l'oferta de lleure, sota una perspectiva que contemple la contingència de les accions individuals i col·lectives. Sense valorar si el franquisme arribà amb un projecte polític clarament dibuixat sota el braç ni dubtar de l'asimetria amb què s'enfrontaren les persones a l'autoritarisme del règim, confie que les idees exposades aquí facen replantejar als investigadors el tractament que la *intelligentsia* del règim aplicà a totes les facetes del lleure, així com destapar les complexitats que hi havia darrere de les formes de consumir-lo. Així mateix, properament seria desitjable continuar amb les tasques de recerca relacionades amb les diferents entitats i graus d'institucionalització que afectaren el ball a nivell de país —mitjans de comunicació, sindicats, propaganda, política econòmica i laboral, censura, i un llarg etcètera que ens queda encara per analitzar més intensament—, però evitant descurar les singularitats que ens brinden les històries locals.

Amb aquesta motivació, aquesta tesi doctoral ha tingut especial cura en combinar l'anàlisi sincrònica i diacrònica des d'una perspectiva interdisciplinària, on la qüestió de la construcció de gènere sexual ha tingut un paper rellevant. La tasca de compleció del gruix de fórmules que provocaren o reforçaren la desigualtat entre homes i dones m'ha portat a descriure, sota l'apel·latiu d'«acustemologia de gènere», els eixos de l'engranatge de la generització de l'espai, desplaçant momentàniament el protagonisme del qual ha gaudit el ball en aquest estudi vers l'altra manifestació musical preeminent a l'època: l'acte de cantar. La lògica de l'acustemologia de gènere, a l'Horta de la primera meitat del segle XX,

tenia com a eix la visibilitat: censurava l'observació del cos quan es tractava d'una emissora femenina —fins i tot, quan era receptora— mentre que encoratjava la participació masculina cantada activa i exterior. Aquesta asimetria —probablement menys estricta del que la caracteritzem des del model teòric, però no per això menys efectiva— s'escenificava amb la major de les clarividències a les rondes, l'esdeveniment cantat per excel·lència de l'època. Les dones, però, també cantaven fora de l'«escenari». El seu cant es concentrava en els espais laborals, destacant entre ells l'habitable domèstic. Allà les dones cantaven mentre feien les tasques de neteja fent ús d'una corporeïtat molt similar a la dels cants de treball agrícoles. La casa també fou l'espai que féu possible que les dones activaren una estratègia de visibilitat mitjançant la capacitat del so per a traspasar les parets. Les xiques i dones de l'època preferien cantar en els espais de la casa que facilitaven la projecció de la veu fora dels límits imposats per les parets, generant allò que he convingut en anomenar *visibilitat sonora*, afermant l'ús individual i compartit que reposava darrere dels valors de la col·lectivitat però també un empoderament de les dones reforçat per la complicitat femenina de grup.

Tanmateix, el rastreig —amb l'antropologia interpretativa de fons— d'una situació musical pot esdevindre anhistòric si no es tenen en compte factors de caràcter global. Durant els anys quaranta i cinquanta l'acustemologia de gènere va transformar-se gradualment a causa de factors interns i externs, nacionals i internacionals. Els models normatius d'home abandonaren poc a poc algunes de les activitats cantades. L'augment en la preferència per l'esport així com l'accessibilitat a unes tecnologies musicals electrificades suscitaran un canvi rellevant respecte a les formes cantades, i amb plena correspondència amb la masculinitat en voga. El franquisme també jugà les seues cartes en l'assumpte i va fomentar les manifestacions musicals que s'adequaven al seu ideal d'home i de dona; i estilitzà, desplaçà o eradicà les que no s'hi corresponien. Respecte al gènere femení, la política franquista —i de l'Església— va actuar tant frenant l'avanç de les pràctiques que havien caminat cap a la igualtat en les dècades anteriors —l'accés a la interpretació d'alguns instruments musicals, per exemple— com accelerant-ne d'altres, amb unes conseqüències que encara es deixen notar actualment —com ara l'estímul a la participació en els cors, molt especialment en els parroquials, sovint masculins fins aleshores.

No obstant això, no podem defugir d'assenyalar que la progressió en l'esdevenir de la primera meitat del nou-cents fa pensar que, com a mínim a l'Horta i respecte als rols i comportaments de relació entre sexes, existien algunes característiques de tipus metaestable —però no per això immutables— a les quals només es pot arribar si no se

situen d'una forma excessivament antitètica front el context polític i institucional o, ans al contrari, ignorant-lo per a acollir-se únicament a l'esmunyedís concepte de «tradició». Les pistes de ball ens han demostrat com un artefacte cultural per ell mateix no canvia radicalment les ritualitzacions de convivència que hi havien, i que pot ser sotmès a formes ben diferents d'apropiació, a voluntat de les persones que en fan ús. Les pistes de ball foren integrades per la col·lectivitat d'una forma menys disruptiva o menys idíl·lica del que, probablement, ens permet imaginar l'«exotisme» que cerquem trobar en els nostres avantpassats. Poques coses trastoquen tant quan ens manllevem el privilegi de construir el temps pretèrit menys endreçadament i funcional del que demana el nostre imaginari actual. Els interrogants i les respostes sobre els estereotips —allò que volem i esperem trobar en l'Altre per a dibuixar-nos a nosaltres mateixos— resulten especialment fructífers si els apliquem també a la visió que tenim de la joventut de generacions anteriors. Però allò rellevant de l'exercici, al meu parer, no és alçar-se amb una veritat monolítica o universal, ni deslegitimar les mitificacions contemporànies del *modus vivendi* dels antecessors que poblaren les nostres terres. Durant el transcurs d'aquesta recerca, quan algú amablement s'ha interessat pel meu tema d'estudi, he presenciat respostes ben diverses, entre les quals ha estat ben freqüent la sorpresa davant un objecte d'estudi que es distanciava dels productes acadèmicament estimables segons la pràctica i imatge que s'havia transmès durant molt de temps des de la musicologia. Més encara, tampoc la zona i l'objecte d'estudi examinats acabaven d'encaixar amb els motlles paradigmàtics d'aprehensió històrica, ni oferien fàcilment la possibilitat de destacar idiosincràsicament la zona analitzada de la resta de comunitats de l'entorn, una pràctica que havia guiat un bon nombre d'anteriors estudis al voltant dels esdeveniments musicals. Estaria satisfeta si, després de llegir el volum que teniu a les mans, haguera augmentat la curiositat per conèixer aquestes persones i aquests espais de lleure pretèrits —i per a enaltir l'Horta, si fóra el cas, com una comunitat peculiar tan lícitament com qualsevol altra.

L'estudi de l'arribada de les pistes de ball en un entorn no del tot urbà —encara més, amb el fons atàvic que comportà el franquisme— plantejava el repte d'encarar un tema d'estudi històricament molt relacionat amb la modernitat i la urbanitat evitant aplicar-li una metodologia que no responguera a les característiques de la zona i, alhora, evitant que també no tinguera en compte la globalitat dels processos sociomusicals. Amb aquesta finalitat, la indagació de l'impacte de les pistes en la col·lectivitat hortolana ha estat explorada des de quatre punts: els balls que es realitzaven als domicilis en dates assenyalades del calendari, el decurs cronològic de la implantació a les tres localitats d'establiments destinats a acollir la nova indústria de l'espectacle i el seu funcionament, el



passeig que precedia el ball —per a copsar l'urbanisme vivencial comarcal i municipal— i, per últim, els sistemes de filtre i de control de les relacions socials que tenien lloc al si de les pistes.

Dels balls a les cases cal destacar-ne la seua capacitat per a mostrar-nos alguns dels trets rellevants de l'axiologia de l'Horta-Albufera de mitjan segle passat. La possessió de la terra, la casa i el matrimoni, la vigilància comunitària sobre els joves, i el rigor de les pautes de relació entre xics i xiques, s'escenificaven durant els balls de Pasqua, els balls als casaments i, en realitat, en qualsevol esdeveniment musical ballat als habitacles. Entre aquestos balls domèstics destacaven arquetípicament els balls efectuats amb l'excusa de polir el sòl per on entraven els carros a les cases. Així, es dansava per diversió, però no hem de perdre de vista que el ball i les seues ritualitzacions estaven destinats a afavorir el contacte de la joventut femenina i masculina. Òbviament, moltes de les normes d'aquestos balls casolans —la preferència pel domicili d'una xica, la presència de familiars també dones, les aportacions que cada sexe feia a la vetllada—, en el fons, es regien per uns patrons no eren gaire diferents dels observats en el passeig i en les pistes de ball.

El número de pàgines que he dedicat al passeig no fan justícia a la passió que m'ha despertat per la seua capacitat de síntesi de la vivència del lleure si el contemplem, seguint les propostes teòriques de l'antropologia urbana dels últims cinquanta anys, com un espai ubicat a voluntat dels caminants que cobrava vida quan era practicat amb aquesta finalitat. El passeig no es pot concebre simplement a mode de contenidor de tipus arquitectònic-urbanístic transitat ocasionalment. Si calguera escriure'n una genealogia, almenys enfora de les grans ciutats, l'activitat fou *abans* que el lloc; és a dir, el passeig era procedural, on el trànsit *feia* el lloc, i no a l'inrevès. Seria més exacte —si no fóra perquè trairíem el nom que feien servir els seus usuaris— parlar de *passejada* més que no pas de *passeig*. Perquè el passeig només esdevenia quan eixe lloc es practicava com a tal, en uns moments acordats per hom i, per tant, amb possibilitat de modificar-se en el moment que no responguera a les necessitats dels caminants. Una altra qüestió molt diferent és que es convinguera construir un espai destinat per a eixa pràctica, resposta gens innocent a les eventualitats de «desordre» en què va derivar un costum que fins a la data s'ha abordat acadèmicament des del punt de vista antagònic: l'«endreament» social.

Un recorregut paral·lel dels models de com el passeig s'enclavava a cadascun dels nuclis urbans, m'ha permès afirmar un seguit d'enunciacions que futurament poden ser d'utilitat en altres zones mediterrànies. En primer lloc, la *ubicació* dels passejos hortolans estigué íntimament lligada al ferrocarril, mitjà de transport que simultàniament i de forma recíproca, influí en la creació de noves artèries urbanes on s'emplaçaren diferents

establiments de lleure. Depenent de la llunyania de l'estació de tren —en les andanes de la qual es va passejar fins ben entrada la dècada dels anys vint—, calgué establir un segon passeig més cèntric i evitar, en l'*administració del temps i de l'espai* que implicava la caminada —habitualment les vesprades del dijous, dissabte i diumenge—, que la pràctica es duguera a terme en llocs apartats de la mirada pública, molt especialment si la realitzaven les dones. La seua *dinàmica interna i ordenació social*, a més, va comportar una estructuració de l'espai que a l'Horta es vehiculà seguint el criteri de l'estat de compromís sentimental dels caminants, reservant un lloc de la passejada per a les parelles formalitzades i un altre per a aquelles persones que, com a mínim de forma pública, encara no comptaven amb una parella estable. Tanmateix, l'èxit de les pistes de ball no enclavades al centre del nucli urbà possibilità als joves *trajectòries d'evitació i contrarrespostes* a la rigidesa i ànim de control tant comunitàries com institucionals d'aquesta pràctica i, mentre es promocionava el passeig per espais urbanístics construïts amb la finalitat d'acollir el passeig, en ocasions el jovent seguí passejant ben a prop de les pistes malgrat que aquestes estigueren situades a les afores del poble.

El passeig és d'aquelles pràctiques al marge dels objectes habituals d'estudi de la disciplina musicològica però que ací ha estat reivindicat com un element fonamental sense el qual restaria incompleta l'exploració del lleure dels anys trenta, quaranta i cinquanta. El passeig era un apèndix del ball, una prèvia que anunciava en una dramaturgia coreogràfica les pautes de contacte i de conducta socialment desitjables per a cada gènere: el caràcter marcadament gestual, la prescriptiva iniciativa masculina per a començar la interpel·lació directa, el moviment constant i altament ritualitzat, a més de la necessitat de tercers per a supervisar-ne les accions entre els iguals; tots els detalls ho confirmen. A la zona analitzada, l'inici de la mutació progressiva d'aquest conjunt de patrons, que s'aprecien en xicotetes singularitats que actualment tenim totalment interioritzades —per exemple, una quotidianitat tan banal com que la joventut isca els caps de setmana a locals específicament destinats a aquesta pràctica sense acompanyament d'un familiar—, la devem als xics i xiques que ballaven a les pistes de mitjan dècada dels cinquanta. I això no va ocórrer sense conflicte, perquè novament el ball exercí el seu poder, tot i que dintre d'uns marges d'actuació i de renovació molt estrets.

Un ball dominical era sinònim de les dones que acompanyaven els grups de xiques, de les esperes femenines a mercè de l'empresa masculina —i els seus èxits, fracassos o frustracions, per part dels dos sexes—, d'incompatibilitats respecte la proxèmica amb la parella, de balls amb amigues per a «trencar la mà», d'observació de responsabilitats de la possible futura parella, d'aprenentatge i d'execució de gèneres musicals —vells i nous—, i

de la necessitat de complir amb allò que s'esperava col·lectivament de cadascú. A excepció de l'afectuós record de les orquestres de ball i dels gèneres musicals més populars —per motius no sempre atribuïbles a la novetat de l'estil en qüestió—, aquesta llista d'aspectes resumeixen les diferents focalitzacions que han ocupat les narracions de la memòria de les persones que han col·laborat en aquest treball. Precisament ha estat tot aprofundint-hi que hem descobert algunes de les estratègies (auto)didàctiques per a aprendre a ballar —un fet desitjable per a homes i dones que millorava les possibilitats d'aconseguir, i de decidir, parella— i l'existència d'escoles de ball masculines; hem vist els mecanismes amb els quals comptava cada gènere per a vehicular la trobada ballada cap als seus objectius —destacant-hi el maneig del propi cos—; hem deduït les tàctiques per a evitar les mirades que poblaven les pistes —desenvolupades a partir de la disposició espacial de la sala—; hem subratllat la col·lisió d'interessos, els conflictes i les resistències que va suposar el preu d'entrada a aquests locals; i hem copsat com, a finals de la dècada dels anys cinquanta, la vigilància vers els balladors acabà per desplaçar-se cap al propietari de la pista —pressionat, així mateix, per les autoritats que vetllaven pel compliment dels preceptes morals de la dictadura—, afavorint, d'aquesta manera, la desaparició de les cèlebres acompanyants femenines.

Analitzar les pistes de ball durant els anys quaranta i cinquanta esdevé un tema tan apassionant com compromès, atès que pot derivar en un miratge deslligat d'unes circumstàncies polítiques i econòmiques dictatorials, que alhora foren el resultat d'una guerra cruenta. El franquisme de les dues primeres dècades mai va promocionar obertament les pistes de ball. Tanmateix, cal observar que en el transcurs de vint anys a la comarca de l'Horta-Albufera, i a bona part de la península, les pistes protagonitzaren un tipus de lleure gens exclòs del decurs d'anys anteriors i posteriors a aquest període. Un espai, en definitiva, òptim per a entendre les continuïtats i els canvis socials a xicoteta i a gran escala. A l'entorn d'establiments com El Patí de Silla, la Piscina d'Hervàs o la Pista del Mandao hem contemplat com es va consolidar un esbarjo que inicialment posseïa força particularitats precedents de dècades passades, unes propietats que anaren mudant cap a unes noves formes d'esbarjo i de relació del jovent que, en diversos aspectes, encara es deixen sentir actualment. Perquè «¡Ay! Chovens de huí» —com començava la seua comparació de l'esbarjo de temps antics el cronista que ha inaugurat aquesta treball—, en contrast amb els nostres avantpassats de fa ja quasi tres generacions —canviant de l'envoltori els elements polítics, musicals i gestuals— pot ser no som tan diferents del jovent d'aquella època com ens havíem imaginat.



# Conclusioni

Le piste da ballo hanno vissuto momenti di splendore durante il primo franchismo. Nonostante la virulenza dei discorsi clericali contro alcuni balli e l'impulso da parte delle istituzioni di governo delle danze considerate folcloriche, in nessun caso si pensò che il ballo moderno e i suoi locali potessero essere sostituiti. Le balere, come altre forme di divertimento dell'epoca, furono un mezzo d'evasione da una realtà oppressiva e diventarono uno degli strumenti con cui il regime trattò di mascherare le ingenti misure di repressione e d'inazione sulla popolazione. Allo stesso modo, lungi da funzionare meramente come un artefatto passivo, le balere resero possibile l'articolazione di un nuovo modello di diversione che questionava alcune delle strutture sociali precedenti e facilitava il transito verso gli stili di consumo del tempo libero che emersero dagli anni sessanta in poi. Questa è una delle principali conclusioni che si scorgono dopo l'analisi delle pratiche sociali inerenti alle tre balere che si aprirono durante il primo ventennio della dittatura nella Horta-Albufera, una contrada valenzana che visse dell'agricoltura fin ben oltre la metà del XX secolo.

In questa tesi si è azzardato setacciare un territorio geografico delimitato e un intorno diverso da una grande città. Questa scelta ha permesso incidere in temi associati con il ballo però scarsamente affrontati dalle diverse discipline delle scienze sociali — specialmente per quello che si riferisce alle dinamiche d'interazione sociale —, evitando il trapianto mimetico e a volte riduzionista costruito su scale territoriali più ampie. La ricerca si è concentrata nell'esame dei discorsi emanati dalla autorità e, in particolare, nel rivelare le appropriazioni, negoziazioni e conflitti che questi balli generarono.

Per cogliere l'impatto prodotto dalle sale da ballo nella contrada siamo risaliti all'anno 1929, momento in cui s'inaugurò *El Patí*, nel paese di Silla, la prima pista da ballo conosciuta. La sala —in realtà, uno spazio all'aperto— rispondeva agli elementi che

caratterizzavano molti degli stabilimenti di diversione della nuova industria dello spettacolo, con una gestione privata e di libero accesso previo pagamento di un biglietto. Così, lo stabilimento s'integrò fra le opzioni delle feste con ballo che offrivano le varie entità associative ereditate dalla cultura politico-ricreativa del secolo diciannovesimo e sommandosi ai balli che si realizzavano già nell'ambito domestico, poiché nella zona studiata —durante le prime tre decadi del XX secolo— i circoli associativi e le case private continuavano a essere gli spazi privilegiati in cui si svolgevano le feste ballate. Erano eventi concentrati soprattutto nelle date stabilite dal calendario festivo —il Carnevale e la Pasqua, principalmente—, però progressivamente divennero più frequenti. Intorno agli anni trenta, la pratica di ballare settimanalmente faceva intravedere come un'opportunità abbastanza fattibile —e desiderabile da parte della collettività— l'iniziativa di avviare una balera.

Il proposito, però, non si capirebbe senza la precedente irruzione —durante gli anni venti— degli stabilimenti cinematografici nati inizialmente a ridosso delle società teatrali, politiche e del tempo libero, e che l'iniziativa privata ne moltiplicò il numero. In un susseguirsi cronologico parallelo per tutti i paesi della contrada, questa terza decada del novecento fu anche testimone del consolidamento dello sport come spettacolo e come passione praticata dalla gioventù maschile. Infatti, una delle particolarità di tutte le balere che videro la luce prima degli anni cinquanta fu la loro multifunzionalità che, fra l'altro, somministrava ai proprietari entrate addizionali grazie allo sfruttamento del locale per un maggior numero di ore o di giorni. Gli edifici eretti fra gli anni venti e quaranta furono progettati per accogliere attività sportive che potevano praticare uomini e donne, insieme o separati —il pattinaggio e il nuoto—, spettacoli sportivi di *quorum* maschile —la boxe e la pallapugno tradizionale iberica—, così come eventuali rappresentazioni liriche adatte a tutto il pubblico adulto. Vale la pena rilevare che il tipo iniziale di costruzione delle piste da ballo —un semplice spiazzo all'aperto fiancheggiato da corde o panche, con un ragazzino circondato da musicisti— si adattava perfettamente a qualsiasi avvenimento di grande capienza.

Con l'avvento del franchismo, l'immediato effetto collaterale della disgregazione totale della rete associativa —fortemente ideologizzata— favorì il raggruppamento dei balli nelle balere, sostituendo il primato che fino ad allora avevano i circoli politico-ricreativi nel ruolo organizzativo degli incontri. Il favore del pubblico giovane per i nuovi stabilimenti alla moda, non fu un'esclusiva delle circostanze particolari dello stato spagnolo ma era condiviso da buona parte del mondo occidentale. Per questo, la dittatura necessitò gestirne perentoriamente la politica, pur avendo molto presente che il ballo

moderno contravveniva alcuni dei suoi pilastri dottrinali socio-religiosi, come l'esacerbato nazionalismo spagnolo, la strumentalizzazione di una ruralità idealizzata —contrapposta alla urbanità cui si associavano le balere— e l'ultraconservatorismo della concezione dei generi sessuali e delle relazioni fisico-affettive. Pensare che, all'inizio della decade degli anni quaranta, in gran parte della penisola i balli alla moda fossero *jotes* o *fandangos* esibiti «innocentemente» nelle piazze —come immaginavano i settori tradizionalisti— non risponde a una realtà che era, invece, costituita dai temuti balli abbracciati e dai generi di provenienza anglofona fruiti negli spazi chiusi. Lasciando da parte il carattere arbitrario delle tassonomie delle danze utilizzate dagli ideologi del regime —peccato che finora nessuno abbia avuto l'idea di discutere intorno all'abbracciato *pasdoble* spagnolo!—, così come l'inverosimile credo in preteriti balli immacolati, il franchismo si sforzò per ricondurre la situazione verso i propri postulati.

Nel primo semestre del 1940 una ordinanza ministeriale proibì l'apertura di nuove piste da ballo —e d'altri stabilimenti di consumo d'alimenti e bevande— ed ostruì la ripresa delle attività degli stabilimenti chiusi durante la Guerra Civile, sottomettendoli all'approvazione delle autorità periferiche di governo. Si allegarono motivi economici e ideologici, dopo un primo anno di dittatura un poco vagante in questo settore. La legislazione, sì che permetteva l'esistenza di sale da festa, però intenzionalmente e ripetutamente si trasmise un discorso minaccioso contro quei comportamenti suscettibili di deviare dall'ideale morale del regime. L'emanazione di questi discorsi facendo uso del pulpito e dei sempre più potenti mezzi di comunicazione, fu tanto o più profondo che i meccanismi punitivi a base di multe e censure. Gran parte della responsabilità di pronunciare questi messaggi vessatori sul ballo ricadde sulla Chiesa, che s'incaricò di fare estensive alla popolazione le missive dei governatori civili e altre cariche importanti della gerarchia franchista. Le diatribe e i proclami sui balli dei primi anni del dopoguerra riciclarono gli stessi argomenti con cui la «letteratura edificante» aveva attaccato il liberalismo di fine XIX secolo, cambiandone ora il soggetto colpevole con il repubblicanesimo. La consulta dei documenti della ufficialità cattolica conservati nell'intorno valenzano —che erano in simbiosi con quelli del governo civile—, rivela che l'epoca di maggior intransigenza e virulenza contro la festa ballata moderna si allunga fino al 1945. Ciò nonostante, solo l'esame a livello locale permette apprezzare come, nel trascorso di quegli anni, non tutti ricevettero lo stesso trattamento nell'applicazione delle misure. In queste circostanze iniziò a emergere nel 1944 la seconda pista da ballo della Horta-Albufera —la *Piscina d'Hervàs*, a Catarroja—, nel mezzo di accordi e discordie, conflitti municipali d'interesse e potere, manovre abili o sfortunate dei privati.

Il periodo fra il 1945 e il 1948 fu decisivo per il franchismo. A causa della sconfitta nella II Guerra Mondiale degli altri regimi europei paragonabili allo spagnolo, la dittatura ebbe da svolgere manovre straordinarie per affannarsi a sopravvivere nel nuovo contesto internazionale, il quale, in un modo o l'altro, consentì la sopravvivenza di un sistema non democratico, però dichiaratamente anticomunista. Alcune di queste concessioni pseudo-normalizzatrici presero in considerazione le sale da festa. Nel marzo del 1946 arrivò la liberalizzazione dei permessi per l'apertura delle piste da ballo a condizione che si seguissero i sempre soggettivi criteri dei «buoni costumi» e con l'approvazione del governo locale. Come minimo, per quello che riguarda il territorio qui analizzato, questa leggera trasformazione fu accompagnata da un cambio nel tipo di discorso delle autorità civili ed ecclesiastiche che moderarono l'uso bellicista del linguaggio. Nonostante in altre zone della penisola alcuni settori della Chiesa perpetuassero l'offensiva verso il ballo moderno, dal 1947 tutto sembra indicare che l'ente cattolico valenzano ne aumentò l'acquiescenza o, almeno, volle sotterrare l'aggressività con altre formule di persuasione, concentrate ora in guadagnare seguaci fra le classi popolari attraverso, soprattutto, la promozione delle attività dell'Azione Cattolica. La congiuntura politica a metà del 1947, quindi, fu molto favorevole a Ricardo Dalmau per inaugurare la *Pista del Mando* a Picassent. Addirittura, permise che alcune delle entità associative di tipo ricreativo o culturale —specialmente le società musicali— scorgessero la possibilità di celebrare balli con un grado inferiore di coercizione degli eventuali «balli familiari» dei primi anni della dittatura. Altre società della Horta rinacquero dalle proprie ceneri, cercando di iniziare nuovamente le loro attività. Arrivarono, finita la decade degli anni cinquanta, a creare un prodotto simile a quello delle balere però all'interno di un'associazione, riprendendo un funzionamento che aveva già sperimentato la propria efficacia negli anni trenta: balli settimanali a un prezzo molto ridotto per i soci.

Si deve aggiungere che in questa decade del 1950, inoltre, si ampliarono lentamente gli orari di apertura delle sale da festa, arrivando alle quattro del mattino. Evidentemente, questo processo non ci deve portare a proiettare l'idea di un'epoca d'eccesso —nel ballo, nella festa o d'altro genere— però sì a porre l'accento nel tipo di progresso nel contesto del franchismo, senza il quale sarebbero incomprensibili i grandi cambi del *desarrolismo*.<sup>456</sup> In definitiva, per ciò che si riferisce alla Horta-Albufera —e non sarebbe esagerato avventurare le stesse ipotesi anche per altre zone dello Stato—, le

---

<sup>456</sup> *Desarrolismo*: è il processo di sviluppo economico che si produsse in Spagna durante gli anni 1960.



decadi degli anni quaranta e cinquanta culminarono con il consolidamento di una diversione basata nel ballo regolare e frequente, costruito su un modello commerciale che era *in crescendo* dalla fine degli anni venti e che conviveva ancora con le celebrazioni rituali del ballo proprie del calendario festivo. Certamente, la disciplina delle norme di comportamento in molti eventi musicali legati a questo calendario —con esclusione del Carnevale, fortemente vietato— e l'assimilazione alla religione e alla tradizione, si sposava bene con l'ideologia della dittatura. L'esercizio totalitario consisteva, in quel momento, nello stilizzare la festa eliminando tutto ciò che era potenzialmente pericoloso.

Orbene, questa esposizione sommaria del trascorso cronologico vincolato con le balere —che lascia intravedere una specie di leggera permissività— non ci deve far sorvolare sulle continue misure con le quali il franchismo seguì esercitando in parallelo il suo controllo tenace sugli spazi dedicati al tempo libero. Lo Stato applicò ai locali una politica fiscale veramente esigente, decretata quasi in contemporanea all'ordine ministeriale che sbloccava la possibilità di aprire nuove balere ed è noto il *continuum* d'ispezioni censorie a musicisti e stabilimenti, così come il numero di denunce imposte alle sale con il pretesto d'aver infranto qualcuno dei numerosi e dettagliati delitti raccolti nel codice penale —soprattutto se queste norme erano lette da qualche sacerdote locale preoccupato in eccesso per il sempre logorante tema del ballo. Ciò nonostante, che il ballo rappresentò in alcuni momenti un conflitto d'interesse fra le diverse cariche che ostentavano il potere fu evidente nelle occasionali discordie fra enti civili e religiosi, o per la poca enfasi e chiarezza con cui i consigli comunali della contrada affermavano le circostanze d'ospitare nel paese una balera, malgrado fosse uno degli spazi di socializzazione più importanti.

Lungi dal limitarsi a un tiremmolla legislativo e discorsivo a colpi di concomitanze circostanziali, il regime concepì e mantenne durante la sua esistenza una propria carcassa organizzativa per trattare di veicolare il procedere della popolazione. Le istituzioni ufficiali dedicate alla gestione del tempo libero si adoperarono per attrarre uomini e donne, basandosi sui principi della diversità dei sessi del nazionalismo cattolico. Nella Horta, l'appropriazione delle squadre di calcio da parte del *Sindicato Vertical* fu il risultato più consistente delle azioni dirette al controllo del collettivo maschile,<sup>457</sup> con un risultato irregolare per quanto riguarda la persuasione politica. Meno facile fu conquistare la

---

<sup>457</sup> *Sindicato Vertical*: entità governativa dedicata al controllo di alcune professioni e di molte attività sportive ed artistiche.

partecipazione generale o costante nelle attività auspicate dalla *Sección Femenina*.<sup>458</sup> Uno dei suoi emblemi, i *Coros y Danzas*,<sup>459</sup> ottenne con un fracasso palpabile. Allo stesso modo, ebbero un esito circoscritto anche le proposte nate al riparo dei domini ecclesiastici, come la creazione di gruppi di teatro stabili o la costruzione di cinematografi, considerando che la stretta separazione fra i sessi finirà per ammettere i gruppi misti già dal 1947.

In nessun caso però, ed è quello che si deve rilevare, il carattere quasi imperativo di queste formule governative della diversione fu percepito come una opzione per competere con i balli nelle piste. Eccettuando le persone implicate direttamente in Azione Cattolica, l'oralità assicura una popolarità generalizzata delle balere, solo comparabile con quella dei cinema. Come si è ripetuto in diversi parti durante le pagine di questo studio, si deve evitare una visione della situazione che sottostimi il potere propagandistico, persuasivo e totalizzante del discorso egemonico. Non per questo, possiamo accademicamente trascurare i balli nei locali alla moda —e per estensione, le politiche che furono applicate dal franchismo alle musiche che vi suonavano, ben oltre la censura—, considerandoli unicamente —e non sempre senza condiscendenza— come un mezzo isolato d'evasione in un'epoca di ristrettezze o come spazi di sola ricezione culturale acritica. La dittatura s'intromise in tutte le sfaccettature vitali delle persone e, per questo, in future ricerche si dovrà problematizzare più intensamente gli accordi e le contraffazioni della popolazione riguardo alle offerte di diversione, sotto una prospettiva che contempli la contingenza delle azioni individuali e collettive. Senza valutare se il franchismo giunse con un progetto politico chiaramente disegnato sotto il braccio né dubitare dell'asimmetria con cui si confrontarono le persone all'autoritarismo del regime, confido che le idee qui esposte facciano ripensare ai ricercatori il trattamento che l'*intelligentsia* del regime applicò a tutti gli aspetti del tempo libero, e scoprire le complessità nascoste dietro le forme di consumarlo. Inoltre, nel futuro è desiderabile continuare con il lavoro di ricerca in relazione ai diversi enti e gradi istituzionali e delle organizzazioni che hanno influenzato il ballo a livello nazionale —i media, i sindacati, la propaganda, la politica economica e del lavoro, la censura, e quant'altro rimanga ancora per analizzare in profondità—, evitando dimenticare le singolarità delle storie locali.

Per questo motivo, questa tesi di dottorato ha dedicato una particolare attenzione nel combinare l'analisi sincronica con la diacronica in una prospettiva interdisciplinare,

---

<sup>458</sup> *Sección Femenina*: entità governativa dedicata alla promozione e realizzazione di attività artistiche e sportive per alle donne.

<sup>459</sup> *Coros y Danzas*: parte della *Sección Femenina* dedicata alle raccolte e pratiche di cori e danze folcloriche.

dove la questione della costruzione del genere sessuale ha avuto un ruolo rilevante. Lo spirito di cooperazione con il compito di stabilire l'insieme di formule che provocavano o rafforzavano la disuguaglianza fra uomini e donne mi ha portato a descrivere, sotto l'appellativo d'«acustemologia di genere», le meccaniche dell'ingranaggio della costruzione dei generi nello spazio, spostando momentaneamente il protagonismo che ha avuto il ballo in questo studio verso l'altra manifestazione musicale privilegiata dall'epoca: l'atto di cantare. La logica dell'acustemologia di genere, nella Horta della prima metà del XX secolo, aveva come asse la visibilità: censurava l'osservazione del corpo quando si trattava di un'emissione femminile —addirittura quando era ricevente— mentre incoraggiava la partecipazione maschile attiva ed esterna attraverso il canto. Questa asimmetria —probabilmente meno rigida di quello che la caratterizziamo nel modello teorico, però non per questo meno effettiva— si rappresentava con la maggiore perspicacia nelle serenate, per eccellenza l'avvenimento cantato dell'epoca. Le donne, però, cantavano anche fuori dallo «scenario». Il loro canto si concentrava negli spazi lavorativi, in particolare l'abitazione domestica. Là, le donne cantavano mentre facevano i lavori di pulizia, mostrando l'uso di una corporalità molto simile a quella dei canti dei lavori agricoli. La casa fu anche lo spazio che rese possibile attivare una strategia di visibilità femminile attraverso la capacità del suono d'attraversare le pareti. Le ragazze e le donne dell'epoca preferivano cantare negli spazi della casa che facilitavano la proiezione della voce fuori dai limiti imposti dalle pareti, generando ciò che ho convenuto nominare *visibilità sonora*, affermando l'uso individuale e condiviso che riposava sui valori della collettività e facendo una mostra del potere delle donne accentuato dalla complicità femminile del gruppo.

Il rastrellamento —attraverso l'antropologia interpretativa del fondo— di una situazione musicale può diventare storico se non si tengono presente fattori di carattere globale. Durante gli anni quaranta e cinquanta l'acustemologia di genere si trasformò gradualmente a causa di fattori interni ed esterni, nazionali e internazionali. I modelli normativi maschili abbandonarono lentamente alcune delle attività cantate. L'aumento delle preferenze per lo sport così come l'accessibilità alle tecnologie musicali elettrificate originarono un cambio rilevante rispetto alle forme cantate, d'accordo con la maschilità in voga. Anche il franchismo giocò le sue carte nell'assunto e promosse, stilizzò, spostò o sradicò le manifestazioni musicali che non si adattavano al suo ideale di uomo e di donna. Rispetto al genere femminile, la politica franchista —e della Chiesa— attuò sia frenando l'avanzata delle pratiche che camminavano verso l'uguaglianza manifestate nei decenni precedenti —l'accesso all'interpretazione di alcuni strumenti musicali, per esempio— sia

accelerandone alcune, con delle conseguenze che ancora si possono notare in questo momento —come lo stimolo alla partecipazione nei cori, specialmente quelli parrochiali, maschili fino a quel momento.

Malgrado ciò, non possiamo sottrarci di segnalare che il processo del divenire nella prima metà del novecento fa pensare che, come minimo nella Horta e rispetto ai ruoli e comportamenti di relazione fra i sessi, esistevano alcune caratteristiche di tipo metastabile —però non per questo immutabili— alle quali solo si può arrivare se non si situano in una forma eccessivamente antitetica davanti al contesto politico e istituzionale o, al contrario, ignorarlo per accogliersi unicamente allo scivoloso concetto di «tradizione». Le balere ci hanno dimostrato come un artefatto culturale per sì solo non cambia radicalmente i rituali di convivenza che c'erano, e che può essere sottomesso a forme ben diverse di appropriazione, a volontà delle persone che ne fanno uso. Le balere furono integrate dalla collettività in una forma meno frantumata o meno idillica di quello che, probabilmente, ci permette immaginare l'«esotismo» che pensiamo trovare nei nostri progenitori. Poche cose sconvolgono tanto quanto attribuirsi il privilegio di costruire il tempo preterito meno organizzato e funzionale di ciò che domandano le nostre necessità attuali. Gli interrogativi e le risposte sugli stereotipi —quello che vogliamo e speriamo trovare nell'Altro per disegnarci a noi stessi— risultano specialmente fruttiferi se li applichiamo anche alla visione che ne abbiamo della gioventù di generazioni anteriori. Ciò che è rilevante in quest'esercizio, a mio parere, non è alzarsi con una verità storica monolitica o universale, né delegittimare le mistificazioni contemporanee del *modus vivendi* dei predecessori che popolarono le nostre terre. Durante il percorso di questa ricerca, quando qualcuno amabilmente si è interessato per il mio tema di studio, ho osservato risposte ben diverse, fra le quali una frequente sorpresa davanti ad un oggetto che si allontanava dai prodotti degni di studio secondo la pratica e immagine trasmessa durante molto tempo dalla musicologia. In aggiunta, sia il territorio geografico sia il tema di studio non si adattavano neppure con le figure paradigmatiche di comprensione storica, né offrivano facilmente la possibilità di risaltare idiosincraticamente la zona analizzata dal resto di comunità che la circondavano, una pratica che aveva guidato un buon numero di studi intorno agli eventi musicali. Sarei soddisfatta se, dopo la lettura del volume che avete fra le mani, aumenti la curiosità per conoscere queste persone e questi spazi di diversione preteriti —ed erigere la Horta, se fosse il caso, come una comunità peculiare e legittima come qualsiasi altra.

Studiare l'arrivo delle piste da ballo in un contesto non del tutto urbano —ancor di più, con il fondo atavico che comportò il franchismo— presenta la sfida d'affrontare un

tema storicamente molto legato con la modernità e l'urbanità, evitando applicare una metodologia che non risponda alle caratteristiche della zona e, allo stesso tempo, evitando non tenere conto della globalità dei processi socio-musicali. Con questa finalità, l'indagine sull'impatto delle balere nella collettività della Horta si è svolta su quattro aspetti: i balli che si realizzavano nelle case durante le feste indicate dal calendario, lo scorrere cronologico dell'insediamento nelle tre località degli stabilimenti destinati ad accogliere la nuova industria dello spettacolo e il suo funzionamento, il passeggio che precedeva il ballo —per cogliere l'urbanismo vissuto nella contrada e nei municipi— e, per finire, i sistemi di filtro e controllo delle relazioni sociali che si svilupparono nelle balere.

Dei balli nelle case si deve mettere in risalto la loro capacità per mostrarci alcuni dei tratti rilevanti dell'assiologia della Horta nella metà del secolo scorso. Il possesso della terra, la casa e il matrimonio, la vigilanza comunitaria sui giovani, e il rigore delle norme di relazione fra ragazzi e ragazze, si manifestavano durante i balli di Pasqua, nei matrimoni e, anche, in qualsiasi avvenimento musicale ballato all'interno delle abitazioni. Fra questi balli domestici destacavano archetipicamente i balli effettuati con la scusa di lucidare il pavimento dove entravano i carri nelle case. Si danzava per diversione, però non dobbiamo perdere di vista che il ballo e le sue ritualizzazioni erano destinati a favorire il contatto fra la gioventù di entrambi i sessi. Ovviamente, molte delle norme di questi balli casalinghi —la preferenza per il domicilio di una ragazza, la presenza di familiari e di altre donne, i contributi che ogni sesso faceva alla serata—, nel fondo, si reggevano per dei modelli che non erano troppo diversi da quelli osservati nel passeggio e nei locali da ballo.

Il numero di pagine che ho dedicato al passeggio non fanno giustizia alla passione che mi ha destato per la sua capacità di sintesi della esperienza della diversione, se lo guardiamo, seguendo le proposte teoriche dell'antropologia urbana degli ultimi cinquanta anni, come uno spazio ubicato a volontà dei camminanti che prendeva vita quando era praticato con questa finalità. Il passeggio non si può concepire semplicemente a modo di contenitore di tipo architettonico/urbanistico transitato occasionalmente. Se si dovesse scriverne una genealogia, almeno al di fuori delle grandi città, l'attività fu *prima* del luogo; cioè, il passeggio era procedurale, dove il transito *faceva* il luogo, e non il contrario. Sarebbe più esatto —se non fosse perché tradiremmo il nome che facevano servire i suoi utenti— parlare di *passeggiata* più che di *passeggio*. Perché il passeggio solo lo diventava quando quel luogo si praticava come tale, nei momenti accordati intenzionalmente e, per tanto, con possibilità di essere modificato nel momento in cui non rispondeva più alle necessità dei camminanti. Una questione molto diversa è se si decideva costruire uno spazio destinato a questa pratica, risposta per nulla innocente alle eventualità di

«disordine» in cui derivò un'abitudine che, finora, è stata affrontata accademicamente dal punto di vista antagonico: il «riordinamento» sociale.

Un percorso parallelo dei modelli di come il passeggio si situava nei nuclei urbani ha offerto la possibilità d'affermare una serie di formulazioni che in futuro potrebbero essere utili in altre zone dell'area mediterranea. In primo luogo, la *ubicazione* dei passeggi nella Horta era intimamente legata al treno, mezzo di trasporto che allo stesso tempo e in forma reciproca, influì sulla creazione di nuove arterie urbane dove si situarono diversi stabilimenti del tempo libero. Dipendendo della distanza della stazione ferroviaria —sulle i sue banchine si passeggiava fino ben iniziato il decennio degli anni venti—, si dovette stabilire un secondo passeggio più centrico per evitare, nell'*amministrazione del tempo e dello spazio* che implicava la camminata —normalmente le sere del giovedì, sabato e domenica—, che la pratica si facesse in luoghi apartati dalla vista pubblica, soprattutto se era realizzata dalle donne. La sua *dinamica interna e ordine sociale*, inoltre, portò anche una ristrutturazione dello spazio che nella Horta si veicolò a partire dal criterio dello stato di compromesso sentimentale dei camminanti, riservando uno spazio della passeggiata per le coppie formalizzate ed un'altro per quelle persone che, almeno pubblicamente, non avevano ancora una coppia stabile. Tuttavia, il successo delle balere non situate nel centro del nucleo urbano possibilità ai giovani *traiettorie da evitare e controrisposte* alla rigidità e volontà di controllo sia comunitaria che istituzionale e, mentre si promuoveva il passeggio negli spazi urbani costruiti con la finalità di ospitarlo, a volte la gioventù seguì passeggiando ben vicino alle balere nonostante fossero situate nelle periferie del paese.

Il passeggio è una di quelle pratiche che stanno al margine degli abituali oggetti di studio della musicologia, però qui è stato rivendicato come un elemento fondamentale senza il quale resterebbe incompiuta l'esplorazione della diversione negli anni trenta, quaranta e cinquanta. Il passeggio era un'appendice del ballo, un'attività previa che annunciava, in una drammaturgia coreografica, le norme di contatto e di condotta socialmente desiderabili per ogni genere: il carattere marcatamente gestuale, la prescrittiva iniziativa maschile per iniziare l'interpellanza diretta, il movimento costante e altamente ritualizzato, e la necessità di terze persone che sovrintendessero le azioni; ; tutti i dettagli lo confermano. Nel territorio analizzato, l'inizio della mutazione progressiva di questo insieme di modelli, che si apprezzano in piccole singolarità che ora abbiamo totalmente interiorizzato —per esempio, una quotidianità così banale come il fatto che la gioventù vada il fine settimana in locali destinati specificamente a questa pratica senza accompagnamento di un familiare—, la dobbiamo ai ragazzi e ragazze che ballavano nelle balere a metà della decade degli anni cinquanta. Ciò non avvenne senza conflitto, perché il

ballo esercitò nuovamente il suo potere anche se all'interno di margini di esecuzione e di rinnovamento molto stretti.

Il ballo della domenica era sinonimo di donne che accompagnavano i gruppi di ragazze, di attese femminili alla mercé dell'iniziativa maschile —con i suoi esiti, fracassi e frustrazioni, per i due sessi—, d'incompatibilità rispetto alla prossemica della coppia, di balli con amiche per esercitarsi, d'osservazione delle responsabilità della possibile coppia futura, d'apprendimento e d'esecuzione di generi musicali —vecchi e nuovi—, e della necessità di compiere con ciò che si aspettava collettivamente da ognuno. Ad eccezione dell'affettuoso ricordo delle orchestre da ballo e dei generi musicali più popolari -per motivi non sempre attribuibili alla novità dello stile in questione-, questa lista di aspetti riassume le diverse inquadrature presenti nelle narrazioni ricordate dalle persone che hanno collaborato in questa ricerca. Appunto approfondendo in loro abbiamo scoperto alcune delle strategie (auto)didattiche per imparare a ballare —un fatto desiderabile per uomini e donne che incrementava le possibilità d'ottenere, e di scegliere, una coppia—; abbiamo visto i meccanismi di cui disponevano i generi per orientare l'incontro ballato verso i suoi obiettivi, risaltando la gestione del proprio corpo—; abbiamo dedotto le tattiche per evitare gli sguardi che popolavano le piste —sviluppate a partire dalla disposizione spaziale della sala—; abbiamo sottolineato la collisione d'interessi, i conflitti e le resistenze che suppose il prezzo dell'entrata nella balera; e abbiamo colto come la vigilanza sui ballerini finì per spostarsi sul proprietario della pista —imprigionato, inoltre, dalle autorità che vegliavano per l'adempimento dei precetti morali della dittatura—, favorendo, per di più, la scomparsa delle celebri accompagnanti femminili.

Analizzare le balere durante gli anni quaranta e cinquanta divenne un tema così appassionante come coinvolgente, e può derivare in un miraggio slegato dalle circostanze politiche ed economiche dittatoriali, che allo stesso tempo furono il risultato stabilite dopo una guerra crudele. Il franchismo dei primi anni non promosse mai apertamente le balere. Allo stesso modo, si deve osservare come nel trascorso di vent'anni nella contrada della Horta-Albufera, e in buona parte della penisola, le balere furono protagoniste di una diversione per nulla emarginata dallo scorrere degli anni, anteriori e posteriori a questo periodo. Uno spazio, in definitiva, ottimo per intendere le continuità e i cambiamenti sociali a piccola e grande scala. Intorno a stabilimenti come *El Patí* de Silla, la *Piscina d'Hervàs* o la *Pista del Mandao* abbiamo osservato come si consolidò un divertimento che inizialmente possedeva molti dettagli precedenti dalle decadi passate, delle caratteristiche che si trasformarono in nuove forme di diversione e di relazione dei giovani che, sotto diverse aspetti, ancora si possono percepire in questo momento. Perché «¡Ay! Chovens de

huí» [*Ay! Giovani di oggi*] —come iniziava la comparazione sulla diversione nei tempi antichi il cronista che ha iniziato questo saggio—, diversamente dai nostri progenitori di quasi tre generazioni fa —cambiando l'involucro degli elementi politici, musicali e gestuali— forse non siamo tanto diversi dai giovani di quell'epoca come avevamo immaginato.



**MATERIALS**



# Materials

## Llista de figures

### Introducció

0-1	Mapa de la comarca de l'Horta, incloent les actuals demarcacions de l'Horta Nord, l'Horta Oest i l'Horta Sud. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.	31
0-2	Mapa de la subdivisió comarcal de l'Horta. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.	32
0-3	Nombre d'habitants dels pobles de l'Horta-Albufera del 1910 al 1970. Elaboració pròpia. Font: INE.	32
0-4	Mapa de la subcomarca de l'Horta-Albufera; en roig, les localitats que acollien pistes de ball. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.	33

### Capítol 1

1-1	Esbós de la falla Colón i Pizarro (València), narrant les peripècies del Tio Pep a la capital. <i>Pensat i fet</i> , III-1929. Fons: AHCB.	57
1-2	Vinyeta còmica sobre un Tio Pep i la ràdio. VERCHER i ESTEVE: «La barraca i l'alquería ha invadit ya en sa locura la radiotelemania»,	57

- Pensat i fet*, III-1925. Fons: AHCB.
- 1-3 Vista aèria de Silla on s'aprecia el paisatge agrari de l'horta. 69  
 COMPAÑÍA ESPAÑOLA DE TRABAJOS FOTOGRAFÍCOS AÉREOS: «Plan Sur (Valencia)», escala 1:6.000, 1968. Fons: BV.
- 1-4 Esbós de la falla Ciril Amorós i Russafa (València), amb una imatge 86  
 que adverteix el 1942 del devorament de l'horta pel ciment. *Pensat i fet*, III-1942. Fons: AHCB.
- 1-5 Esbós de la falla Jordana i Sagueros (València), on es mostra 97  
 l'antitesi balls «moderns» vs balls «valencians». *Pensat i fet*, III-1942. Fons: AHCB.

## Capítol 2

- 2-1 La propietària d'El Patí, Amparo Giner, i els seus pares. L'home, José 127  
 Giner Carbonell, fou alcalde de Silla durant el 1933 i el 1934. Anys vint. Fons: Juan Antonio Zaragoza Giner.
- 2-2 «Gimnasia en la Escuela. Curso de mandos menores», 3-IV-1945, 143  
 València. Reportajes Gráficos Finezas. Fons: ARV/145 SF/Sgnt. 95/Cx. 111: «1942-1953 Actos Varios».
- 2-3 Campionat Provincial de Voleibol de la SF. Equip de «flechas» de 143  
 Silla, format per algunes de les treballadores d'El Molí de les Xiques, que resultà vencedor. Any 1955. Fons propi.
- 2-4 Ball de Bastonots a Picassent. *Llibre de Festes de Picassent*, 1953. 149  
 Fons: AMP.
- 2-5 Ramón Ramírez i la banda de Picassent. Anys cinquanta. Fons: 157  
 Leocàdia Romaguera Albert.
- 2-6 Extracte dels pobles de l'Horta-Albufera del Registre d'Associacions 159  
 de la Província de València entre 1939 i 1957. Elaboració pròpia. Fons: ARV.
- 2-7 La vocalista Marujita Ruiz amb l'Orquesta Azul, d'Altea, actuant a la 163  
 societat musical d'Alfàfar. 2-VIII-1957. Fons propi.
- 2-8 Cartell anunciant ball i actuacions per a la Nit de Reis al Musical 163  
 d'Alfàfar. Any 1964. Fons propi.

### Capítol 3

3-1	Antonio Hervàs, clown. Fons: Teresa Puchalt Asins.	201
3-2	Cartell promocional de l'espectacle de funambulisme del Circo Hervàs, protagonitzat per Antonio Hervàs. Fons: Teresa Puchalt Asins.	201
3-3	La Piscina d'Hervàs, en funcionament. Al fons s'aprecia l'ermita de Sant Antoni. Fons: Teresa Puchalt Asins.	201
3-4	Projecte de construcció de la piscina i de la pista de patinatge d'Hervàs. 24-III-1942. Arquitecte: Fernando Ballesteros. Fons: AMC.	202
3-5	Ricardo Dalmau Costa, <i>el Mandao</i> , amb el seu acordió. 4-II-1941. Fons: Isabel Dalmau Aguado.	215
3-6	Projecte de construcció del frontó a la Pista del Mandao. Any 1949. Arquitecte: Juan Corts Botí. Fons: AMP.	217
3-7	Pares missioners amb les dones que cuinaren al Musical de Picassent. Any 1949. Fons: Leocàdia Romaguera Albert.	232

### Capítol 4

4-1	Grup de picassentins a punt per a eixir a rondar. Principis dels anys quaranta. Fons: AIDP.	254
4-2	Tarja postal il·lustrada amb una escena de tipisme valencià. Principis del segle XX. Fotografia: Joaquim Rabaseda, a El Palmar (València), 2009. Fons: cedida per l'autor.	256
4-3	Amparo Aguado fent paneres pel raïm. Finals dels anys quaranta. Fons: Amparo Aguado Chanzà.	265
4-4	Plànol d'una casa-tipus «a una mà» de l'Horta. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.	269
4-5	La família d'El Veterano en el corral de la taverna. Any 1916 aproximadament. Localització i cessió: Miguela Segarra Alfonso.	279
4-6	José Martínez Zaragoza, <i>Vaoro</i> , un dels cantants de flamenc més afamats de Silla, cantant en un dels sopars en presència de Rafael Farina. Anys cinquanta. Fons: Rosita Morant Alavert.	279
4-7	Maria Marí, <i>la torera</i> . Mitjan anys trenta. Fons: Maria Marí Romaguera.	301

**Capítol 5**

5-1	Quadrilla a Picassent, d'entre 13 i 15 anys. Any 1945-1947. Fons: Eleuterio Aguado González.	314
5-2	Penya de Pasqüa a Catarroja, al voltant dels 17-18 anys. Anys quaranta. S'hi aprecia el davantal de les dones —en aquest cas, molt més nombroses que els homes—, la corda per a botar i les cistelles amb el menjar. Localització i cessió: Miguela Segarra Alfonso.	314
5-3	Quartilla editada per una penya pasqüera de Catarroja. Anys cinquanta. Localització i cessió: Miguela Segarra Alfonso.	318
5-4	L'Orquestra Lys en una celebració. 30-v-1957. Fons: Pepe Zaragoza Llácer.	325
5-5	Sirventes amb el seu davantal blanc a Picassent. Anys cinquanta. Fons: Amparo Aguado Chanzà.	325
5-6	Esquema de les carrilades a una casa-tipus «a una mà» hortolana. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.	329
5-7	Imatge actual d'una casa que ha conservat les carrilades, mirant de la porta cap al corral. Localització: carrer de Torrent (Picassent). Fotografia pròpia.	329
5-8	Fotografia aèria de Silla. A la part inferior, s'hi aprecia clarament El Patí. Anys cinquanta. Localització i cessió: Josep Antich i Brocal.	337
5-9	Anunci del Cinema Royal. <i>Llibre de Festes de Picassent</i> , 1948. Fons: AMP.	341
5-10	Isabel Dalmau, a la Pista del Mandao. Any 1949. Al fons es pot apreciar l'esplanada de ball i l'escenari. Fons: Isabel Dalmau Aguado.	341
5-11	Anunci del Cinema Avenida. <i>Llibre de Festes de Picassent</i> , 1948. Fons: AMP.	341
5-12	Anunci de la Piscina d'Hervàs. <i>Ruta</i> , 1953. Fons: BV.	350
5-13	La pista de ball de la Piscina d'Hervàs. Anys cinquanta. Fons: Teresa Puchalt Asins.	350
5-14	Anunci de la Pista del Mandao. <i>Llibre de festes de Picassent</i> , 1948. Fons: AMP.	351
5-15	Gramola d'El Patí. Anys vint. Fons: Juan Antonio Zaragoza Giner.	351
5-16	L'Orquestra Català actuant a l'exterior de la Piscina d'Hervàs. Any	352

	1944. <i>La Terreta</i> , 2006.	
5-17	L'Orquestra Lys. Anys cinquanta. Fons: Pepe Zaragoza Llácer.	352
5-18	Recompte dels locals de lleure no associatiu a la comarca de l'Horta-Albufera. Elaboració pròpia a partir de dades extretes del <i>Directorio valenciano</i> (1942-1955).	357
5-19	Aproximació al plànol de Catarroja. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.	365
5-20	Processó passant pel Camí Reial a la zona del passeig, on s'aprecien les vies del tramvia. Anys cinquanta. Localització i cessió: Miguela Segarra Alfonso.	367
5-21	Quadrilla de xicons al passeig de Catarroja. Anys quaranta. Localització i cessió: Miguela Segarra Alfonso.	371
5-22	Estació del ferrocarril de Catarroja. Fotografia en ocasió de l'arribada d'un dels trens «turístics» que publicitaven entre oriünds i forasters la Fira de Juliol de València. <i>La Ilustración española y americana</i> , Madrid, 30-VII-1902. Fons: BNE.	371
5-23	Pas del tramvia per Silla vist des de l'estació del ferrocarril. Any 1945. Localització i cessió: Josep Antich i Brocal.	378
5-24	Passeig per l'estació de ferrocarril de Silla. Any 1940. Localització i cessió: Josep Antich i Brocal.	378
5-25	Aproximació al plànol de Silla. Elaboració pròpia, amb la col·laboració de Josep Antich i Brocal. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.	379
5-26	L'hort de la Baronessa Arnedo, futur Parc de Silla. Any 1932. Localització: Josep Antich i Brocal. Fons: José Huguet Chanzá (BV).	381
5-27	Terrenys de la Baronessa Arnedo, després de la tala d'arbres durant la Guerra Civil. Any 1940. Localització i cessió: Josep Antich i Brocal.	382
5-28	Parc de Silla, construït el 1952 sobre els terrenys comprats per l'Ajuntament a la Baronessa. Any 1957. Localització i cessió: Josep Antich i Brocal.	382
5-29	Aproximació al plànol de Picassent. Elaboració pròpia. Disseny gràfic: Òscar Senabre Gómez.	384
5-30	L'«acera de l'amor» de Picassent vista des del carrer Major. A l'esquerra l'«acera de l'amor» i a la dreta, la del «desengany». <i>Llibre de Festes de Picassent</i> , 1949. Fons: AMP.	388

5-31	Pont per sobre del barranc de Picassent i lloc de passeig. <i>Llibre de Festes de Picassent</i> , 1949. Fons: AMP.	388
5-32	L'esplanada de l'Ermita a Picassent, vista des del temple. Mitjan anys seixanta. Postal publicitària, Impremta Copiapó. Fons propi.	389
5-33	Grup d'amigues a Picassent. Finals anys quaranta. Fons: Amparo Aguado Chanzà.	398
5-34	Grup d'amigues a Picassent abans d'anar al passeig. Finals anys quaranta. Fons: Leocàdia Romaguera Albert.	398
5-35	Grup d'amigues assegudes als bancs de la Pista del Mandao. Anys cinquanta. Fons: Teresa Aguado Martí.	403
5-36	Teresa Aguado ballant amb una amiga a la Pista del Mandao. Anys cinquanta. Fons: Teresa Aguado Martí.	403
5-37	Full volant promocionant la pel·lícula <i>Fiesta Brava</i> al Cinema Pompeya, construït pel pare de Paquita (1928) a Benetússer. Any 1950. Fons propi.	409
5-38	Quadrilla de xics amb els seus gaiatos a la plaça de bous de Picassent. Anys quaranta. Fons: AIDP.	413

## Contingut del disc compacte

1. Versos i *Consuelito, la filla del mestre* – Luís Campos Sanbartolomé (enreg.: 13-VI-2009).
2. *La Peña de l'Alegria* – Salvador Pastor Tronchoni (enreg.: 28-III-2009).
3. *El Revinyé* – Maria Sebastià Navarro (enreg.: 13-V-2007).
4. *La niña de la cartera* – Luís Campos Sanbartolomé (enreg.: 13-VI-2009).
5. *Contra el viento y la marea* – Luís Campos Sanbartolomé (enreg.: 13-VI-2009).
6. *Los amigos* – Luís Campos Sanbartolomé (enreg.: 13-VI-2009).
7. *El mayo* – Luís Campos Sanbartolomé (enreg.: 13-VI-2009).
8. *Isabel* – Maria Sebastià Navarro (enreg.: 14-V-2007).
9. *Negrito del Batey* – Mercedes Martínez Català (enreg.: 9-V-2010).
10. *El Marqués de Campo* – Pura Pradas Soler (enreg.: 25-V-2008).
11. Inici cançó de bressol – Amparo Aguado Chanzà (enreg.: 19-V-2008).



**FONTS**



# Fonts

## Col·laboradores i col·laboradors

### Catarroja

	<i>Entr. a Catarroja</i>
Paquita Cubillos Royo, <i>datilera</i> (Catarroja, 1931)	29-xi-2010
Pepe Marí Asins (Catarroja, 1936)	30-xii-2010
Paquita Polo Naya (Cararroja, 1928)	25-xi-2010
Teresa Puchalt Asins (Catarroja, 1926)	5-xii-2011
Salvador Raga Ramon, <i>Llapissera</i> (Catarroja, 1936)	29-xii-2010
	25-ix-2012

### Picassent

	<i>Entr. a Picassent</i>
Amparo Aguado Chanzà, <i>la Pallorfa</i> (Picassent, 1924)	12-v-2007
	13-v-2007
	29-v-2008
	21-vi-2008
Eleuterio Aguado González, <i>del Mosquit</i> (Picassent, 1932)	3-vii-2008
Carmen Aguado Llácer, <i>la Casaca</i> (Picassent, 1925)	23-vi-2010
Teresa Aguado Martí, <i>de Penya-rúbia</i> (Picassent, 1936)	3-vii-2008
Lola Aguado Soler, <i>la Pereta</i> (Picassent, 1925)	24-vi-2009
Cristóbal Aguado Tronchoni, <i>del forn</i> (Picassent, 1927)	10-x-2009
Elies Albert Serra (Picassent, 1921-2012)	28-iii-2010

Angelita Belenguer Albert, <i>la Socarrà</i> (Picassent, 1924)	22-vi-2008
María Dolores Berlanga Martínez (Picassent, 1940)	12-iv-2009
Juan Bonillo González, <i>el Ferrer</i> (Picassent, 1921-2010)	14-ii-2009
Luís Campos Sanbartolomé, <i>de Sidro</i> (Picassent, 1928-2013)	13-vi-2009
Conxeta Chanzà Medina, <i>la Miguela</i> (Picassent, 1922-2013)	23-viii-2008
Isabel Dalmau Aguado, <i>del Mandao</i> (Picassent, 1941)	9-iv-2009
	10-iv-2009
	23-vi-2009
Lola Escudero Albert, <i>dels Sarieros</i> (Picassent, 1945)	20-ii-2010
Dora Labuiga Santamaria, <i>del Roig de la pedra</i> (Picassent, 1926)	29-iii-2008
José Labuiga Teodoro, <i>Morera</i> (Picassent, 1936)	30-viii-2009
Mercedes López Carrascosa, <i>la Viuda</i> (Picassent, 1923)	12-iv-2009
Maria Marí Romaguera, <i>la Torera</i> (Picassent, 1920)	24-vi-2009
	13-ix-2009
Carmen Medina Martorell, <i>la de Medina</i> (Picassent, 1918)	5-xii-2009
Juan Medina Martorell, <i>del Roig de l'aigua</i> (Picassent, 1930)	6-vi-2010
Francisco Morató Cordellat, <i>Ximarro</i> (Picassent, 1940)	1-xi-2009
	3-i-2010
Vicente Muñoz Garcia, <i>l'Escolà</i> (Picassent, 1930)	21-ii-2010
Alfonso Muñoz Serra, <i>de Fausto</i> (Picassent, 1927)	27-ii-2010
Salvador Pastor Tronchoni, <i>el del baix</i> (Picassent, 1922-2011)	28-iii-2009
Pura Pradas Soler, <i>de Pradas</i> (Picassent, 1927)	4-v-2008
	25-v-2008
	28-iii-2009
Amparo Roig Marí, <i>de Lisa</i> (Picassent, 1921)	12-iv-2009
Leocàdia Romaguera Albert, <i>del Bombo</i> (Picassent, 1925)	24-ii-2008
	29-iii-2008
	15-ii-2009
	25-iv-2010
	3-v-2010
Pasqual Sanchis Ibáñez, <i>el Busne</i> (Picassent, 1930)	6-xii-2009
Maria Sebastià Navarro, <i>de Maicalles</i> (València, 1931)	13-v-2007
	14-v-2007
	3-vii-2008

24-vi-2009

**Silla**

	<i>Entr. a Silla</i>
Lolita Alba Antich, <i>dels Oliers</i> (Silla, 1928)	17-IX-2011
Paco Alba Antich, <i>dels Oliers</i> (Silla, 1934)	17-IX-2011
Palmira Baixauli Gastaldo (Silla, 1934)	7-VI-2010
Consuelo Benaches Peris (Silla, 1919)	10-V-2010
Rosita Morant Alavert, <i>de Vaoro</i> (Silla 1931)	7-VI-2010
	21-VI-2010
	26-XI-2010
Angelita Penella Vicens, <i>dels Penella</i> (Silla 1926)	22-VI-2010
Vicenta Navarro Plasent, <i>la Nena</i> (Silla, 1932)	7-VI-2010
Maruja Rocafull Domingo (Silla, 1926)	28-II-2010
Antònia Zaragoza Blasco, <i>del Rull o de la Tia Griselda</i> (Silla, 1926)	6-V-2010
Juan Antonio Zaragoza Giner, <i>el Buco o de Marto</i> (Silla, 1940)	26-II-2010

**Altres localitats**

	<i>Entr.</i>
Enrique Ballester García (Massanassa, 1936)	Benetússer, 30-XII-2010
Eduardo Ballester Martínez, <i>Tio Guardet</i> (Massanassa, 1926)	Massanassa, 27-XI-2010
Mercedes Climent Alemany, <i>la de Quintín</i> (Alcàsser, 1930)	Picassent, 21-II-2010
Carmen Galarza Tarazona, <i>Santera</i> (València, 1932)	Picassent, 6-VI-2010
Tomàs Gil Romaguera (Alcàsser, 1922)	Alcàsser, 24-IX-2012
Mercedes Martínez Català, <i>de Roc</i> (Forn d'Alcedo, 1929)	Picassent, 9-V-2010
Pepe Portalés Talavera (Benetússer, 1936)	Benetússer, 3-V-2012
Lolita Ricart Ricart (Benetússer, 1942)	Benetússer, 3-V-2012
Felipa Robredo Pérez, <i>dona del Ferrer</i> (València, 1929)	Picassent, 14-II-2009
Silvestre Rodrigo Lacreu (Alfatar, 1935)	Alfatar, 31-VII-2012
Victoria Sousa Genovès, <i>Victorieta</i> (València, 1942)	València, 27-III-2010
Pepe Zaragoza Llácer (Alcàsser, 1931)	Alcàsser, 31-X-2009

## Arxius i biblioteques

Archivio Centrale dello Stato (Roma)

Archivio Sonoro e Biblioteca «Franco Coggiola» del Circolo Gianni Bosio (Roma)

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares, Madrid)

(08)010.000 Gobierno Civil de Valencia

(08)024.001 Ministerio de la Gobernación. Dirección General de Administración Local

Arxiu d'Imatges Digitals de Picassent (Picassent, València)

Arxiu de la Parròquia de Sant Cristòfor Màrtir de Picassent (Picassent, València)

Biblioteca Apostolica Vaticana (El Vaticano)

Biblioteca dell'Accademia Nazionale di Danza (Roma)

Biblioteca dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia (Roma)

Arxiu de la Diputació Provincial de València (València)

Arxiu de la Societat Artístico-Musical Picassent (Picassent, València)

Arxiu del Regne de València (València)

144 Delegación del Ministerio de Trabajo

143 Delegación del Ministerio de Información y Turismo

145 Sección Femenina

146 Sindicatos

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (Barcelona)

Arxiu Històric Municipal de València (València)

Arxiu Metropolità de València (València)

Arxiu Municipal de Catarroja (Catarroja, València)

Arxiu Municipal de Picassent (Picassent, València)

Arxiu Municipal de Silla (Silla, València)

Biblioteca de Catalunya (Barcelona)

Biblioteca de l'Institut del Teatre (Barcelona)

Biblioteca de l'Institut Valencià de la Música (València)

Biblioteca de l'Istituto per la storia dell'Azione cattolica e del movimento cattolico in Italia

Paolo VI (Roma)

Biblioteca de la Fondazione Lelio e Lesli Basso (Roma)

Biblioteca de la Camera dei Deputati dello Stato italiano (Roma)

Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea (Roma)

Biblioteca Històrica de la Universitat de València (València)

Biblioteca Nacional de España (Madrid)

Biblioteca Nazionale Centrale (Roma)

Centre de Documentació i Arxiu de la Sociedad General de Autores y Editores (Barcelona)

Hemeroteca de València (València)

## **Fons documentals personals**

Amparo Aguado Chanzà

Eleuterio Aguado González

Teresa Aguado Martí

Lola Albert Soler

Consuelo Benaches Peris

Isabel Dalmau Albert

Maria Marí Romaguera

Carmen Medina Martorell

Rosita Morant Alavert

Alfonso Muñoz Serra

Angelita Penella Vicens

Teresa Puchalt Asins

Leocàdia Romaguera Albert

Maria Sebastià Navarro

Antònia Zaragoza Blasco

Juan Antonio Zaragoza Giner

Pepe Zaragoza Llàcer

## Publicacions periòdiques

*La Alborada*, Silla, València (1915)

*Almanaque de Las Provincias*, València (1935-1957)

*Anuario «Batlles». Región Valenciana*, València (1914-1915)

*Anuario del Espectáculo 1944-1945*, Madrid: Sindicato Nacional del Espectáculo

*Boletín de Bandas de Valencia*, València (1927-1930)

*Boletín del Sindicato Nacional del Espectáculo* (1942-1945)

*Boletín Oficial de la Provincia de Valencia* (1939-1957)

*Boletín Oficial del Arzobispado de Valencia* (1935-1957)

*Boletín Oficial del Estado* (1939-1957)

*Directorio valenciano: guía especial de las provincias de Alicante, Castellón de la Plana y Valencia*. Madrid: Antonio López (1942-1955)

*Ecclesia* (1935-1957)

*Llibres d'Actes del Plenari de l'Ajuntament de Catarroja*, Catarroja, València (1939-1957)

*Llibres d'Actes del Plenari de l'Ajuntament de Picassent*, Picassent, València (1939-1957)

*Llibres d'Actes del Plenari de l'Ajuntament de Silla*, Silla, València (1939-1957)

*Llibre d'Actes de la Societat Artístico-Musical Picassent*, Picassent, València (1919-1957)

*Llibres de Festes de Picassent*, Picassent, València (1942-1964)

*Llibres de Festes de Silla*, Silla, València (1947-1948)

*Meridià*, Barcelona (1938-1939)

*El Musical. Boletín Semanal Informativo*, Alfafar, València (20-v-1956)

*Pensat i fet*, València (1912-1959)

*La Reclam*, València (1921-1926)

*Ritmo* (1940-1957)

*Ruta*, Catarroja, València (1951-1954)

*València Nocturna*, València (1942?)

*La Terreta*, Massanassa, València (1934-1961)

*Vértice* (1939-1946)



## Referències bibliogràfiques citades

«Battles by Broadcast», *The Times*, Londres, 24-v-1938.

«El himno que no ofrendaba glorias a España», *Levante-EMV*, València, 8-xii-2008  
<http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2008/12/07/comunitat-valenciana-himno-ofrendaba-glorias/528760.html> [Consulta: 26-ix-2011].

### A

ABAD, Vicent (1986): «Els fonaments ideològics del control de l'economia citrícola: el CLUEA (1936-37)», *Afers* (II) 3: 46-57.

ACADÈMIA VALENCIANA DE LA LLENGUA (s. d.): *La normativa ortogràfica del valencià*  
<http://www.avl.gva.es/documentos-normatius.html> [Consulta: 1-vi-2013].

ADRIÀ I MONTOLIO, Joan Josep (1999a): «Los factores de producción de consentimiento político en el primer franquismo: consideraciones apoyadas en el testimonio de algunos lirianos corrientes», a Ismael SAZ CAMPOS i José Alberto GÓMEZ RODA (eds.), *El franquismo en Valencia. Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. València: Episteme, 117-158.

\_\_\_\_\_ (1999b): «Sobre la interacció entre el règim franquista i la societat civil: política i bandes de música a la Llíria de la postguerra (1939-1953)», a *Tiempos de silencio: Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo*. València: Fundació d'Estudis i Iniciatives Sociolaborals, 290-293.

AGAMBEN, Giorgio (2008): *Què vol dir ser contemporani?* Barcelona: Arcàdia.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco (2005): *Arte y represión en la Guerra Civil española: artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. València: Generalitat Valenciana.

AGUADO, Anna (1999): «Dones, història i androcentrisme històric: perspectives contemporaneistes a l'àmbit historiogràfic català», *Afers* (xiv) 33-34: 517-529.

\_\_\_\_\_ (2002a): «Una cultura en guerra más allá de la cotidianidad (1936-1939)», a *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 223-285.

\_\_\_\_\_ (2002b): «Transformacions socials burgeses i noves classes propietàries», a Miquel NICOLÁS (ed.), *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València, 17-32.

\_\_\_\_\_ (2011): «Modernes i ciutadanes. Gènere i igualtat a la Segona República», a David GINARD I FERON (ed.), *Dona, guerra civil i franquisme*. Palma: Documenta Balear, 15-43.

- AGUADO, Anna; i BOSCH SÁNCHEZ, Aurora (1998): «Treball, gènere i identitat femenina a la societat valenciana contemporània», *Cuadernos de Geografía* 64: 325-337.
- AGUADO, Anna; i RAMOS PALOMO, María Dolores (2007): «La modernidad que viene. Mujeres, vida cotidiana y espacios de ocio en los años veinte y treinta», *Arenal: Revista de Historia de Mujeres* 14 (2): 265-289.
- AGUADO I MEDINA, Cristòfor (2002 [1990]): «Beatae urbis visio», a *Escrits*. València: Saó, 203-210.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada (2004): *Valencia tranvía: 1874-2004*. València: Ferrocarrils de la Generalitat Valenciana.
- \_\_\_\_\_ (2006 [1995]): *Estaciones y ferrocarriles valencianos*. València: Consell Valencià de Cultura.
- AGULHON, Maurice (1992): «Clase obrera y sociabilidad antes de 1848», *Historia Social* 12: 141-166.
- AGULLÓ DÍAZ, María del Carmen (2004): «Entre la retòrica i la realitat: Juventudes de la Sección Femenina. València (1945-1975)», *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació* 7: 247-272.
- ALBERT MARTORELL, Empar (2001 [1989]): «Picassent: Els cines que estimàrem», *Llibre de Festes de Picassent*, 87-93.
- ALBERT RODRIGO, María José (2004): *La eclosión asociativa en el tránsito hacia una nueva era. Un estudio del tercer sector en el ámbito comarcal de l'Horta Sud (Valencia)*. Tesi doctoral. València: Universitat de València.
- ALBERTÍ, Xavier; i MOLNER, Eduard (2012): *El Paral·lel 1894-1939: Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Diputació de Barcelona.
- ALCAIDE GONZÁLEZ, Rafael (2000): «El trenet de València (1888-2000): la dimensió històrica y tecnològica de un transporte público», *Scripta Nova* 69 (13) <http://www.ub.edu/geocrit/sn-69-13.htm> [Consulta: 23-VII-2012].
- ALCAIDE VERDÉS, José Luís (2011): «Las horchateras de Alcublas: un fenómeno migratorio peculiar», *Revista Valenciana d'Etnologia* 6: 65-76.
- ALCÁZAR GARRIDO, Joan del (1986): *Empobrimient i rebel·lia: els proletaris rurals de L'Horta-Albufera a l'època dels avalots, 1914-1920*. Catarroja: Ajuntament de Catarroja.
- \_\_\_\_\_ (1988): «Del canvi de segle al canvi de règim: Picassent 1910-1931», a *Terra, població economia i propietat sobre la història i la geografia de Picassent*. Sueca: Ajuntament de Picassent, 239-282.
- ALIER, Roger (2004): *El Gran Llibre del Liceu*. Barcelona: Edicions 62, 191-192.

- ALONSO CAMBRÓN, Miguel (2011): *Sociofonía, identidad y conflicto. La vida sonora de la Part Alta*. Tesis doctoral. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili.
- ALONSO, Celsa (2005): «El *beat* español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10: 225-254.
- \_\_\_\_\_ (2009): «'Mujeres de fuego': ritmos 'negros', transgresión y modernidad en el teatro lírico de la Edad de Plata», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 18: 135-166.
- ALZINA RIUTORT, Robert (2008): *Les tonades de feina a Menorca*. Menorca: Consell Insular de Menorca.
- AMORÓS, Celia; i MIGUEL ÁLVAREZ, Ana de (2005): «Introducción: Teoría feminista y movimientos feministas», a Celia AMORÓS i Ana de MIGUEL ÁLVAREZ (eds.), *Teoría feminista: De la ilustración a la globalización*, vol. I. Madrid: Minerva Ediciones, 13-90.
- ANASTASIO, Pepa (2009): «Pisa con garbo: el cuplé como performance», *Trans: Revista Transcultural de Música* 13 <http://www.sibetrans.com/trans/a61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance> [Consulta: 31-x-2010].
- ANDERSON, Benedict R. O. (1993 [1983]): *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- ANDRÉS DEL CAMPO, Susana de (2004): *Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República Española: crónica en blanco y negro*. Tesis doctoral. Madrid: E-prints Complutense, Universidad Complutense de Madrid.
- ANDRÉS PÉREZ, Josep (2003): «El federalisme de Vicent Blasco Ibáñez i la qüestió valenciana», *Afers* (XVIII) 44: 175- 204.
- ANICHI, Guido (1954): «Modernismo sociale», *Enciclopedia cattolica*, vol. VIII, 1196-1197.
- ANÒNIM (1997 [1889]): *Nuevo manual de urbanidad, cortesanía, decoro y etiqueta ó el hombre fino*. València: París-València.
- ANTICH I BROCAL, Josep (2004): *Retrospectiva urbana de Silla*. Silla: AC Falla Port de Silla.
- \_\_\_\_\_ (2008): *Silla. Bressol d'Artistes*. Silla: Ajuntament de Silla.
- ANTICH I BROCAL, Josep; RODRÍGUEZ CASARES, Cinta; i MARÍ LOZANO, Marcos (2007): *El Molí de les Xiques: la dona treballadora a Silla*. Silla: Ajuntament de Silla.
- ARCHILÉS I CARDONA, Ferran (2002): «Una nacionalización no tan débil: patriotismo local y republicanismo en Castellón (1891-1910)», *Ayer* 48: 283-312.
- \_\_\_\_\_ (2006): «'Hacer región es hacer patria'. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer* 64 (4): 121-147.
- \_\_\_\_\_ (2007): «Entre la regió i la nació. Nació i narració en la identitat valenciana contemporània», a Teresa CARNERO I ARBAT i Ferran ARCHILÉS I CARDONA (eds.),

- Europa, Espanya, País Valencià. Nacionalisme i democràcia. Passat i futur.* València: Publicacions de la Universitat de València, 143-186.
- ARCHILÉS I CARDONA, Ferran i MARTÍ, Manuel (2004): «La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització espanyola», *Afers* (XVIII) 48: 265-308.
- ARCHILÉS I CARDONA, Ferran, MARTÍ I ARNÀNDIZ, Otlia; i MARTÍ MARTÍNEZ, Manuel (1995): *Trencament polític i canvi social: elements per a un esquema de l'evolució política de l'Horta Sud, c.1860- c.1905.* Catarroja: Ajuntament de Catarroja. Servei de Publicacions.
- ARDENER, Shirley (2008 [1993]): «Reglas de juego y mapas sociales para mujeres: una introducción», *Ankulegi: Gizarte antropologia aldizkaria* 12: 19-50.
- ARDIT LUCAS, Manuel (1991): «Els orígens d'un mite. Fou l'Horta una comarca peculiar?», *Afers* (VI) 11-12: 75-88.
- \_\_\_\_\_ (2004): «Una mirada distant a les hortes valencianes. La perspectiva dels viatgers estrangers», *Afers* (XIX) 47: 29-43.
- ARESTI ESTEBAN, Nerea (2000): «El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX», *Historia Contemporánea* 21: 363-391.
- \_\_\_\_\_ (2010): *Masculinidades en tela de juicio. Hombre y género en el primer tercio del siglo XX.* Madrid: Cátedra.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio (1992a): *La ciudad ritual: la fiesta de las fallas.* Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1992b): *L'Horta en Festes.* Torrent: Fundació para el Desenvolupament Caixa Torrent.
- \_\_\_\_\_ (1993): *El calendari festiu a la València contemporània (1750-1936).* València: Institució Alfons el Magnànim.
- \_\_\_\_\_ (1995): «Más allá de la sociología histórica», *Política y Sociedad* 18: 15-28.
- \_\_\_\_\_ (1998): «Festa i ritual: Dos conceptes bàsics», *Revista d'Etnologia de Catalunya* 13: 8-17.
- ARRIBAS MACHO, José María (1994): «Antecedentes de la sociedad de consumo en España: de la dictadura de Primo de Rivera a la II República», *Política y Sociedad* 16: 149-168.
- ARTAL, Francesc (2011): «Ernest Lluch i l'economia», *L'Avenç* 371: 28-37.
- ASTRUELLS MORENO, Salvador (2003): *La Banda Municipal de Valencia y su aportación a la Historia de la música valenciana.* Tesi doctoral. València: Universitat de València.

- ATIENZA PEÑARROCHA, Antonio (2000): «Las danzas de 'Els Porrots' de Silla y de 'Els Bastonots' de Picassent», *Revista de Folklore* (xxa) 234: 203-211 <http://www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=1871> [Consulta: 20-v-2013].
- ATMETLLÓ FOLGUERA, Amàlia (2010): *Cants Religiosos de Quaresma i Setmana Santa a Vilaller. Anàlisi social i musical*. Treball de DEA. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- AUERBACH, Susan (1989 [1987]): «From Singing to Lamenting: women's musical role in a Greek village», a Ellen KOSKOFF (ed.), *Women & Music in Cross-Cultural Perspective*. Nova York: Greenwood.
- AUGÉ, Marc (2008 [1992]): *Los «no lugares»: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- AUGOYARD, Jean François (1997 [1995]): «La sonorización antropológica del lugar», a Mari-José AMERLINK (comp.), *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 205-219.
- AYATS I ABEYA, Jaume (2007): *Les chants traditionnels des Pays Catalans*. Toulouse: Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées.
- \_\_\_\_\_ (2008): *Cantar a la fàbrica, cantar al coro*. Vic: Eumo.
- \_\_\_\_\_ (2010): «Cantar allò que no es pot dir. Les cançons de Sant Antoni a Artà, Mallorca», *Trans: Revista Transcultural de Música* 14 <http://www.sibetrans.com/trans/a19/cantar-allo-que-no-es-pot-dir-les-canons-de-sant-antoni-a-arta-mallorca> [Consulta: 18-iv-2013].
- \_\_\_\_\_ (2011): *Els segadors, de cançó eròtica a himne nacional*. Barcelona: L'Avenç.
- AYATS I ABEYÀ, Jaume; CAÑELLAS, Montserrat; NONELL, Jaume; i RABASEDA I MATAS, Joaquim (2006): *Córrer la sardana: balls, joves i conflictes*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- AYATS I ABEYÀ, Jaume; COSTAL I FORNELLS, Anna; i GAYETE I ACERO, Iris (2010): *Cantadors del Pallars: Cants religiosos de tradició oral al Pirineu*. Barcelona: Rafael Dalmau.
- B**
- BABIANO, José (2007): «Introducción», a José BABIANO (ed.), *Del hogar a la huelga: trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Madrid: Catarata, 17-24.
- BAILA PALLARÈS, Miquel (1993): «Canvi demogràfic al País Valencià (1850-1900): La dicotomia rural-urbana», *Cuadernos de Geografía* 53: 65-84.
- BAIXAULI JUAN, Isabel A. (2003): «Els dots i l'aixovar domèstic a la València del segle XVII», *Afers* (xviii) 46: 663-692.

- BALDÓ, Marc (1990): «Consolidació de la cultura burgesa», a Pedro RUIZ TORRES (coord.), *Història del País Valencià*, vol. v, *Època contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 167-220.
- BALLESTEROS, Ignacio (2002): «'A la chent d'espardeña y camalet'. Bernat i Baldoví y las identidades colectivas en Valencia a mediados del siglo XIX», a Miquel NICOLÁS (ed.), *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València, 73-92.
- BARETTA, Enrico (1931): «Musica, costume e danze popolari attraverso L'Opera nazionale dopolavoro», a OND (ed.), *Costumi, musica, danze e feste popolari italiane*. Roma: Edizione OND, 65.
- BARONA, Josep Lluís (2004): «Condicions de vida a l'horta valenciana. El testimoni dels metges», *Afers* (XIX) 47: 67-92.
- BARTHES, Roland (2009 [1970]): *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI.
- BAS, Bartomeu; TORRES BALLESTER, Diego; JIMÉNEZ, Andrés; i SANZ, Eva (2007): *Paiporta en el record* [Catàleg d'Exposició]. Paiporta: Ajuntament de Paiporta, Regidoria de Cultura.
- BAS CARBONELL, Manuel; i PÉREZ I MORAGÓN, Francesc (1996): «Informe sobre el término 'Levante'», *Documents del Consell Valencià de Cultura* [http://cvc.gva.es/documentos/lst\\_documents.asp?claus=levante](http://cvc.gva.es/documentos/lst_documents.asp?claus=levante) [Consulta: 3-IV-2013].
- BÉDARIDA, François (1993): «El tiempo presente, la memoria y el mito», a José Manuel TRUJILLANO SÁNCHEZ (ed.), *Jornadas «Memoria y Fuentes Orales». Memoria y sociedad en la España Contemporánea*. Ávila: Fundación Cultural Sta. Teresa, 17-25.
- BENELLI, Beatrice (2001): *Avanzi di balera. Storia e storie del mondo del ballo*. Bolonya: Il Mulino.
- BERGER, Peter L.; i LUCKMANN, Thomas (1988 [1966]): *La construcció social de la realitat*. Barcelona: Herder.
- BERLANGA, Miguel Ángel (2001): «El uso del folklore en la Sección Femenina de la Falange: el caso de Granada», a Ignacio HENARES CUÉLLAR, María Isabel CABRERA GARCÍA, Gemma PÉREZ ZALDUONDO i José CASTILLO RUÍZ (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, vol. II. Granada: Universidad de Granada, 115-134.
- BERNECKER, Walther L. (1994): «'Acción directa' y violencia en el anarquismo español», *Ayer* 13: 147-188.
- BERTAUX, Daniel (2005 [1997]): *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Barcelona: Bellaterra.
- BESÓ ROS, Adrià (2006): «Temps de ràdio a l'Horta Sud», *Papers de l'Horta* 24: 28-31.

- BESTARD COMES, Joan (1991): «La família: entre la antropología y la historia», *Papers: Revista de Sociologia* 36: 79-91.
- BETÍ, Toni; i SANCHIS, Juli (2005): «Els germans Escudero. Artistes del poble sense poble», *Llibre de Festes de Picassent*, 57-61.
- BHABHA, Homi K. (2002 [1994]): «La otra pregunta. El estereotipo, la discriminación y el discurso del colonialismo», a *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 91-110.
- BILLIG, Michael (2006 [1995]): *Nacionalisme banal*. Catarroja i València: Afers i Publicacions de la Unieversitat de València.
- BITHELL, Carol (2003): «A man's game? Engendered song and the changing dynamics of musical activity in Corsica», a Tullia MAGRINI (ed.), *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. Londres: The University of Chicago Press, 33-66.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada (2005a): «Dones i activisme catòlic: l'Acció Catòlica de la Mujer entre 1919 i 1950», *Recerques: Història, Economia, Cultura* 51: 115-139.
- \_\_\_\_\_ (2005b): «Género y religión: de la feminización de la religión a la movilización católica femenina. Una revisión crítica», *Historia Social* 53: 119-136.
- BOHIGUES, Carles (1983): «Les cases agrupades i urbanes: tipus i evolució», *Temes d'Etnografia Valenciana* 1: 267-288.
- BOHLMAN, Philip V. (1997): «Fieldwork in the ethnomusicological past», a Gregory F. BARZ i Timothy COOLEY (eds.), *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Nova York: Oxford University Press, 139-162.
- \_\_\_\_\_ (2003): «'And she sang a new song': Gender and music on the sacred landscapes of the Mediterranean», a Tullia MAGRINI (ed.), *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. London: The University of Chicago Press, 329-349.
- BOIRA MAIQUES, Josep Vicent (1991): «El centro urbano subjetivo de la ciudad de Valencia: percepción, delimitación y caracterización de un espacio céntrico», *Ciudad y Territorio* 90: 353-364.
- \_\_\_\_\_ (2004a): «L'Horta: el paisatge de la memòria», *Afers* (XIX) 47: 7-11.
- \_\_\_\_\_ (2004b): «El decurs i el discurs de l'extinció de l'horta. Camp i ciutat a València (1865-1966)», *Afers* (XIX) 47: 93-110.
- BORGESE, Giuseppe A. (1927): *Le belle*. Milà: A. Mondadori.
- BOSCH SÁNCHEZ, Aurora (1983): *Ugetistas y libertarios: Guerra Civil y Revolución en el País Valenciano 1936-1939*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- BOTTI, Alfonso (1992): *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid: Alianza Editorial.

- BOURDIEU, Pierre (1988 [1979]): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (2002 [1984]): «La 'juventud' no es más que una palabra», a *Sociología y cultura*. Mèxic: Grijalbo, 163-173.
- \_\_\_\_\_ (2004 [2002]): *El baile de los solteros: la crisis de la sociedad campesina en el Bearn*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2008 [1998]): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BOX VARELA, Zira (2009): *La fundación de un régimen: la construcción simbólica del franquismo*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BRAGAGLIA, Anton Giuglio (1929): *Jazz band*. Milano: Edizioni Corbaccio.
- \_\_\_\_\_ (1950?): *Danze popolari italiane*. Roma: Enal.
- BRIGHENTI, Andrea (2007): «Visibility: a category for the social sciences», *Current Sociology* 55: 323-342.
- BRUNER, Jerome S. (2004 [1986]): *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona: Gedisa.
- BUSSY GENEVOIS, Danièle (2003): «Por una historia de la sociabilidad femenina: algunas reflexiones», *Hispania* (LXIII/2) 214: 605-620.
- BUSTO MIRAMONTES, Beatriz (2012): «El poder en el folklore: los cuerpos de No-Do (1943-1948)», *Trans: Revista Transcultural de Música* 16 <http://www.sibetrans.com/trans/a407/el-poder-en-el-folklore-los-cuerpos-de-no-do-1943-1948> [Consulta: 18-IV-2013].
- BUTLER, Judith (2007 [1999]): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- C**
- CALATAYUD I GINER, Salvador (1988-1989): «Els cereals i l'especialització agrària valenciana, 1870-1930», *Afers* (IV) 8, 487-504.
- \_\_\_\_\_ (2002): «El conreu cobejat: arròs i transformacions agràries al litoral valencià, 1800-1870», a Miquel NICOLÁS (ed.), *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València, 113-134.
- \_\_\_\_\_ (2005): «La ciudad y la huerta», *Historia Agraria* 35: 145-164.
- CALMELL, César (2007-2008): «Barcelona, 1938: una ciutat ocupada musicalment», *Recerca Musicològica* XVII-XVIII: 323-344.
- CALZADO ALDARIA, Antonio (2006): «El franquismo contra la sociabilidad tradicional: las bandas de música valencianas, 1939-1964», a *VI Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*. Saragossa: Comisiones Obreras, 107-116.



- CALZADO ALDARIA, Antonio; i TEROL I REIG, Vicent (2006): «Las cenizas de la revolución. La Guerra Civil y la problemática del patrimonio documental en una comarca valenciana: La Vall d'Albaida (València)», a *La Guerra Civil Española (1936-1939)*. Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales <http://www.secc.es/ponencias.cfm> [Consulta: 10-XI-2011].
- CALZADO ALDARIA, Antonio; i TORRES FABRA, Ricard Camil (1995): *Un extens silenci. El franquisme a la Ribera Baixa (1939-1962)*. València: Diputació de València.
- \_\_\_\_\_ (2002): *Valencians sota el franquisme*. Simat de Valldigna: La Xara.
- CÁMARA DE LANDA, Enrique (1996): «Recepción del tango rioplatense en Italia», *Trans: Revista Transcultural de Música* 2 <http://www.sibetrans.com/trans/a277/recepcion-del-tango-rioplatense-en-italia> [Consulta: 25-I-2011].
- \_\_\_\_\_ (2003): *Etnomusicología*. Madrid: ICCMU.
- CAÑABATE VECINA, José A. (2003-2004): «La pugna entre la Iglesia católica y el Frente de Juventudes en el ámbito educativo. Referencias internacionales, antecedentes y trayectoria general durante el primer franquismo», *Historia de la Educación* 22-23: 105-121.
- CANAL I MORELL, Jordi (1992): «Los estudios sobre la sociabilidad en España contemporánea», *Historia Contemporánea* 7: 183-205.
- CANDAU, Joël (2006 [1996]): *Anthropologia de la memoria*. París: Presses Universitaires de France.
- CANNING, K. (1999): «La història feminista després del gir lingüístic. Historiar el discurs i l'experiència», *Afers* (XIV) 33-34: 303-341.
- CANNISTRARO, Philip V. (1975): *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*. Roma: Laterza.
- CAPDEVILA I CAPDEVILA, Joaquim (2009): «Modernizaciones de la feminidad y reacciones campesinas. La Catalunya noroccidental a comienzos del siglo XX», *Historia Social* 65: 3-20.
- CARBONELL, Eliseu (2006): «El temps al mediterrani català: Pla o l'experiència del que és mudable», *Revista d'Etnologia de Catalunya* 28: 28-35.
- \_\_\_\_\_ (2010): «Exactly what I had been looking for: the anthropology of the Mediterranean 1950-1970», *(Con)Textos. Revista d'Antropologia i Investigació Social* 4: 5-22.
- CARDÚS I ROS, Salvador (1985): *Saber el temps. El calendari i la seva significació a la societat moderna*. Barcelona: Altafulla.

- CASANOVA RUIZ, Julián (2001): *La Iglesia de Franco*. Madrid: Temas de Hoy.
- \_\_\_\_\_ (2008): «La historia social de los vencidos», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 30: 155-163.
- CASARES RODICIO, Emilio (2002): «La Generación del 27 revisitada», a Javier SUÁREZ-PAJARES (coord.), *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada: Archivo Manuel de Falla, 19-38.
- CASASSAS YMBERT, Jordi (2008): «En el principi fou la memoria», *Segle XX. Revista catalana d'història* 1: 141-153.
- CASAU BÓN ROJAS, Luís (1946): *Niña, mujer, esposa y madre: Libro para la mujer*. València: Hijos de Natalio Regolf.
- CASERO, Estrella (2000): *La España que bailó con Franco: Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Madrid: Nuevas Estructuras.
- CASTELLS ARTECHE, Luís; i RIVERA, Antonio (1995): «Vida cotidiana y nuevos comportamientos sociales. El País Vasco 1876-1923», *Ayer* 19: 135-164.
- CATALÀ VILA, José Francisco (2002): *Crónicas de Alfafar*. Alfafar: Ajuntament d'Alfafar.
- \_\_\_\_\_ (2010): *Centro Cultural Recreativo de Alfafar. Cent anys del Casino de Dalt*. Alfafar: Centro Cultural Recreativo de Alfafar.
- CATALAN VIDAL, Jordi (2002): «Franquismo y autarquía 1939-1959: enfoques de historia económica», *Ayer* 46: 263-284.
- CATTEDRA, Raffaele (2011): «La ville méditerranéenne en question », *Revue Notos* 1 <http://www.revue-notos.net/?p=295> [Consulta: 3-VIII-2011].
- CAVAZZA, Stefano (2003 [1997]): *Piccole patrie. Feste popolari tra regione e nazione durante il fascismo*. Bolonya: Il Mulino.
- CAYUELA SÁNCHEZ, Salvador (2010): «El nacimiento de la biopolítica franquista. La invención del 'homo patiens'», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 40: 273-288.
- CAZORLA SÁNCHEZ, Antonio (2002): «Sobre el primer franquismo y la extensión de su apoyo popular», *Historia y Política* 8: 303-320.
- CENARRO, Ángela (2011): «Dona i falange», a David GINARD I FERON (ed.), *Dona, Guerra Civil i franquisme*, Palma: Documenta Balear, 93-121.
- CERCHIARI, Luca (2003): *Jazz e fascismo dalla nascita della radio a Gorni Kramer*. Palermo: L'epos.
- CERDÀ, Paco (2003): «Entrevista a Josep Aparicio 'Apa'», *Levante-EMV*, València, 2-VII-2011 <http://www.levante-emv.com/panorama/2011/07/02/sigut-molt-dur-roig-i-innovador-mon-cant-destil/820949.html> [Consulta: 28-XI-2011].

- CERTEAU, Michel de (2000 [1980]): *La invención de lo cotidiano*. Mèxic: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.
- CERVERÓ SALIDO, Joaquín; i AGUADO AGUADO, Yolanda (Inèdit): *Historia de la banda de Picassent*. Picassent.
- CHAMBERS, Ian (2008): «Músicas, mapas y una modernidad interrumpida», a Rubén GÓMEZ MUNS i Rubén LÓPEZ CANO (eds.), *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. X Congreso de la SIBE*. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- CHANZÀ AMORÓS, Carlos; i AMORÓS MARTORELL, Ximo (2008): *Història, devoció i coronació de la Mare de Déu de Vallivana*. Picassent: Ajuntament de Picassent.
- CHARTIER, Roger (1992 [1989]): «El mundo como representación», a *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 45-62.
- CLAUDÍN, Víctor (1981): *Canción de autor en España. Apuntes para la historia*. Madrid: Júcar.
- COCA I VILLALONGA, Jordi (1982): «La veritable mort de Josep Sol», *Serra d'Or* 14: 78.
- COLLADO I ÀLVEZ, Josep Antoni, PITARCH ALFONSO, Carles; REIG BRAVO, Jordi; i TORRENT I CENTELLES, Vicent (1997): *Antologia del cant valencià d'estil (1915-1996)*. València: La Màscara.
- COLMEIRO, José F. (2005): *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la postmodernidad*. Rubí: Anthropos.
- COLOMINES I COMPANYS, Agustí (1987): *Catarroja, 1936-1939: insurgent i administrada*. Catarroja: Ajuntament de Catarroja.
- COLOMINES I COMPANYS, Agustí; i OLMOS I TAMARIT, Vicent S. (1990): *L'espai local, bibliografia de l'Horta-sud. Indagacions i propostes*. Horta-Sud: Institut d'Estudis Comarcals.
- \_\_\_\_\_ (1991): «L'espai local. Indagacions sobre la història policèntrica», *Afers* (vi) 11-12: 17-28.
- COMÍN COMÍN, Francisco; i LÓPEZ GARCÍA, Santiago M. (2004): «La hacienda de la Guerra Civil y el primer franquismo (1936-1957)», a *XI Encuentro de Economía Pública*, Barcelona <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3134209> [Consulta: 13-VII-2012].
- COMPANY, Rafael (2007): «El levante festero i la reinvençió dels estereotips sobre els valencians. Com ens veuen d'exòtics», *Revista Valenciana d'Etnologia* 2: 107-146.
- CONDE, Fernando (1994): «Notas sobre la génesis de la sociedad de consumo en España», *Política y Sociedad* 16: 135-148.
- CONGOST, Rosa (1998): «El pairalisme. Reflexions sobre una paraula, un concepte i dues conjuntures», *Historia Agraria* 12: 7-16.

- CORTADA, Juan; i MANJARRÉS, José de (1980 [1848]): *El libro verde de Barcelona*. Barcelona: José J. de Olañeta.
- CORTÈS I MIR, Francesc; i ESTEVE VAQUER, Josep-Joaquim (2012): *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)*. Bellaterra: Edicions UAB.
- COSME FERRIS, María Dolores (2009): *El teatro en la ciudad de Valencia. Reconstrucción de la cartelera valenciana (1936-1939)*. Tesi doctoral. València: Universitat de València.
- COSTAL I FORNELLS Anna (2010): «Sobre els figuerencs que ballaven havaneres sensuais i sardanes revolucionàries (amb barretina o sense)», a Anna COSTAL I FORNELLS (ed.), *Pep Ventura, abans del mite: quan la sardana era un ball de moda* [Catàleg d'Exposició]. Figueres: MuseuEmpordà, 90-99.
- COURTOT, Roland (1992 [1989]): *Camp i ciutat a les hortes valencianes*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- CRUCES VILLALOBOS, Francisco (1994): «Entrañables tradiciones, popularísimas fiestas y otras cosas de la modernidad», *Versión. Estudios de Comunicación y Política* 4: 91-115.
- \_\_\_\_\_ (2004): «Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas», *Trans: Revista Transcultural de Música* 8 <http://www.sibetrans.com/trans/a189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas> [Consulta 2-XI-2011].
- CRUZ, Manuel (2000): «Tiempo de narratividad (el sujeto, entre la memoria y el proyecto)», *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura* 25: 23-40.
- CUCÓ GINER, Alfons (1999 [1971]): *El valencianisme polític 1874-1936*. Catarroja: Afers.
- CUCÓ GINER, Josepa (1982): *La tierra como motivo: jornaleros y propietarios en dos pueblos valencianos*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- \_\_\_\_\_ (1983): «L'interior de la casa: el mobiliari», *Temas d'Etnografia Valenciana* 1: 289-382.
- \_\_\_\_\_ (1991): *El quotidià ignorat: la trama associativa valenciana*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- CUCÓ GINER, Josepa; i JUAN I FENOLLAR, Rafael (1979): «La ploretización del campesinado y su relación con el desarrollo capitalista: el caso del País Valenciano», *Agricultura y Sociedad* 12: 145-168.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (1984): «Estudios sobre el catolicismo social (1915-1930). Un estado de la cuestión», *Studia Historica. Historia Contemporánea* 2: 193-244.
- \_\_\_\_\_ (2007): «'Las capas de la memoria'. Contemporaneidad, sucesión y transmisión generacionales en España (1931-2006)», *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea* 7 <http://hispanianova.rediris.es> [Consulta: 3-IX-2010].

CUSICK, Susan G. (2006): «La música como tortura / la música como arma», *Trans: Revista Transcultural de Música* 10 <http://www.sibetrans.com/trans/a153/la-musica-como-tortura-la-musica-como-arma> [Consulta: 20-xi-2011].

## D

DASÍ ASENSI, Rosa (1989-1991): «Procés de politització de les dones en la Segona República 1931-36», *Annals de l'IDECO de l'Horta Sud* 6: 157-195.

DAVIS, Fred (1977): «Nostalgia, identity and the current nostalgia wave», *Journal of Popular Culture* 11 (2): 414-424.

DE GIORGI, Fulvio (2004): «Iglesia católica y lenguajes totalitarios», a Javier TUSELL, Emilio GENTILE, Giuliana DI FEBBO i Susana SUEIRO SEOANE (eds.), *Fascismo y franquismo: cara a cara. Una perspectiva histórica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 99-114.

DE GRAZIA, Victoria (1981): *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*. Nova York: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_ (2000 [1992]): *Le donne nel regime fascista*. Venècia: Marsilio.

DEL VALLE, Teresa (1997): *Andamios para una nueva ciudad. Lecturas desde la antropología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

DELANTY, Gerard (2010 [2003]): *Community*. Londres: Routledge.

DELGADO RUIZ, Manuel (1992): *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antiritualismo en la España contemporánea*. Barcelona: Humanidades.

\_\_\_\_\_ (1993): «La 'religiosidad popular'. En torno a un falso problema», *Gazeta de Antropología* 10 <http://hdl.handle.net/10481/13637> [Consulta: 13-xii-2011].

\_\_\_\_\_ (1995): «Tener o no tener. El lugar de los bueyes en la fiesta del Pi de Centelles (Catalunya)», *Mediterráneo* 5/6: 77-98.

\_\_\_\_\_ (1999): *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2001): *Memoria y lugar: el espacio público como crisis de significado*. València: Ediciones Generales de la Construcción.

DELL'AMORE, Franco (2005): «Liscio o jazz? L'influenza dell'America sulla musica da ballo romagnola», *Romagna Arte e Storia* 75: 117-132.

DELPHY, Christine; i LEONARD, Diana (2000 [1998]): «La visió del gènere en la família camperola (França, segle xx). Cooperació o lògiques diferents?», *Afers* (xv) 36: 305-338.

DESMOND, Jane C. (1997): «Emboding difference: issues in dance and Cultural Studies», a Jane C. DESMOND (ed.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press.

- DE NORA, Tia (2000): *Music in the Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DI FEBO, Giuliana (2003): «'Nuevo estado': nacionalcatolicismo y género», a Gloria NIELFA CRISTÓBAL (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, 19-44.
- \_\_\_\_\_ (2012 [2002]): *Ritos de guerra y de victoria en la España franquista*. València: Universitat de València.
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael; i GALBIS LÓPEZ, Vicent (2002): «José Serrano Simeón», a Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol IX. Madrid: ICCMU, 945-950.
- DÍAZ VIANA, Luís (2000): «Los guardianes de la tradición. El problema de la 'autenticidad' en la recopilación de cantos populares», *Trans: Revista Transcultural de Música* 6 <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/diaz.htm> [Consulta: 4-x-2010].
- DÍEZ PUERTAS, Emetrio (2003): *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- DIJK, Teun A. van (1993-1994): «Modelos en la memoria. El papel de las representaciones de la situación en el procesamiento del discurso», *Revista Latina de Pensamiento y Lenguaje* 2 (1): 39-55.
- \_\_\_\_\_ (1999): «El análisis crítico del discurso», *Anthropos* 186: 23-36.
- \_\_\_\_\_ (2003): «La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad», a Ruth WODAK i Michael MEYER (eds.), *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, 143-177.
- \_\_\_\_\_ (2005): «Ideología y análisis del discurso», *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social* 10 (29): 9-36.
- DOLÇ I BALAGUER, Joan (2005): «Una qüestió personal», a *Nosaltres, exvalencians. Catalunya vista des de baix*. Barcelona: L'Esguera dels Llibres, 41-75.
- DOMÍNGUEZ ÁLVAREZ, Virginia (2005): *Treball femení a la indústria tèxtil llanera de Sabadell durant el segle XX*. Tesi doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- E**
- ELI RODRÍGUEZ, Victoria, FORNARO BORDOLLI, Marita; i DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio (2005): «Transmisión del patrimonio musical popular: oralidad, escritura y procesos de institucionalización en la música extremeña», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 21: 197-212.
- ELIAS, Norbert; i DUNNING, Eric (1992): *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- ELORZA, Eloy (2004): «El franquismo, un proyecto de religión política», a Javier TUSELL, Emilio GENTILE, Giuliana DI FEBO i Susana SUEIRO SEOANE (eds.), *Fascismo y*

*franquismo: Cara a cara. Una perspectiva històrica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 69-82.

ENCISO VIANA, Emilio: (1940): *¡Muchacha!* Madrid: Studium de cultura.

\_\_\_\_\_ (1944): *¿Aguila o sapo?* Vitoria: Editorial S. Católica.

ERENBERG, Lewis A. (1975): «Everybody's doin' it: the pre-World War I dance craze, the castles, and the modern American girl», *Feminist Studies* 3 (1/2): 155-170.

\_\_\_\_\_ (1981): *Steppin' out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture, 1890-1930*. Westport, Conn: Greenwood Press.

ERICE SEBARES, Francisco (2008a): «Els historiadors i la memòria. Els fruits d'una relació problemàtica», *Segle XX: Revista Catalana d'Història* 1: 127-140.

\_\_\_\_\_ (2008b): «Sobre els abusos de la memòria. Breus puntualitzacions a Jordi Casassas», *Segle XX: Revista Catalana d'Història* 1: 155-162.

ESCORIHUELA CASTELLAS, Jesús (2006): «La postguerra. El naixement de la Lírica», a *Les bandes de música de Silla*. Silla: Agrupació Musical «La Lírica».

ESTEVE BLANES, Francisco (1943 [1939]): *Hacia tu ideal: Unas palabras a una joven*. Barcelona: Eugenio Subirana.

## F

FALCÓ IBÁÑEZ, Anaís (2012): «Quan la música marca el temps. La festa de Santa Caterina al Montgrí», *Revista Prodiemus* <http://www.prodiemus.com/parlem/articles/0000143.pdf> [Consulta: 25-v-2013].

FEBRER ROMANGUERA, Manuel Vicent (2006): *Alcàsser, la seua història*. Alcàsser: Ajuntament de la Vila d'Alcàsser.

FEIXA I PÀMPOLS, Carles (1991): «Ballar sota el franquisme», *Acàcia* 2: 45-64.

FELD, Steven (2003): «A rainforest acoustemology», a Les BACK i Michael BULL (eds.), *The Auditory Culture Reader*. Oxford: Berg, 223-239.

FERNÁNDEZ BENÍTEZ, Vicente (1993): «Los lugares comunes en la memoria colectiva», a José Manuel TRUJILLANO SÁNCHEZ (ed.), *Jornadas «Memoria y Fuentes Orales». Memoria y Sociedad en la España Contemporánea*. Ávila: Fundación Cultural Sta. Teresa, 71-83.

FERNÁNDEZ MONTE, Gonzalo Javier (2012): *El ska en España: escena alternativa, musical y transnacional*. Tesi doctoral. Madrid: Universidad Complutense.

FERRER SELMA, Amparo (2002): «El teatre i cinema del Progrès de Catarroja. Expedient de construcció, reformes de l'edifici i reglaments de la societat que féu possible la seua creació», *Annals de l'IDECO de l'Horta Sud* 8: 137-164.

- FERRER SENABRE, Isabel (2011): «Cant i quotidianitat: visibilitat i gènere durant el primer franquisme», *Trans: Revista Transcultural de Música* 15 <http://www.sibetrans.com/trans/a357/cant-i-quotidianitat-visibilitat-i-genere-durant-el-primer-franquisme> [Consulta: 28-IV-2013].
- \_\_\_\_\_ (2012a): «Dissentiments de la dictadura: balls, franquisme i Església», a Antoni SEGURA, Andreu MAYAYO i Teresa ABELLÓ (dirs.), *La dictadura franquista: la institucionalització d'un règim*. Barcelona: UB Edicions, 432-446.
- \_\_\_\_\_ (2012b): «La dona al Fraternal», a Oriol OLLER i Yolanda CERVIA (eds.), *El Fraternal de Palafrugell (1987-2012). 125 anys*. Palafrugell: Centre Fraternal de Palafrugell, 71-83.
- \_\_\_\_\_ (2012c): «Folklorismo y memoria generacional: narrativas de las realidades musicales del primer franquismo», a Susana MORENO FERNÁNDEZ, Salwa El-Shawan CASTELO-BRANCO, Pedro ROXO i Iván IGLESIAS (eds.), *Current Issues in Music Research: Copyright, Power and Transnational Music Processes*. Lisboa: Edições Colibri, Instituto de Etnomusicologia-Centro de Estudos em Musica e Dança, SibE, 129-148.
- \_\_\_\_\_ (2013): «Ruperto Chapí y la zarzuela: ambivalencias musicales en la Guerra Civil Española», a Vicent GALBIS LÓPEZ; Víctor SÁNCHEZ SÁNCHEZ i Javier SUÁREZ-PAJARES (coord.), *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, vol. II. València: Institut Valencià de la Música, 495-511.
- FERRI RAMÍREZ, Marc; i SANCHIS IBOR, Carles (2001): «De comuners a regants. Comunitat, territori i conflicte a les hortes valencianes», *Afers* (XVI) 40: 641-654.
- FINCARDI, Mario, i PAPA, Catia (2007): «Dalle aggregazioni tradizionali alla società di massa», *Memoria e Ricerca* (XV) 25: 5-14.
- FLEURY, Antoine (2003): «De la rue-faubourg à la rue 'branché': Oberkampf ou l'émergence d'une centralité des loisirs à Paris», *L'Espace Géographique* 32 (3): 239- 252.
- FLOR I MORENO, Vicent (2009): *L'anticatalanisme al País Valencià: identitat i reproducció social del discurs del «blaverisme»*. Tesi doctoral. València: Universitat de València.
- FLORES I ABAT, Lluís-Xavier (2006): «Història i trets definitoris d'un ball públic tradicional del sud del País Valencià: 'Les danses' d'Alacant (1829-2005)», *Revista Valenciana d'Etnologia* 1: 113-148.
- FOGUET I BOREU, Francesc (1999): *El teatre català en temps de guerra i revolució, 1936-1939: a propòsit de Mirador i Meridià*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2004): «Una fal·laç unitat sindical. Les relacions de la CNT i la UGT en el sector dels espectacles públics (1936-1939)», *Afers* (XIX) 47: 139-155.



- FOLGUERA, Pilar (1995): «La construcción de lo cotidiano durante los primeros años del franquismo», *Ayer* 19: 165-187.
- FONT AGULLÓ, Jordi (2004): «'Nosotros no nos cuidábamos de la política'. Fuentes orales y actitudes políticas en el franquismo. El ejemplo de una zona rural, 1939-1959», *Historia Social* 49: 49-66.
- FONTESTAD PILES, Ana (2006): *El Conservatorio de Música de Valencia: Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*. Tesis doctoral. València: Universitat de València.
- FOUCAULT, Michel (2005 [1976]): *Historia de la sexualidad*, vol. I. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2009 [1975]): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2010 [1970]): *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- FOUCE, Héctor (2008): «Modernidad, tradición e identidad nacional. Músicas populares después de las dictaduras ibéricas», a Rubén GÓMEZ MUNS i Rubén LÓPEZ CANO (eds.), *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. X Congreso de la SIBE*. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- FRADER, Laura L.; i ROSE, Sonya O. (1999): «Gènere i reconstrucció de la història de la classe treballadora europea», *Afers* (XIV) 33-34: 367-392.
- FRADERA BARCELÓ, José María (2002): «La pàtria com a objecte de literatura: una aproximació als canvis de la cultura renaixentista de finals de segle», a Miquel NICOLÁS (ed.), *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València, 93-112.
- FRASCA, Simona (2006): «*The American Big Invasion: I ritmi americani a Napoli (1900-1935)*», *Musica/realità* 80: 21-41.
- FRASER, Ronald (1993): «La historia oral como historia desde abajo», *Ayer* 12: 79-92.
- FRASQUET, Ivana (2002): *Valencia en la Revolución (1834-1843): sociabilidad, cultura y ocio*. València: Universitat de València.
- FRECHINA I ANDREU, Josep Vicent (2001): «Allà a la fabriqueta... Una mirada al cançoner industrial valencià», *Caramella* 4.
- \_\_\_\_\_ (2011): *La cançò en valencià: dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- FRITH, Simon (1988 [1986]): «El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular», *Papers: Revista de Sociologia* 29: 178-196.
- FURIÓ, Antoni (2012): «Història i ideologia. *Nosaltres els valencians* i el debat sobre la industrialització», *Afers* (XXVII) 71/72: 17-64.
- FUSTER, Joan (1980 [1962]): *Nosaltres, els valencians*. Barcelona: Edicions 62.

\_\_\_\_\_ (1999 [1981]): «Una nit de discoteca», *Qué y dónde*, 25-I-1981, a Isidre CRESPO (comp.), *Raons i Paraules*. Barcelona: Hermes, 139-140.

## G

GADAMER, Hans-Georg (1993 [1957]): *El problema de la conciencia histórica*. Madrid: Tecnos.

GAJA DÍAZ, Fernando; i BOIRA MAIQUES, Josep Vicent (1995): «Planeamiento y realidad urbana en la ciudad de Valencia (1939-1989)», *Cuadernos de Geografía* 55: 63-89.

GALBIS LÓPEZ, Vicent (2001): «Les bandes en les terres valencianes: historia, activitat i projecció social», a Xosé AVIÑO A (coord.), *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, vol. VI, *Música popular i tradicional*. Barcelona: Edicions 62.

GALBIS LÓPEZ, Vicent; i SANCHO GARCÍA, Manuel (2002): «Salvador Giner Vidal», a Emilio CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. V. Madrid: ICCMU, 642-647.

GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa (1983): *Mujer, Falange y franquismo*. Madrid: Taurus.

GARCIA I BALANÀ, Albert (1995) «Ordre industrial i transformació cultural a la Catalunya de mitjan segle XIX: a propòsit de Josep Anselm Clavé i l'associacionisme coral», *Recerques: Història, Economia, Cultura* 33: 103-134.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2001): *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

GARCÍA GARCÍA, Antonio Agustín (2009): *Modelos de identidad masculina: representaciones y encarnaciones de la virilidad en España (1960-2000)*. Tesi doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

GARRABOU, Ramon (2006): «El desenvolupament del capitalisme agrari», a Ramon GARRABOU (coord.), *Història agrària dels Països Catalans*, vol. IV, *Segles XIX-XX*. Barcelona: Fundació Catalana per a la Recerca i la Innovació i Universitats dels Països Catalans, 15-21.

GEAS (GRUPO DE ESTUDIOS DE ASOCIACIONISMO Y SOCIABILIDAD) (1998): *España en sociedad: las asociaciones a finales del siglo XIX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

GEDDA, Luigi (1945 [1941]): *Possiamo ballare?* Milà: Vita e Pensiero.

GEERTZ, Clifford (1994 [1973]): *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.

GELONCH I SOLÉ, Josep (2010): *Falange i poder: Lleida durant la dictadura franquista*. Tesi doctoral. Lleida: Universitat de Lleida.

GENTILE, Emilio (1996 [1990]): «El feixisme com a religió política», *Afers* (XI) 25: 545-565.

- \_\_\_\_\_ (2004): «Introducción al fascismo», a Javier TUSELL, Emilio GENTILE, Giuliana DI FEBBO i Susana SUEIRO SEOANE (eds.), *Fascismo y franquismo: cara a cara. Una perspectiva histórica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 17-24.
- GERICÓ TRILLA, Joaquín (2004): *Alcàsser i la seua música*. Alcàsser: Ajuntament d'Alcàsser.
- GIDDENS, Anthony (1998 [1991]): *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- GINÉS SÁNCHEZ, Andreu (2008): *La instauració del franquisme al País Valencià: Castelló de la Plana i València*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- GINESI, Gianni (2010): *L'etnomusicòleg en el treball de camp*. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- GINSBORG, Paul (2002): «La politiche della famiglia nell'Europa del novecento», *Passato e Presente* 57: 41-73.
- GIRONA ALBUIXECH, Albert (1985): «La historiografía de la Guerra Civil en el País Valenciano», *Studia Historica* 3: 137-145.
- \_\_\_\_\_ (1986): *Guerra i revolució al País Valencià*. València: Eliseu Climent.
- GOFFMAN, Erving (2009 [1959]): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- GÓMEZ RODA, José Alberto (1999a): *Política i poder local. Catarroja: un municipi valencià durant el primer franquisme*. Catarroja: Afers.
- \_\_\_\_\_ (1999b): «Actitudes y percepciones de la posguerra en Valencia. Informes de Falange, policiales, diplomáticos y del partido comunista», a Ismael SAZ CAMPOS i José Alberto GÓMEZ RODA (eds.), *El franquismo en Valencia. Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. València: Episteme, 77-116.
- GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe (2004): «Hacia una redefinición de la identidad femenina: las primeras décadas del siglo XX», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 24: 9-22
- GONZÁLEZ ALLENDE, Iker (2011): *Líneas de fuego: género y nación en la narrativa española durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Xelo (2006): «La Societat Protectora de la Música», a *Les bandes de música de Silla*. Silla: Agrupació Musical «La Lírica».
- GRAVELLO, Asveri (comp.) (1939): *Vademecum dello stile fascista. Dai fogli di disposizioni del Segretario del Partito*. Roma: Nuova Europa.
- GREEN, Lucy (2000 [1997]): *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- GRIGGIO, Simona; i GIURI, Marlon (1995): *La storia dei balli: dal valzer al rock'n'roll, dal tango ai ritmi latino-americani*. Milà: Sipiel.

- GROSSBERG, Lawrence (2003 [1996]): «Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?», a Stuart HALL i Paul DU GAY (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 148-180.
- GUARINOS, Virginia (2007): «Calle Mayor. Mujer y Teatro», *Frame 2*: 55-73.
- GUEREÑA, Jean-Louis (2000): «Urbanidad, higiene e higienismo», *Areas: Revista Internacional de Ciencias Sociales 20*: 61-72.
- \_\_\_\_\_ (2003). «Espacios y formas de la sociabilidad en la España contemporánea», *Hispania (LXIII/2)* 214: 409-413.
- GUINOT RODRÍGUEZ, Enric (2007): «Una història de la huerta de Valencia», a Jorge HERMOSILLA PLA (ed.), *El patrimonio hidráulico del Bajo Túria: L'Horta de Valencia*. València: Generalitat Valenciana i Univesitat de València, 60-101.
- \_\_\_\_\_ (2008): «El paisaje de la huerta de Valencia. Elementos de interpretación de su morfología espacial de origen medieval», *Historia de la ciudad*, vol. v, *Tradición y progreso*. València: Universitat de València, 98-111.

## H

- HALBWACHS, Maurice (2004 [1978]): *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HALL, Edward T. (2003 [1966]): *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- HALL, Stuart (1997): «The work of representation», a Stuart HALL (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage, 13-64.
- \_\_\_\_\_ (2000 [1996]): «The West and the Rest: Discourse and Power», a Stuart HALL, David HELL, Don HUBERT i Keneth THOMPSON (eds.), *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Massachusetts: The Open University, 184-228.
- \_\_\_\_\_ (2003 [1996]): «Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?», a Stuart HALL i Paul DU GAY (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 13-39.
- HARVEY, David (1977 [1973]): *Urbanismo y desigualdad social*. Madrid: Siglo XXI de España.
- HAZEL HAHN, Heaejong (2006): «Du flâneur au consommateur: spectacle et consommation sur les Grands Boulevards, 1840-1914», *Romantisme 134 (4)*: 67-78.
- HERNÁNDEZ DORIA, Maria Eloïna (2009): «La batuta d'or del Mestre Ramírez», *Llibre de Festes de Picassent*, 52-59.
- HERNÁNDEZ DORIA, Maria Eloïna; MARTORELL TRONCHONI, Daniel (2011): *Associacionisme agrari a Picassent: Cooperativa Agrícola San Isidro Labrador*. Picassent: Òrbita disseny i comunicació.

HERNÁNDEZ FARINÓS, José Pascual (2011): *La composición orquestal valenciana, a través de la aportación del Grupo de los Jóvenes (1925-1960)*. Tesis doctoral. València: Universitat de València.

HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel (1994): «Censurada, venerada i desitjada. La consideració de la dona sota el franquisme, a través de l'imaginari col·lectiu faller», *Revista d'Estudis Fallers* 1: 1-19.

\_\_\_\_\_ (1996): *Falles i franquisme a València*. Catarroja: Afers.

\_\_\_\_\_ (2000): «Les transformacions de la cultura popular», *Afers* (xv) 37: 751-760.

HOBBSAWM, Eric J. (1988 [1983]): «Introducció», a Eric J. HOBBSAWM i Terence RANGER (eds.), *L'invent de la tradició*. Vic: Eumo, 13-25.

HOORNAERT, P. Georges (1938 [1924]): *El combate de la pureza: a los que tienen veinte años*. Santander: Sal Terrae.

HUTCHEON, Lydia (1998): «Irony, nostalgia, and The Postmodern», a Marc PLAMOND (ed.), *University of Toronto English Library*, <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> [Consulta: 10-III-2010].

## I

IBORRA, Josep; LLINARES, Joan B.; PLANAS, Xavier; TORRENT I CENTELLES, Vicent; i XAMBÓ, Rafael (2012): *Joan Fuster i la música*. València: Universitat de València.

IBORRA GASTALDO, Joan A. (1986): «'El muntó' de Silla, una experiència de col·lectivitat agrària al País Valencià», *Afers* (II) 3: 199-228.

IGLESIAS, Iván (2010): *Improvisando aliados: El jazz y la propaganda entre España y Estados Unidos, de la Segunda Guerra Mundial a la Guerra Fría (1936-1968)*. Tesis doctoral. Valladolid: Universidad de Valladolid.

IGUAL CABRERO, Aurora (2003): «Horta Sud: evolución de los ámbitos de sociabilidad popular de 1900 a 1926», *Torrens* 13: 65-80.

*Instituto nacional de estadística* [www.ine.es](http://www.ine.es) [Consulta: 15-VII-2010].

## J

JUAN CANTAVELLA, Anna (2004): *Del trànsit a l'espera: una etnografia de l'estació de trens de Castelló*. Castelló de la Plana: Ajuntament de Castelló. Consell Municipal de Cultura.

JULIÀ DÍAZ, Santos (2006): «Presentación», a Santos JULIÀ DÍAZ (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 15-26.

## K

KARTOMI, Margaret (2001 [1981]): «Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales: una discusión de terminología y conceptos», a Francisco CRUCES

VILLALOBOS (coord.), *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Editorial Trotta, 357-382.

KOSKOFF, Ellen (1989 [1987]): «An Introduction to Women, Music and Culture», a Ellen KOSKOFF (ed.), *Women and Music in Cross-cultural Perspective*. Nova York: Greenwood, 1-21.

\_\_\_\_\_ (1993): «Miriam sings her song: the Self and the Other in anthropological discourse», a Ruth A. SOLIE (ed.), *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press, 149-163.

## L

LABAJO VALDÉS, Joaquina «Body and voice: the construction of gender in flamenco», a Tullia MAGRINI (ed.), *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. Londres: The University of Chicago Press, 67-86.

\_\_\_\_\_ (2004): «Compartiendo canciones y utopías: el caso de los voluntarios internacionales en la Guerra Civil Española», *Trans: Revista Transcultural de Música* 8 <http://www.sibetrans.com/trans/a201/compartiendo-canciones-y-utopias-el-caso-de-los-voluntarios-internacionales-en-la-guerra-civil-espanola#top4> [Consulta: 21-XI-2011].

\_\_\_\_\_ (2011): «La práctica de una memoria sostenible: el repertorio de las canciones internacionales de la guerra civil española», *Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, (187) 751: 847-856.

LACRUZ, Raquel (2008): *La música de cámara de Ethelvina-Ofelia Raga Selma*. Treball de DEA. València: Universitat de València.

LANGLOIS, Tony (1999): «Heard but not seen: Music among the aissawa women of Oujda, Morocco». *Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean* 4 <http://umbc.edu/MA/index/number4/langlois/lang0.htm> [Consulta: 22-XII-2012].

LAO, Meri (2001): *Te come tango*. Roma: Elleu.

LARRAÑAGA ODRIOZOLA, Carmen (1996): «Ubiquitous but invisible: the presence of women singers within a basque male tradition», a Selma LEYDESDORFF, Luisa PASSERINI i Paul THOMPSON (eds.), *Gender and Memory*. Oxford: Oxford University Press, 59-72.

LÁZARO LORENTE, Luís M. (1989-1991): «La educación de la mujer en la comarca de l'Horta (1860-1940)», *Annals de l'IDECO de l'Horta Sud* 6: 25-99.

LEDUC, Claudine; i FINE, Agnès (1995): «Femmes et religions. *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés* [en línia] 2 <http://clio.revues.org/485> [Consulta: 14-IX-2012].

LEFEBVRE, Henri (1978 [1970]): *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Península.

- \_\_\_\_\_ (2004 [1992]): *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Londres: Continuum.
- LENOIR, Berta; i LEVILLE, Gaston (2000 [192?]): *¿Quiere vd. bailar en ocho dias?* Barcelona: Alta Fulla.
- LERMA SILLA, Amadeo (1978): *Picassent. Apuntes históricos*. Picassent: Ajuntament de Picassent.
- \_\_\_\_\_ (1998): *Picassent. 40 años de historia*. Picassent: Ajuntament de Picassent.
- LEVI, Giovanni (1998 [1985]): «Els perills del geertzisme», a Agustí COLOMINES I COMPANYS i Vicent S. OLMOS I TAMARIT (eds.), *Les raons del passat. Tendències histpriogràfiques actuals*. Catarroja; Barcelona: Afers, 241-260.
- LIVI, Massimiliano (2006): «Donne e nazionalsocialismo: un tema ormai obsoleto?» *Passato e Presente* (XXIV) 68: 135-148.
- LLONA GONZÁLEZ, Miren (2002): *Entre señorita y garçon: historia oral de las mujeres bilbaínas de clase media, (1919-1939)*. Málaga: Universidad de Málaga.
- LLORENS RAGA, Peregrín Luís (1967): *La Villa de Catarroja*. València: Diputación Provincial.
- LLORENTE OLIVARES, Teodor (1887): *Valencia*. Barcelona: Cortezo.
- LÓPEZ CANO, Rubén (2008): «Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al tango queer, timba, regetón y sonideros», a Rubén GÓMEZ MUNS i Rubén LÓPEZ CANO (eds.), *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social. X Congreso de la SIBE*. Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- \_\_\_\_\_ (2009): «Apuntes para una prehistoria del mambo», *Latin American Music Review* 30 (2): 213-242.
- LÓPEZ CHICANO, Mònica (2009): *La tradició contra les cançons de moda. Gènesi i contradiccions d'una substitució cultural inacabada*. Treball de DEA. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- LÓPEZ GALLEGOS, María Sílvia (2004a): «El control del ocio en Italia y España: de la Opera Nazionale Dopolavoro a la Obra Sindical de Educación y Descanso», *Investigaciones Históricas: Época Moderna y Contemporánea* 24: 215-236.
- \_\_\_\_\_ (2004b): «La difícil relación de la Iglesia y la Organización Sindical Española durante el primer franquismo: la creación de la Asesoría Eclesiástica de Sindicatos (1944-1959)», *Hispania Sacra* 56: 661-686.
- LÓPEZ VILLAVERDE, Ángel Luís; i CUEVA MERINO, Julio de la (2005): «A modo de introducción. Reflexiones en torno al clericalismo y al asociacionismo católico», a Julio de la CUEVA MERINO i Ángel Luís LÓPEZ VILLAVERDE (eds.), *Clericalismo y asociacionismo*

*católico en España. De la Restauración a la Transición: un siglo entre el palio y el consiliario*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 17-26.

LORENZO ARRIBAS, Josemi (2009): «Los quintos, el papel de la tradición, y otras consideraciones (im)pertinentes, con un libro de la fundación Joaquín Díaz de fondo», *Culturas Populares. Revista Electrónica* 8 <http://www.culturaspopulares.org/textos8/articulos/lorenzo.pdf> [Consulta: 28-IV-2013].

\_\_\_\_\_ (2011): «¿Dónde están las tocaoras? Las mujeres y la guitarra, una omisión sospechosa en los estudios sobre el Flamenco», *Trans: Revista Transcultural de Música* 15 <http://www.sibetrans.com/trans/a353/donde-estan-las-tocaoras-las-mujeres-y-la-guitarra-una-omision-sospechosa-en-los-estudios-sobre-el-flamenco> [Consulta: 15-XII-2012].

LUCIANI, Sebastiano Arturo (1931): «Danza», *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XII. Roma: Treccani, 360-365.

LÜDTKE, Alf (1995): «De los héroes de la resistencia a los coautores. 'Alltagsgeschichte' en Alemania», *Ayer* 19: 49-70.

LUZ, Pilar; ROS, Fernando; i CUCÓ GINER, Josepa (1993): «Las sociedades musicales de Llíria: un ejemplo extremo y paradigmático», a Josepa CUCÓ GINER (ed.), *Músicos y festeros valencianos*. València: Generalitat Valenciana, 87-128.

## M

MAGRENAT, Josep Maria (2004): «El nacionalcatolicismo: de la Guerra Civil Española a 1963», a Javier TUSELL, Emilio GENTILE, Giuliana DI FEBO i Susana SUEIRO SEOANE (eds.), *Fascismo y franquismo: cara a cara. Una perspectiva histórica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 133-148.

MAGRINI, Tullia (1998): «Women's 'work of pain' in Christian Mediterranean Europe», *Music & Anthropology. Journal of Musical Anthropology of the Mediterranean* 3 <http://www.umbc.edu/MA/index/number3/magrini/magr0.htm> [Consulta: 12-IV-2013].

\_\_\_\_\_ (2003): «Introduction: studying gender in Mediterranean musical cultures», a Tullia MAGRINI (ed.), *Music and Gender. Perspectives from the Mediterranean*. Londres: The University of Chicago Press, 1-32.

MANRIQUE ARRIBAS, Juan Carlos (2003): «La Educación Física femenina y el ideal de mujer en la etapa franquista», *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte* (3) 10: 83-100 <http://cdeporte.rediris.es/revista/revista10/artmujer.htm> [Consulta: 14-III-2011].



- MARFANY, Joan-Lluís (1993): «El paisatge, el nacionalisme i la renaixença», *Estudi General: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona* 13: 81-97
- \_\_\_\_\_ (2010): «L'Empordà, Pep Ventura i la sardana dins la mitologia nacional de Catalunya», a Anna COSTAL I FORNELLS (ed.), *Pep Ventura, abans del mite: quan la sardana era un ball de moda* [Catàleg d'Exposició]. Figueres: MuseuEmpordà, 116-124.
- MARÍN CORBERA, Martí (1995): «Franquisme i poder local. Construcció i consolidació dels ajuntaments feixistes a Catalunya, 1938-1949», *Recerques: Història, Economia, Cultura*, 31: 37-52.
- \_\_\_\_\_ (2005): «(Re)construint l'Estat: l'administració local i provincial del franquisme i del feixisme en una perspectiva comparada», a Giuliana DI FEBO i Carme MOLINERO RUIZ (eds.), *Nou estat, nova política, nou ordre social: feixisme i franquisme en una perspectiva comparada*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autonòmics i Locals, 13-41.
- MARÍN, José María; MOLINERO RUIZ, Carme; i YSÀS SOLARES, Pere (2001): *Historia política de España 1939-2000*. Madrid: Istmo.
- MARRERO GUILLAMÓN, Guillermo (2008): «La producción del espacio público. Fundamentos teóricos y metodológicos para una etnografía de lo urbano», *(Con)Textos. Revista d'antropologia i Investigació Social* 1: 74-90.
- MARTÍ PÉREZ, Josep (1996): *Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.
- \_\_\_\_\_ (2000): *Más allá del arte: la música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallés: Deriva.
- \_\_\_\_\_ (2002): «Música i festa: algunes reflexions sobre les pràctiques musicals i la seva dimensió festiva », *Anuario Musical* 57: 277-293.
- \_\_\_\_\_ (2009): «Como el aire que respiramos: Músicas ambientales en espacios de la cotidianidad», *Música Oral del Sur* 8: 157-169.
- MARTÍ, Manuel (1990): «La societat valenciana de la Restauració (1875-1914)», a Pedro RUIZ TORRES (coord.): *Història del País Valencià*, vol. v, *Època contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 137-166.
- MARTÍN GAITE, Carmen (2007 [1987]): *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍNEZ BABILONI, Daniel (en premsa): «La sonorización de lo cotidiano durante el franquismo: Las músicas bailables», a VVAA (ed.), *100 anys d'Art sonor valencià 1912-2012* [DVD]. València: Ed. Laboratorio de Creaciones Intermedia-Universitat Politècnica de València.

- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (2001): «Realidades y máscaras en la música de la posguerra», a Ignacio HENARES CUÉLLAR, María Isabel CABRERA GARCÍA, Gemma PÉREZ ZALDUONDO i José CASTILLO RUÍZ (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, vol. II. Granada: Universidad de Granada, 31-82.
- MARTÍNEZ GALLEGO, Francesc Andreu; BORDERÍA ORTIZ, Enrique; i RIUS SANCHÍS, Immaculada (2002): «El sueco i sueca: de la política *vitae* a la política *post mortem*», a Miquel NICOLÁS (ed.), *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València, 143-164.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Sílvia (1997): «La música popular del siglo XX: un reto para la musicología española», *Revista de Musicología* 20: 937-943.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Santiago (2002): *El cardenal Pedro Segura Sáenz (1880-1957)*. Tesi doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra.
- MARTÍNEZ SANCHIS, Francesc (2002): «La premsa franquista a Torrent. El setmanari 'Torre' (1948-1957)», *Annals de l'IDECO de l'Horta Sud* 8: 47-82.
- MATALÍ BAYONA, Vicenta (1944): *Para tí, mujer: reflexiones acerca del feminismo*. València: Imprenta Renacimiento.
- MAZA ZORRILLA, Elena (2002): «Sociabilidad e historiografía en la España contemporánea», *Ayer* 42: 241-252.
- \_\_\_\_\_ (2008): «*Panem et circenses*: cultura asociativa en el franquismo», *Alcores* 6: 83-112.
- MCDOWELL, Linda (2000 [1999]): *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.
- MEDICK, Hans (1998 [1984]): «'Els missioners en la barca de rem?' Vies de coneixement etnològic com a repte per a la història social», a Agustí COLOMINES I COMPANYS i Vicent S. OLMOS I TAMARIT (eds.), *Les raons del passat. Tendències historiogràfiques actuals*. Catarroja; Barcelona: Afers, 147-181.
- MEDRANO I TORRES, Núria (2010): *Ballem? Les orquestres a la Conca de Barberà (1939-1979)*. Valls: Cossetània.
- MESTRE PÉREZ, Rosana (2002): *Transitant per Calle Mayor*. Tesi doctoral. València: Universitat de València.
- MESTRE ZARAGOZÁ, Salvador (2000): «La murga», *Algudor* 1: 237-273.
- MIDDLETON, Richard (1990): *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- MILLÁN Y GARCÍA-VARELA, Jesús (1990): «L'economia i la societat valencianes, 1830-1914. Les transformacions d'un capitalisme perifèric», a Pedro RUIZ TORRES (coord.): *Història del País Valencià*, vol. V, *Època contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 29-76.

- \_\_\_\_\_ (1991): «Treballadors i burgesos en una societat de ciutadans», *Afers* (vi) 11-12: 101-114.
- \_\_\_\_\_ (2002): «Los sujetos históricos: modelos, tipos ideales y estrategias de investigación», a María Cruz ROMEO MATEO i Ismael SAZ CAMPOS (eds.), *El siglo XX: Historiografía e historia*. València: Universitat de València, 101-110.
- MIRA, Joan Francesc (1974): *Un estudi d'antropologia social al País Valencià: Els pobles de Vallalta i Miralcamp*. Barcelona: Edicions 62.
- \_\_\_\_\_ (1978): *Els valencians i la terra*. València: Eliseu Climent.
- \_\_\_\_\_ (1992): *València. Guia particular*. Barcelona: Barcanova.
- \_\_\_\_\_ (1998): «Sobre l'Horta i l'art». *El Temps* 711, 2-II-1998, 82.
- MIRALLES I GARCIA, Josep Lluís (2004): «L'Horta de València: entre la burla i el mite», *Papers de l'Horta* 20: 24-27.
- MOLINER I PRADA, Antoni (2000): *Fèlix Sardà i Salvany y el integrismo en la Restauración*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- MOLINERO RUIZ, Carme (2002): «'Crònica sentimental' y falsa memoria del franquismo», *Historia del Presente* 1: 98-100.
- \_\_\_\_\_ (2005): «'Sindicalismo nacional'. Una anàlisi comparativa entre Itàlia i Espanya», a Giuliana DI FEBBO, i Carme MOLINERO RUIZ (eds.), *Nou estat, nova política, nou ordre social: feixisme i franquisme en una perspectiva comparada*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autonòmics i Locals, 45-77.
- \_\_\_\_\_ (2006a): «¿Memoria de la represión o memoria del franquismo?», a Santos JULIÀ DÍAZ (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 219-246.
- \_\_\_\_\_ (2006b): «El reclamo de la 'justicia social' en las políticas de consenso del régimen franquista», *Historia Social* 56: 93-110.
- \_\_\_\_\_ (2007 [2005]) «Present i futur de la historiografia sobre el règim franquista. Balanç sobre línies d'investigació i els seus resultats», a Jordi FONT AGULLÓ (dir.), *Història i memòria: el franquisme i els seus efectes als Països Catalans*. València: Publicacions de la Universitat de València, 285-302.
- MOLINERO RUIZ, Carme; i YSÀS SOLARES, Pere (1999): «Economía y sociedad durante el Franquismo», a Roque MORENO FONSET I FRANCISCO SEVILLANO CALERO (eds.), *El franquismo: Visiones y balances*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 560-616.
- \_\_\_\_\_ (2003 [1993]): *El règim franquista: feixisme, modernització i consens*. Vic: Eumo.
- MOLLÀ BENEYTO, Damià (1979): *El País Valencià com a formació social*. València: Prometeo.

- MONFORT, Enrique E. (2006): *La música valenciana a l'Arxiu José Huguet*. València: Institut Valencià de la Música.
- MONTERO GARCÍA, Feliciano (1999): «La Acción Católica Española en el primer franquismo, 1939-1951», *Tiempos de silencio: Actas del IV Encuentro de Investigadores del Franquismo*. València: Fundació d'Estudis i Iniciatives Sociolaborals.
- \_\_\_\_\_ (2003): «La historia de la Iglesia y del catolicismo español en el siglo xx. Apunte historiográfico», *Ayer* 51: 265-282.
- \_\_\_\_\_ (2007): «Las derechas y el catolicismo español: del integrista al socialcristianismo», *Historia y Política* 18: 101-128.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José (2009): *Historia del teatro olvidado. La revista (1864-2009)*. Tesi doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- MORENO SECO, Mónica (2002): «Creencias religiosas y política en la dictadura franquista», *Pasado y Memoria* 1: 5-53.
- MORIL VALLE, Remedios (2008): *La gestión del patrimonio artístico de la Iglesia. Los museos y colecciones museográficas de la diócesis de Valencia*. Tesi doctoral. València: Universitat de València.
- MORO, Renato (1988): «Il 'modernismo buono'. La 'modernizzazione' cattolica tra fascismo e postfascismo com problema storiografico», *Storia contemporanea* 4: 625-716.
- \_\_\_\_\_ (2005): «Religione del trascendente e religioni politiche. Il cattolicesimo italiano di fronte alla sacralizzazione fascista della politica», *Mondo contemporaneo* 1: 9-67.
- MOSSE, George L. (2000): *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa.
- \_\_\_\_\_ (2005): *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimiento de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*. Madrid: Marcial Pons.
- MUÑOZ SUAY, Ricardo (1986): «El cine en Valencia durante la guerra», a *València, capital de la República*. València: Ajuntament de València, 85-89.
- MUÑOZ, Gustau (2012): «Joan Fuster i la industrialització valenciana: opinions, miratges i equívocs», *Afers* (xxvii) 71/72: 89-114.
- N**
- NADAL, José María (2002): «Sobre *El baile, La corte de Faraón, La señorita de Trevélez y Calle Mayor*», a José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo xx*. Madrid: Visor Libros, 437-446.
- NASH, Mary (1995): «Género y ciudadanía», *Ayer* 20: 241-258.

- \_\_\_\_\_ (2011): «Ciudadanes en guerra: les dones republicanes en la lluita antifeixista», a David GINARD I FERON (ed.), *Dona, Guerra Civil i franquisme*. Palma: Documenta Balear, 45-65.
- NAVARRO NAVARRO, Javier (2004): «Tavernes, cafès i cabarets. La crítica de l'oci 'més degradant': discursos i pràctiques al món llibertari», *Afers* (XIX) 49: 599-621.
- NERI DEL CASO, Leopoldo (2006): «La guitarra española como símbolo nacional: de la música a la ideología en la España franquista», a *La Guerra Civil española (1936-1939)*. Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 1-19.
- NOGARA, Giuseppe (1930): *Il ballo*. Udine: Arti grafiche cooperative friulane.
- \_\_\_\_\_ (1934): *Il ballo*. Roma: Unione sonne di A.c.
- NORA, Pierre (1989): «Between memory and History. Les Lieux de Mémoire», *Representations* 26: 7-24.
- O**
- OBIOL MENERO, Emilio M. (1999): «Las 'Guías de Valencia' (1840-1930): notas para un análisis turístico», *Cuadernos de Geografía* 65-66: 255-265.
- OCHOA, Ana María (2006): «A manera de introducción: la materialidad de lo musical y su relación con la violencia», *Trans: Revista Transcultural De Música* 10 <http://www.sibetrans.com/trans/a142/a-manera-de-introduccion-la-materialidad-de-lo-musical-y-su-relacion-con-la-violencia> [Consulta: 20-XI-2011].
- OLLER, Oriol (2009): *Dolça estridència. L'arribada del jazz a Palafrugell (1925-1932)*. Treball de Màster. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- OLLER BENLLOCH, María Teresa; i PARDO PARDO, Fermín (1997): *Los mayos en el Campo de Requena-Utiel y otras comarcas valencianas*. Requena: Centro de Estudios Requenenses.
- OLMOS I TAMARIT, Vicent S. (1982): *Els fonaments de l'Horta-Albufera contemporània*. Catarroja: Ajuntament de Catarroja.
- ORIOLA VELLÓ, Frederic (2009): «Los coros parroquiales y el motu proprio del papa Pio X: la diócesis de Valencia (1900-1936)», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* 25 (1): 89-108.
- \_\_\_\_\_ (2010a): *En clau de festa*. València: Institut Valencià de la Música.
- \_\_\_\_\_ (2010b): «L'estrena d'El faller en 1929», *Revista d'Estudis Fallers* 15: 28-35.
- ORTIZ HERAS, Manuel (2005a): «Iglesia y control social. De controladora a controlada», a Julio de la CUEVA MERINO i Ángel Luís LÓPEZ VILLAVARDE (eds.), *Clericalismo y asociacionismo católico en España. De la Restauración a la Transición: un siglo entre*

*el palio y el consiliario*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 161-193.

\_\_\_\_\_ (2005b): «Historia social en la dictadura franquista: apoyos sociales y actitudes de los españoles». *Spagna Contemporanea* 28: 169-185.

OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio de la (2009): *La música en la Guerra Civil Española*. Tesis doctoral. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.

OTERO CARVAJAL, Luís Enrique (2003): «Ocio y deporte en el nacimiento de la sociedad de masas. La socialización del deporte como práctica y espectáculo en la España del primer tercio del siglo XX», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 25: 169-198.

## P

PAIN, Rachel H. (1997): «Social geographies of women's fear of crime», *Transactions of the Institute of British Geographers* 22 (2): 231-244.

PARDO PARDO, Fermín; i JESÚS-MARÍA ROMERO, José Ángel (2002): *La música popular en la tradición valenciana*. València: Institut Valencià de la Música.

PELINSKI, Ramón (1997): *Presencia del pasado en un cancionero castellonense: un reestudio etnomusicológico*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

\_\_\_\_\_ (2000): *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal.

\_\_\_\_\_ (2005): «Corporeidad y experiencia musical», *Trans: Revista Transcultural de Música* 9 <http://www.sibetrans.com/trans/a177/corporeidad-y-experiencia-musical> [Consulta: 31-VII-2012].

\_\_\_\_\_ (2009): «Tango nómada. Una metáfora de la globalización», a Teresita LENCINA, Omar García BRUNELLI i Ricardo SALTÓN (comp.), *Escritos sobre el tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*. Buenos Aires: Centro 'feca.

\_\_\_\_\_ (2011): *La Danza de Todolella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*. València: Institut Valencià de la Música.

PERES, Marcel; i CHEYRONNAUD, Jacques (2001): *Les voix du plain-chant*. París: Desclée de Brouwer.

PÉREZ I MORAGÓN, Francesc (1981): *Contra l'Himno Regional*. València: Eliseu Climent.

PÉREZ LEDESMA, Manuel (1994a): «'Cuando lleguen los días de cólera' (movimientos sociales, teoría e historia)», *Zona abierta* 69: 51-120.

\_\_\_\_\_ (1994b): «Una dictadura 'por la gracia de Dios'», *Historia Social* 20: 173-193.

\_\_\_\_\_ (2006): «La guerra civil y la historiografía: no fue posible el acuerdo», a Santos JULIÁ DÍAZ (ed.), *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid: Taurus, 101-133.

PÉREZ PUCHE, Francisco (2009): *Valencia 1909: la Exposición Regional Valenciana*. València: Ajuntament de València.

- PÉREZ SILVESTRE, Òscar (2002): «La joventut agrícola i rural catòlica (1957-1981) i la dinamització de l'Horta Sud», *Annals de l'IDECO de l'Horta Sud* 8: 107-136.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma (1995): «La música en la revista 'Vértice' (1937-1946)», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología* 11 (1-2): 407-426.
- \_\_\_\_\_ (2001): *La música en España durante el franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Tesi doctoral. Granada: Universidad de Granada [recurs electrònic].
- \_\_\_\_\_ (2011): «Música, censura y falange: el control de la actividad musical desde la Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945)», *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* (187) 751: 875-886.
- PERIS SERRA, Francisca; i CANÓS BELTRÁN, Hernán (1991): «Dones i vida familiar camperoles a l'Horta de València al llarg del segle XIX», *Afers* (VI) 11-12: 255-269.
- PICÓ I LÓPEZ, Josep (1982): *El franquisme*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- PICHETTI, Enrico (1935): *Mezzo secolo di danze. Ricordi della mia vita e del mio insegnamento*. Roma: Edizioni Vis.
- PIQUERAS HABA, Juan (1999): *El espacio valenciano: una síntesis geográfica*. València: Gules.
- PIQUERAS INFANTE, Andrés (1996): *La identidad valenciana: la difícil construcción de una identidad colectiva*. Madrid: Escuela Libre.
- PITARCH ALFONSO, Carles (1986-1987): «Aspectos del folklore musical valenciano: aproximación a la canción de cuna en Aldaya», *Torrens* 5: 217-231.
- \_\_\_\_\_ (1997): «En torno al 'Cant valencià d'estil': investigaciones y proyectos», *Trans: Revista Transcultural de Música Iberia* <http://www.sibetrans.com/trans/transiberia/pitarch.htm> [Consulta 12-I-2007].
- PIVATO, Stefano; i TONELLI, Anna (2001): *Italia vagabonda. Il tempo libero degli italiani dal melodrama alla pay-tv*. Roma: Carocci.
- PLANES, Josep Maria (2001 [1931]): *Nits de barcelona*. Barcelona: Proa.
- POLANCO OLMOS, Rafael (2009): *La crítica musical en la prensa diaria valenciana: 1912-1923*. Tesi doctoral. València: Universitat de València.
- PONS PONS, Anacleto; i SERNA ALONSO, Justo (1992): *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*. València: Diputació de València.
- \_\_\_\_\_ (1993): «Egoista, racional, emprendedor... burgès. Una breu revisió conceptual», *Afers* (VIII) 16: 317-328.
- \_\_\_\_\_ (2001): «En su lugar. Una reflexión sobre la historia local y el microanálisis», a Carmen FRÍAS CORREDOR i Miguel Ángel RUIZ CARNICER (eds.), *Nuevas tendencias*

- historiográficas e historia local en España*. Huesca: IEA-Universidad de Zaragoza, 73-91.
- \_\_\_\_\_ (2011): «La perspectiva en història: de prop i de lluny». *Història Moderna i Contemporània* 9 <http://webs2002.uab.es/hmic/2011/index.html> [Consulta: 24-IV-2013]
- PONZIO, Alessio (2005): «Corpo e anima: sport e modello virile nella formazione dei giovani fascisti e dei giovani cattolici nell'Italia degli anni Trenta (1931-1938)», *Mondo contemporaneo* 3: 51-104.
- PORCAR LLIBERÓS, Emilio; PORCAR ALAPONT, Emilio (2010): *Las últimas horas. Catarroja Descubierta* <http://catarrojadescubierta.blogspot.com.es/> [Consulta: 28-IV-2013].
- PORTELLI, Alessandro (2009 [1981]): «La mort de Luigi Trastulli (Terni 17 de març de 1949). La memòria i el fet)», a *Històries orals. Relat, imaginació, diàleg*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Memorial Democràtic, 45-81.
- PRADO HERRERA, M<sup>a</sup> Luz del (2007): «La historiografía de la Guerra Civil y del primer franquismo: reflexiones y nuevos planteamientos en el setenta aniversario», *Studia Historica. Historia Contemporánea* 25: 303-321.
- PRADO, Germán (1941): *Jóvenes...! Novios...! Esposos...!*. Madrid: Aldecoa.
- PRAT, Joan (1993): «El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas», *Temas de Antropología Aragonesa* 4: 278-296.
- \_\_\_\_\_ (1999): «Folklore, cultura popular y patrimonio: sobre viejas y nuevas pasiones identitarias», *Arxius* 3: 87-109.
- PUIG I CLARAMUNT, Alfonso (1944): *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español*. Barcelona: Montaner y Simón.
- PUJADAS I MARTÍ, Xavier (2004): «L'aparició d'un nou concepte de lleure. De l'esport elitista a l'esport de masses (1890-1936)», *Afers* (XIX) 49: 641-656.
- R**
- RABASEDA I MATAS, Joaquim (2011): *Els himnes. Una primera introducció*. Girona: Documenta Universitària.
- RAGA, Pepe; i GARCÍA, Nacho: «Entrevista a Antonio Hervàs», *La Unió*, v-1998.
- RAGA RAMÓN, Salvador (2001): *Sociedad Cultural y Recreativa ABC (1906-2000)*. Catarroja: Sociedad Cultural ABC.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar (2003): *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Narcea.
- \_\_\_\_\_ (2010) «Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música», *Revista Musical Chilena* 213: 7-25



- RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): «'Neutralidad' en la guerra, 'paz' en la dictadura», a *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Síntesis, 91-152.
- RAMOS, Alfred (2002): «Les cartelleres a l'Horta Sud», *Annals de l'IDECO de l'Horta Sud* 8: 9-45.
- REIG BRAVO, Jordi (2006): *El llenguatge musical en la tradició oral valenciana. Una visió etnomusicològica*. Tesi doctoral. València: Universitat de València.
- \_\_\_\_\_ (2011): *La música tradicional valenciana. Una aproximació etnomusicològica*. València: Institut Valencià de la Música.
- REIG, Ramir (1998): «La invenció de València», *Afers* (XIII) 31: 569-585.
- \_\_\_\_\_ (1999): «Repertorios de la protesta. La posición de los trabajadores durante el primer franquismo», a Ismael SAZ CAMPOS i José Alberto GÓMEZ RODA (eds.), *El franquismo en Valencia. Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. València: Episteme, 37-76.
- REIG, Ramir; i PICÓ i LÓPEZ, Josep (2004 [1978]): *Feixistes, rojos i capellans: Església i societat al País Valencià (1940-1977)*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- REY, Miguel del (1983): «La casa tradicional», *Temas d'Etnografia Valenciana* 1: 181-187.
- RICOEUR, Paul (2010 [2000]): *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- RIDAURA CUMPLIDO, Concha (2006): *Vida cotidiana y confort en la Valencia burguesa (1850-1900)*. València: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- RIMONDI, Giorgio (comp.) (1994): *Jazz band: percorsi letterari fra avanguardia, consumo e musica sincopata*. Milano: Mursia.
- ROCA i GIRONA, Jordi (1993): «Del clero para el pueblo. La literatura edificante de postguerra: un instrumento de divulgación y socialización religiosa», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLVIII (2): 5-30.
- \_\_\_\_\_ (1996): *De la pureza a la maternidad: la construcción del género femenino en la postguerra española*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Subdirección General de Museos Estatales.
- \_\_\_\_\_ (2003): «Esposa y madre a la vez. Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo», a Gloria NIELFA CRISTÓBAL (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, 45-66.
- ROCA RICART, Rafael (2002a): «L'Horta vista per Teodor Llorente», *Annals de l'IDECO de l'Horta Sud* 8: 83-105.

- \_\_\_\_\_ (2002b): «Teodor Llorente. Del provincialisme al regionalisme valencianista», *Afers* (XVIII) 44: 53-74.
- \_\_\_\_\_ (2002c): «Bernat i Baldoví vist pels renaixencistes valencians», a Miquel NICOLAS (ed.), *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Universitat de València, 395-410.
- \_\_\_\_\_ (2011): «La pàtria somniada dels poetes de la renaixença valenciana», *Caplletra* 50: 209-236.
- ROMAGUERA I BELENGUER, Enric (1979): «Retorn al nostre folklore. La dansa i la cançó al nostre poble (II)», *Raons* 14.
- \_\_\_\_\_ (2007): *La nostra cultura popular. Picassent*. Picassent: Ajuntament de Picassent.
- ROSSELLO I VERGER, Vicenç M. (2004): «Les hortes mediterrànies. Perspectiva llunyana d'un ideal anacrònic», *Afers* (XIX) 47: 129-135.
- ROZIER, Victor (1855): *Les bals publics à paris*. París: G. Havard.
- RUIZ DE LIHORY, José María (1903): *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. València: Establecimiento Tipográfico Doménech.
- RUIZ TORRES, Pedro (1991): «Privilegi i desigualtat en el món rural (1780-1870)», *Afers* (VI) 11-12, 89-100.
- RUIZ, Rosario (2003): «La situación legal. Discriminación y reforma», a Gloria NIELFA CRISTÓBAL (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura*. Madrid: Editorial Complutense, 117-144.
- S**
- SAFON SUPERVIA, Agustí (1988): «La república i la guerra», a *Terra, població economia i propietat sobre la història i la geografia de Picassent*. Sueca: Ajuntament de Picassent, 301-318.
- SAGUÉS SAN JOSÉ, Joan (2007): «L'empremta de la repressió franquista en la societat catalana», a Jordi FONT I AGULLÓ (ed.), *Història i memòria: el franquisme i els seus efectes als Països Catalans*. València: Universitat de València, 65-84.
- SALAÜN, Serge (1990): *El cuplé (1900-1936)*. Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_ (2006): «Espectáculos (tradición, modernidad, industrialización, comercialización)», a Carlos SERRANO LACARRA i Serge SALAÜN (eds.), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*. Madrid: Marcial Pons, 187-202.
- SALICRÚ PUIGVERT, Carlos (2000 [1944]): *¿Es lícito bailar? Cuestiones candentes acerca de la moralidad pública*. Barcelona: Altafulla.
- SÁNCHEZ FUARROS, Íñigo (2008): «*¡Esto parece Cuba!*». *Prácticas musicales y cubanía en la diáspora cubana de Barcelona*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.

- SANCHIS GUARNER, Manuel (1982 [1968]): *Els pobles valencians parlen els uns dels altres*, vol. III, *Sector central litoral*. València: Editorial 3 i 4.
- SANCHIS IBOR, Carles (2004): «Les terres de l'Horta de València. Crònica de la recent reducció superficial del regadiu històric», *Afers* (XIX) 47: 111-128.
- SANFELIU GIMENO, Luz (2002): «Doña Robustiana versus el ángel del hogar. Las imágenes de las mujeres en la obra de Bernat i Baldoví, públicas, sexuales y con ideas políticas», a Miquel NICOLÀS (ed.), *Bernat i Baldoví i el seu temps*. València: Publicacions de la Universitat de València, 185-198.
- \_\_\_\_\_ (2008): «Blasquistas, librepensadoras y feministas. Valencia entre los siglos XIX y XX», a María Encarna NICOLÁS MARÍN i Carmen GONZÁLEZ MARTÍNEZ (eds.), *Ayeres en discusión: temas clave de historia contemporánea hoy*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- SANMARTÍN ARCE, Ricardo (1982): *La Albufera y sus hombres. Un estudio de antropología social en Valencia*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (1995): «Cambio y tradición. Historia y modernidad en la Comunidad Valenciana», *Revista de Antropología Social* 5: 125-162.
- SANTACANA I TORRES, Carles (2003): «La repressió franquista», *Afers* (XVIII) 45: 273-276.
- SANTOS, Milton (1996): *Metamorfosis del espacio habitado*. Vilassar de Mar: Oikos-tau.
- SANZ ALBEROLA, Daniel (1999): *La implantación del franquismo en Alicante: el papel del Gobierno Civil, 1939-1946*. Alacant: Universitat d'Alacant.
- SAPENA MARTÍNEZ, Sergio (2007): *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*. Tedi doctoral. València: Universitat de València.
- SARAGOSSÀ I SARAGOSSÀ, Joan Carles (2000): «La Dansa dels Porrots de Silla», *Algudor* 1: 129-179.
- SARASÚA GARCÍA, Carmen; i MOLINERO RUIZ, Carme (2009): «Trabajo y niveles de vida en el franquismo. Un estado de la cuestión desde una perspectiva de género», a Cristina Borderías Mundéjar (ed.), *La historia de las mujeres: perspectivas actuales*. Barcelona: Icaria, 309-354.
- SARDÀ I SALVANY, Fèlix (1876): *Las diversiones y la moral*. Barcelona: Tipografía Católica.
- SAZ CAMPOS, Ismael (1990): «República, guerra i franquisme», a Pedro RUIZ TORRES (coord.): *Història del País Valencià*, vol. V, *Època contemporània*. Barcelona: Edicions 62, 287-351.
- \_\_\_\_\_ (1996a): «Repensar el feixisme», *Afers* (XI) 25: 443-473.
- \_\_\_\_\_ (1996b): «La peculiaritat del feixisme espanyol», *Afers* (XI) 25: 523-537.

- \_\_\_\_\_ (1999a): «Entre la hostilidad y el consentimiento. Valencia en la posguerra», a Ismael SAZ CAMPOS i José Alberto GÓMEZ RODA (eds.), *El franquismo en Valencia. Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. València: Episteme, 9-35.
- \_\_\_\_\_ (1999b): «Trabajadores corrientes, obreros de fábrica en la Valencia de la posguerra», a Ismael SAZ CAMPOS i José Alberto GÓMEZ RODA (eds.), *El franquismo en Valencia. Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. València: Episteme, 187-203.
- SAZ CAMPOS, Ismael; i GÓMEZ RODA, José Alberto (eds.): *El franquismo en Valencia. Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. València: Episteme,
- SCHAEFFER, Pierre (1988 [1966]): *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- SCHAFER, R. Murray (1994 [1977]): *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.
- SCHLITZER, Javier (1943 [1934]): *Guía de la mujer cristiana*. Barcelona: Luís Gili.
- SCOTT, Joan W. (1989): «History in crisis: the others' side of the story», *The American Historical Review* 94 (3): 680-692.
- \_\_\_\_\_ (2006 [2001]): «El eco de la fantasía: la historia y la construcción de la identidad», *Ayer* 62 (2): 111-113.
- SEBASTIÁN-FABUEL, Vicente (2007): «Los mayos de Chulilla: una fiesta malaya en la serranía del Turia», *Revista Valenciana d'Etnologia* 2: 169-198.
- SEGURA Y SÁENZ, Pedro (1946): «Carta Pastoral de su Emcia. Revirendísima para la Santa Cuaresma. Sobre los bailes, la moral católica y las ascética cristiana», *Boletín Oficial del Arzobispado de Sevilla* 1493, 1-IV-1946, 82-214.
- SEIDMAN, Michael (2000): «Agrarian collectives during the Spanish Revolution and Civil War», *European History Quarterly* 30 (2), 209-235.
- SENABRE SEBASTIÀ, Ina; i SOBREVELA LÓPEZ, Jaume (2002): «Anècdota musicalera», *Llibre De Festes de Picassent*, 73-80.
- SERRADOR ALMUDÉVER, Raül (2004): *Historia del rock en la Comunidad Valenciana. 50 años en la colonia mediterránea*. València: Avantpress, Edicions i Distribucions.
- SEVILLA, Amparo (1998): «Los salones de baile: espacios de ritualización urbana», a Néstor GARCÍA CANCLINI (ed.), *Cultura y comunicación en la ciudad de México II. La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*. México: Grijalbo, 221-269.
- SEVILLANO CALERO, Francisco (1996): *Dictadura, socialización y conciencia política. Persuasión ideológica y opinión en España bajo el franquismo (1939-1962)*. Tesi doctoral. Alacant: Universitat d'Alacant.
- \_\_\_\_\_ (1999): «Cultura, propaganda y opinión en el primer franquismo» *Ayer* 33: 147-166.

- \_\_\_\_\_ (2002): «El Nuevo Estado y la ilusión de la 'democracia orgánica'. El referéndum de 1947 y las elecciones municipales de 1948 en España», *Historia Contemporánea* 24: 355-387.
- SGRAZZUTTI, Jorge Pedro (2004): «La organización del 'Tiempo libre' en dictaduras europeas y en Argentina entre 1922 y 1955», *Revista d'Història Moderna i Contemporània* 2 <http://webs2002.uab.es/hmic/2004/index.html> [Consulta 31-i-2010].
- SHELEMAY, Kay Kaufman (2006): «Music, Memory and History», *Ethnomusicology Forum* 15 (1): 17-37.
- SIEBURTH, Stephanie (2011): «Copla y supervivencia: Conchita Piquer, *Tatuaje*, y el duelo de los vencidos», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXVI (2): 515-532.
- SIMEÓN RIERA, J. Daniel (1986): «La cultura popular i el terror revolucionari de 1936: el cas de la ciutat de Lliria», *Afers* (II) 3, 229-246.
- \_\_\_\_\_ (1998): «Repensar el franquisme des d'una comunitat rural: el cas de Xàbia, 1939-53». *Aguaits* 15: 69-88.
- \_\_\_\_\_ (1999): «El franquismo vivido e imaginado desde una sociedad industrial: el Puerto de Sagunto», a Ismael SAZ CAMPOS i José Alberto GÓMEZ RODA (eds.), *El franquismo en Valencia. Formas de vida y actitudes sociales en la posguerra*. València: Episteme, 159-186.
- SIMÓ ROSALENY, Antoni (2010): *Alcàsser. Biografia d'un poble en guerra (1931-1941)*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- SIRERA MIRALLES, Carles (2007): «Quan el futbol no era el rei. Els esports en els espais públics de la ciutat de València, 1875-1909», *Recerques: Història, Economia, Cultura* 57: 31-46.
- SIRERA TURÓ, Josep Lluís (1986): «El teatre», a *València, capital de la República*. València: Ajuntament de València, 89-92.
- SOJA, Edward W. (2008 [2000]): *Postmetrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- SOLAZ ALBERT, Rafael (2004): *La Valencia prohibida*. València: Pentagraf Editorial.
- SOLER, Vicent (1990): «L'economia valenciana dins el model 'nacionalista' espanyol (1914-1959)», a Pedro RUIZ TORRES (coord.): *Història del País Valencià*, vol. v, *Època contemporània*, 221-256.
- SORIA I ROSALENY, Frederic (2006): «Els orígens de la música de Silla», a *Les bandes de música de Silla*. Silla: Agrupació Musical «La Lírica», 13-76.
- SOROZÁBAL, Pablo (1986): *Mi vida y mi obra*. Madrid: Fundación Banco Exterior.

- SOUTO KISTRÍN, Sandra (2007a): «Culture giovanili, sollecitudini morali e mobilitazioni di massa in Europa tra le due guerre mondiali», *Memoria e ricerca* 25: 61-80.
- \_\_\_\_\_ (2007b): «Introducción: juventud e historia», *Hispania* (LXVII) 225: 11-20.
- STOREY, John (2002 [2001]): *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro EUB.
- STRAW, Will (2006 [2001]): «El contexto. El consumo», a Simon FRITH, Will STRAW i John STREET (eds.), *La otra historia del rock*. Barcelona: Ma Non Troppo, 87-111.

## T

- TEIXIDOR DE OTTO, María Jesús (1971): «La Calle de la Paz (Valencia)», *Cuadernos de Geografía* 8: 83-103.
- \_\_\_\_\_ (1980): «Una lectura de la expansión urbana de Valencia: el modelo de crecimiento axial», *Cuadernos de Geografía* 27: 157-172.
- \_\_\_\_\_ (2001): «Ciutat i memòria. El discurs urbà a la València dels segles XVII i XVIII», *Afers* (XVI) 40: 607-623.
- THEDE, Max (2009 [1933]): *L'Albufera de València. Una descripció etnogràfica*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- THOMAS, Joan Maria (1999): «La configuración del franquismo. El partido y las instituciones», *Ayer* 33: 46-63.
- THOUS BAYARRI, Abel (2008): «Aclariments sobre 'el himno'», *Levante-EMV*, 10-XII-2008, <http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2008/12/10/comunitatvalenciana-aclariments-himno/529814.html> [Consulta: 26-IX-2011].
- TODOROV, Tzvetan (2000 [1995]): *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TONELLI, Anna (2001): «La 'sana musica italiana'. Divieti e censure fasciste contro jazz e fox-trot», *Storia e problemi contemporanei* 28: 17-32.
- \_\_\_\_\_ (2003): *Politica e amore. Storia dell'educazione ai sentimenti nell'Italia contemporanea*. Bologna: Il Mulino.
- \_\_\_\_\_ (2005): «Il ballo fra storia e storiografia. Il 'caso' Romagna», *Romagna Arte e Storia*: 75: 5-16.
- \_\_\_\_\_ (2007[1998]): *E ballando ballando. la storia d'Italia a passi di danza (1815-1996)*.
- TORRENT I CENTELLES, Vicent (1990): *La música popular*. València: Institució Alfons el Magnànim.
- TORRENT I LLORCA, Ferran (1995): *Tocant València*. Altea: Aigua de Mar.
- TORRES CLEMENTE, Elena (2001): «La música en los autos sacramentales: un ejemplo de la transformación del repertorio durante la Guerra Civil Española», a Ignacio HENARES CUÉLLAR, María Isabel CABRERA GARCÍA, Gemma PÉREZ ZALDUONDO i José CASTILLO

Ruíz (eds.), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*, vol. II. Granada: Univesidad de Granada, 351-376.

TORRES FABRA, Ricard Camil (2003): «Reconstrucció o desmembrament? La darrera postguerra civil al País Valencià», *Afers*, (xviii) 45: 337-360.

\_\_\_\_\_ (2012): «La repressió franquista al País Valencià. Un estat de la qüestió per al primer franquisme», *Afers* (xxvii) 71/72: 239-254.

TOTH, Tihamér (1944): *Pureza y hermosura*. Madrid : Sociedad de Educación Atenas.

TRICHT, Victor van (1945 [1922]): *Solteronas*. Bilbao: El mensajero del corazón de Jesús.

TUCKER, Sherrie (2000): *Swing Shift: «All-Girl» Bands of the 1940s*. Durham, NC: Duke University Press.

TURNER, Victor (1988 [1969]): *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

TUSELL, Javier (2004): «Introducción al franquismo», a Javier TUSELL, Emilio GENTILE, Giuliana DI FEBO i Susana SUEIRO SEOANE (eds.), *Fascismo y franquismo: cara a cara. Una perspectiva histórica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 25-31.

## U

URÍA GONZÁLEZ, Jorge (2001a): «Lugares para el ocio. Espacio público y espacios recreativos en la Restauración española», *Historia Social* 41: 89-111.

\_\_\_\_\_ (2001b): «El nacimiento del ocio contemporáneo», *Historia Social* 41: 65-68.

\_\_\_\_\_ (2003): «La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española», *Hispania* (LXIII/2) 214: 571-604.

\_\_\_\_\_ (2005): «Asociacionismo y sociabilidad durante el franquismo: del colapso al despertar asociativo», Manuel ORTIZ HERAS (coord.), *Memoria e historia del franquismo: V Encuentro de investigadores del franquismo*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 75-100.

\_\_\_\_\_ (2008a): «Imágenes de la masculinidad. El fútbol español en los años veinte», *Ayer* 72: 121-175.

\_\_\_\_\_ (2008b): «Sociabilidad informal y semiótica de los espacios. Algunas reflexiones de método», *Studia Historica. Historia Contemporánea* 26: 177-212.

## V

VALERO CASTELLS, Andrés (2000): «La carxofa de silla (I)», *Algudor* 1: 211-235.

VALIÑO GARCÍA, Xavier (2010): *La censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*. Tesis doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- VALLÈS I SANCHIS, Ismael (1985): «L'Horta-Albufera, una subcomarca possible?» *Afers*, (I) 1: 9-16.
- VALLS MONTÉS, Rafael (1991): «Les agrupacions locals de la Dreta Regional Valenciana: un model d'agitació-propaganda política a la comarca de l'Horta (1931-1936)», *Afers* (VI) 11-12: 271-282.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1998 [1972]): *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Grijalbo.
- VEGA, Eulalia (2010): *Pioneras y revolucionarias: mujeres libertarias durante la República, la Guerra Civil y el franquismo*. Barcelona: Icaria.
- VELASCO, Honorio M. (1992): «El folklore y sus paradojas», *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 19: 125-144.
- \_\_\_\_\_ (1995): «Los significados de cultura y los significados de pueblo. Una historia inacabada», *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 25: 7-25.
- VIALETTE, Aurélie (2009): *Espacios para la cultura obrera en el siglo XIX español: Literatura, música, representación*. Tesi doctoral. Berkeley: University of California, Berkeley.
- VIDAL OLIVARES, Xavier (1993): «Creixement econòmic i canvi social. L'embranchida de la burgesia al País Valencià, 1830-1914», *Afers* (VIII) 16: 483-501.
- VILA, Pablo (1996): «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones», *Trans: Revista Transcultural de Música* 2 <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm> [Consulta: 27-IV-2013].
- VILARIÑO, Remigio (1916): *El baile*. Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús.
- VILLENA ESPINOSA, Rafael; i LÓPEZ VILLAVARDE, Ángel Luís (2003): «Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea», *Hispania* (LXIII) 214: 443-466.
- VINCENT, Mery (2006): «La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista», *Cuadernos de Historia Contemporánea* 28: 135-151.
- VIOLI, Roberto Pasquale (2007): «Le feste patronali nel mezzogiorno tra prescrizioni ecclesiastiche e direttive fasciste», *Ricerca di storia sociale e religiosa* 71: 69-104.
- VIVES RIERA, Antoni (2005): «La resistencia de la Mallorca rural al proceso de modernización durante la II República y el primer franquismo», *Historia Social* 52: 73-87.
- \_\_\_\_\_ (2008): *Modernització i pervivència de la vila rural com a subjecte històric durant el segle XX: les festes de sant Antoni i el cant de l'Argument a la vila d'Artà (Mallorca)*. Tesi doctoral. Barcelona Universitat de Barcelona.



VUILLERMET, F. A. (1927 [1924]): *Los católicos y los bailes modernos*. Barcelona: Eugenio Subirana.

## W

WAGNER, Ann Louise (1997): *Adversaries of Dance. from the Puritans to the Present*. Chicago: University of Illinois Press.

WALTER, Michael (2007 [2004]): «El jazz y la música ligera como instrumentos de la propaganda nazi», a *La Música y el III Reich: de Bayreuth a Terezin* [Catàleg d'exposició]. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya.

WASHABAUGH, William (2005 [1996]): *Flamenco: pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.

WEITZ, Eric D. (1999): «L'home heroic i la dona eterna. Gènere i política en el comunisme europeu, 1917-1950», *Afers*, (XIV) 33-34: 393-414.

WILLIAMS, Raymond (1980 [1977]): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.

\_\_\_\_ (2001 [1973]): *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

## Y

YANINI, Alícia (1985): «La idea de caciquisme a través de la literatura valenciana» *Afers* (I) 2: 445-455.

YSÀS SOLARES, Pere (2005): «Consens i dissens en el primer franquisme», a Giuliana DI FEBBO i Carme MOLINERO (eds.), *Nou estat, nova política, nou ordre social: feixisme i franquisme en una perspectiva comparada*. Barcelona: Fundació Carles Pi i Sunyer d'Estudis Autonòmics i Locals, 161-190.

## Z

ZAPPONI, Niccolò (2005): «Lo stile del fascismo: un'estetica della sopravvivenza», *Mondo Contemporaneo* 3: 5-49.

ZARAGOZÁ ADRIAENSENS, Salvador (2010): «De las Exposiciones de la Real Sociedad Económica de Amigos del País a la Feria Muestrario Internacional de Valencia», a Nicolàs BAS MARTÍN i Manuel PORTOLÉS SANZ (eds.), *Ilustración y Progreso: la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*. València: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, 379-406.

## Referències musicals i audiovisuals

ALONSO LÓPEZ, Francisco; PARADAS, Enrique; i JIMÉNEZ, Joaquín (1919): «Canción de la bandera», de *Las Corsarias*.

El As Duetino, Calleja, Cadenas y Sánchez Pastor. International Talking Machine C<sup>o</sup> m.b.H, 1922 <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3901851> [Consulta: 14-v-2013].

ALONSO LÓPEZ, Francisco; GONZÁLEZ DEL CASTILLO Y LÓPEZ, Emilio; i MUÑOZ ROMÁN, José (1934): «Horchatera valenciana» de la revista *Las de los ojos en blanco*.

Orquesta Canaro. Barcelona: Compañía del Gramófono Odeón, 1935 <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/2781794> [Consulta: 11-v-2013].

Els Pavesos, «El pardal de Sant Joan i la Bolseria». Movieplay, 1978 [Fonomusic, 2002].

BARDEM, Juan Antonio (1956): *Calle mayor*. Suevia Films [Filmax: Sogedasa, 2009].

*Cant d'estil, la Muixeranga (Algemesí), Mayos, cançons de batre, cançons de bressol, etc.*

Fonoteca de materials, div. vols. Generalitat Valenciana, 1986-2012.

FELLINI, Federico (1979): *Prova d'orchestra*. Gaumont [Manga Films, 2002].

GARDEL, Carlos; i LE PERA, Alberto (1934): *Cuesta abajo*.

Compañía del Gramófono Odeón, 1934 <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/2781674> [Consulta: 11-v-2013].

GINER VIDAL, Salvador (1886): *Es xopà hasta la moma*.

Orquesta Simfónica del Conservatori Municipal Josep Iturbi de València, Salvador Chulià (dir.), «Retrobem la Nostra Música», vol. xxi. Diputació de València, 2003-2004.

\_\_\_\_\_ (1900): *Nit d'Albaes*.

Sociedad Ateneo Musical de Cullera, Francisco Fort Fenollosa (dir.), «Retrobem la Nostra Música», vol. iii. Diputació de València, 1993 (1983).

\_\_\_\_\_ (1903): *L'entrà de la murta*.

Banda Municipal de València, Joan Garcés Queralt (dir). Doblón, 1993.

JENNINGS, Humphrey (1942): *Listen to Britain*. Crown Film Unit [<http://www.screenonline.org.uk/film/id/520084/>] (Consulta: 16-v-2013).

KURT, Charley (1964): *La yenka*, Johnny and Charlie «La yenka». Hispabox.

LOPE GONZALO, Santiago (1903): *Valencia*.

Banda Municipal de València, Joan Garcés Queralt (dir). Doblón, 1993.

MARTÍN PATINO, Basilio (1971): *Canciones para después de una guerra*. La Linterna Mágica [Suevia Films, 2007].

NEVILLE ROMRÉE, Edgar (1945): *Domingo de Carnaval*. Exclusivas Salete-Jimeno [Manga Films, 2008].

\_\_\_\_\_ (1959): *El baile*. Carabela Films [Filmax, 2007].

PADILLA SÁNCHEZ, José (1925): *Valencia*.

Banda Municipal de València, Joan Garcés Queralt (dir.). Doblón, 1993.

PAL LATORRE, José; CARRERAS, Francisco; TERRAZA, Juan Bruno; i VILLARREAL, Chelo (1947):

«La raspa», de la pel·lícula *Fiesta brava*.

José Pal Latorre, Francisco Carreras, Juan Bruno Terraza, Nacho García i Chelo Villarreal. San Sebastián Fàbrica de Discos Columbia. Juan Inurrieta, 1949  
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3017478> [Consulta: 25-v-2013].

PASTOR SOLER, Ernesto (1952): *Himne a Picassent*. Lletra de Josep Vicent de la Mare de Déu (Pare Guaita).

Carlos López Galarza (tenor), Scholae Cantorum Sant Cristòfor, Coral de l'Associació d'Amics de Cristòfor Aguado i Medina, Banda de la Societat Artístico-Musical Picassent, Víctor Soria Urios (dir.). SAM Picassent, 2011-2012.

PÉREZ CHOVI, Pasqual (1926): *Pepita Greus*, pasdoble.

Banda del Regimiento de Infantería n. 10. Compañía del Gramófono Odeón, 1940  
<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/2835364> [consulta: 25-v-2013]

ORQUESTRA CATALÀ (1981): *El tramvia de Catarroja*, «Orquestra Català». Valdisc [PM Productions, 2004].

\_\_\_\_\_ (1981): *La gamba de les Barraques*, «Orquestra Català». Valdisc [PM Productions, 2004].

\_\_\_\_\_ (1981): *Que li lleven el tapó*, «Orquestra Català». Valdisc [PM Productions, 2004].

SERRANO SIMEÓN, José (1909): *Himne de l'Exposició*. Lletra de Maximilià Thous.

Instrumental: Banda Municipal de València, Joan Garcés Queralt (dir.). Doblón, 1993.

Vocal: Enric Pastor *Pastoret*, Pilareta García, Banda d'EyD de Mislata, Secció de Vent de Torrent, Cor d'Alcàsser, *et altri*, «Vixca València», vol. I, Movieplay, 1973.

\_\_\_\_\_ (1923): *Valencia Canta*.

Enric Pastor "Pastoret", Pilareta García, Banda d'EyD de Mislata, Secció de Vent de Torrent, Cor d'Alcàsser, *et al.*, «Vixca València», vol. I, Movieplay, 1973.

\_\_\_\_\_ (1929): *El fallero*. Lletra de Maximilià Thous.

Instrumental: Banda Municipal de València, Joan Garcés Queralt (dir.). Doblón, 1993.

Vocal: Els Pavesos, «Borumballes falleres», Movieplay, 1981 [Fonomusic, 2002].

SHAW, Artie (1935): *Frenesí*.

Versió *beguine*: Alberto Domínguez, Mores, Mariano i Roberto Inglez y su Orquesta. Compañía del Gramófono Odeón, 1951 <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/3120005> [Consulta: 11-v-2013].

SOSA LÓPEZ, Pedro (1914): *Lo cant del valencià*

Banda Municipal de València, Joan Garcés Queralt (dir.). Doblón, 1993.

SVA-TERS (2002): *Del terreno* (amb Miquel Gil), «A foc». Cambra Rècords.

\_\_\_\_\_ (2011): *Qui vol una aixà rovellà* (amb Miquel Gil), «Sexe putxero i rock & roll». Producciones Malditas.

TORRENT I CENTELLES, Vicent (1975): *Tio Canya*, Al Tall, «Cançó Popular del País Valencià».  
Edigsa.

VELÁZQUEZ, CONSUELO (~1955): *Cachito*.

Nat King Cole: *Cole Espanol*. Columbia, 1958.