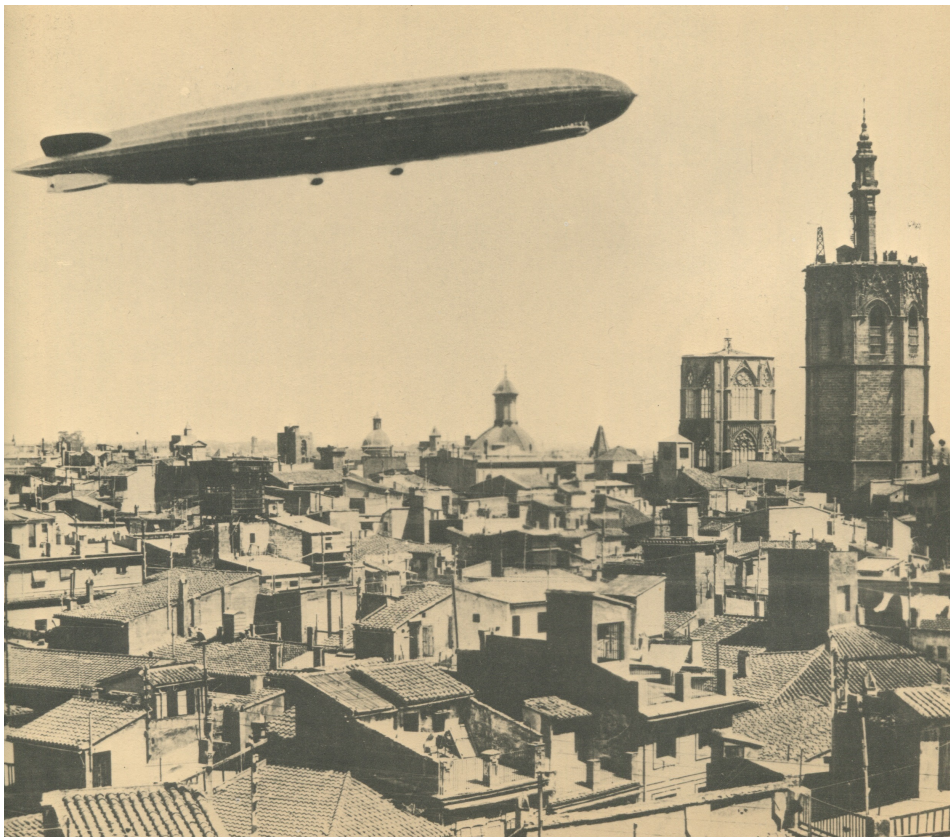


# La vida moderna (y valenciana). Apuntes sobre la modernización de la ciudad de València (1865-1936)



Alumna: Ana Bayo Molina

Tutores: Dr. Amadeo Serra Desfilis y Dra. Teresa-M. Sala García

Trabajo de Fin de Máster

Curso 2022-2023



*A mi abuela que, aunque su humildad natural haga que ella se quiera quitar flores, es la verdadera primera historiadora de la familia y a la que tengo que agradecer estar hoy aquí. Gracias por comprarme una guía de Roma cuando tenía 8 años.*

*A mi abuelo, el paseante de València. Igual que París tiene a su flâneur, València tiene a mi abuelo. Gracias por enseñarme el placer de caminar por la ciudad, gracias por llevarme todas las mañanas al cole.*

*A mi iaia, que creció en la calle Jesús, fue al colegio detrás del Ayuntamiento, pintó rollos de celuloide, y jugando se caía en las acequias. Porque contaba muchas historias, y porque tengo miedo de que se me olviden.*

*Y a mi iaio, que casi no me pudo narrar sus andanzas por la ciudad, pero del que sé que vendía telas en el centro. Cuando paso por carrer dels Adressadors me acuerdo de ti.*

*A los cuatro, porque en realidad quise estudiar la historia para saber más cosas de mis abuelos. Porque en realidad este trabajo empezó cuando era pequeña y os preguntaba por vuestra vida. Todo lo que haga a partir de aquí será siempre por y para vosotros.*

*Gracias por cuidarme.*

## **Agradecimientos:**

Quiero dar las gracias al profesor Amadeo Serra Desfilis, primero, por abrirme la puerta al estudio de la ciudad en su asignatura “Historia del Urbanismo Europeo” durante el último curso del grado de Historia del Arte en la Universitat de València. Gracias a sus clases, pude encontrar un ámbito que parecía poder agrupar todo lo que me interesaba y al que espero poder dedicarme en un futuro. Y, segundo, por haber aceptado codirigir este Trabajo de Fin de Máster a pesar de la distancia, por sus valiosos consejos, su apoyo y su comprensión constante. Le agradezco también a Teresa M. Sala García haber hecho fácil mi paso por la Universitat de Barcelona, aceptar esta codirección y toda la ayuda que me ha brindado a lo largo del curso con sus consejos y recomendaciones.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	<b>5</b>
1. Delimitación y justificación del objeto de estudio .....	5
2. Hipótesis y objetivos .....	7
3. Estado de la cuestión .....	9
4. Marco teórico.....	12
5. Metodología y estructura .....	21
<b>Parte I. La modernidad europea. Algunos rasgos definitorios</b> .....	<b>24</b>
1. Estética urbana.....	24
2. Sociedad y cultura de masas .....	33
3. Ocio urbano .....	39
4. <i>Art Déco</i> .....	42
<b>Parte II. El espacio: hacia la modernidad desde la construcción de lo urbano</b> .....	<b>49</b>
1. Variedad en torno a los estilos.....	49
2. Unanimidad en cuanto a los espacios .....	57
3. ¿Separación definitiva con la huerta? .....	64
4. Concluir con los actores: hacia la ciudad burguesa .....	71
<b>Parte III. La vida: hacia la modernidad desde las prácticas</b> .....	<b>76</b>
1. Una vida contradictoria: la Feria de Julio y el ocio costero como expresión de las oposiciones de las prácticas urbanas .....	76
2. Desde las Fallas hasta el cine: implicaciones culturales del ocio de masas .....	87
<b>Conclusiones</b> .....	<b>101</b>
<b>Bibliografía y fuentes consultadas</b> .....	<b>106</b>
1. Bibliografía citada .....	106
2. Fuentes primarias citadas.....	111

# Introducción

## 1. Delimitación y justificación del objeto de estudio

El presente trabajo sitúa su objeto de estudio en la ciudad de València y su marco cronológico entre 1865 y 1936. Su motivación principal es pensar sobre las imbricaciones entre el espacio urbano y la modernidad en el marco occidental. Si tomamos como ejemplo *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire, texto angular en la definición de la vida propia de “los nuevos tiempos”, encontramos que las prácticas que en él se describen como propias de esta vida son inseparables de la idea de ciudad que se construye a lo largo del siglo XIX, y que llega al XX como marco desde el que entender la realidad vivida. Este binomio, aparentemente indisoluble, se ha heredado por la historiografía posterior, que ha tendido a analizar desde la idea de la gran metrópoli y la cultura asociada a ella las manifestaciones artísticas y culturales desarrolladas durante los años estudiados en este trabajo. Es evidente que en esta época la conexión entre los diferentes ámbitos globales aumentó considerablemente, facilitando la conformación de una cultura más homogeneizada e imperante a nivel, como mínimo, occidental. Esta idea será fundamental en el trabajo, y sobre ella volveremos más adelante. De momento, basta con formularla y con advertir de que, a pesar de que esto se diera así, no se puede caer en el peligro de aplicar parámetros historiográficos que surgen del estudio de grandes ciudades “modernas” como París o Londres a otras de talante más intermedio, cuya especificidad debe ser contemplada.

Si trazáramos un discurso general y poco meditado sobre el arte y la cultura de los siglos XIX y XX, sería difícil evitar la confrontación de parejas de adjetivos como “moderno” y “tradicional” o “cosmopolita” y “local”. Se ha hablado mucho sobre la construcción del pensamiento moderno desde los contrarios: cuerpo y alma, hombre y mujer, razón y pasión, ciudad y campo... Desde hace algún tiempo se viene cuestionando y superando ese pensamiento dicotómico del discurso moderno, pero resulta alarmante cómo a veces se cae aún en él al utilizar conceptos como los señalados. Todos ellos fueron propios del pensamiento del siglo XIX, se heredaron para el XX y aún hoy los mantenemos. Se trata, pues, de ideas con una construcción histórica que no puede obviarse. Por eso, el

pensamiento histórico, en vez de tomarlos como naturales y constitutivos de una época, debería entenderlos como vertebradores de un discurso, atender a sus expresiones reales en el momento y, en última instancia, preguntarse en qué medida han determinado su mirada al pasado. Así pues, la motivación principal de este trabajo será estudiar y entender los límites de los parámetros desde los que se ha construido el discurso sobre los tiempos modernos, y para ello se partirá del análisis de su espacio predilecto: la ciudad. Desde esta perspectiva, se entenderá el espacio urbano como consecuencia y a la vez como constructor de la idea de estos tiempos.

El caso de València, una ciudad mediana en su ámbito nacional y parte de un estado que a nivel europeo no se ha solido entender como sede predilecta de la vida moderna, nos ofrece una situación idónea para llevar a cabo el tipo de estudio que se pretende. La ciudad del Turia vivió una conversión económica que a veces se ha menospreciado por no estar dotada de una burguesía industrial potente. El discurso fusteriano sobre la identidad valenciana partía de entender que esta fue una de las causas por las que no nació a finales del siglo XIX y principios del XX un sentimiento nacional ligado a la idea valenciana. Más tarde, esta cuestión se ha discutido, pero durante mucho tiempo marcó la forma de entender la modernización vivida, vista en cierta manera como “fallida”<sup>1</sup>. Resulta un ejemplo evidente de los peligros de aplicar miradas generalistas fruto de lo que supusieron estos años a nivel global –sobre todo para algunas grandes ciudades– a ejemplos concretos olvidando atender a su condiciones y vivencias específicas.

Por tanto, el trabajo pretende partir de los binomios contrarios desde los que a veces se ha entendido la cultura moderna, “modernidad”-“tradicción” y “cosmopolitismo”-“localismo”, para desdibujar sus fronteras y señalar los límites de un pensamiento histórico que parta de ellos. Así, tomará el ejemplo de la modernidad valenciana, marcada por una voluntad modernizadora y cosmopolita a la vez que por la construcción de una identidad regional basada en su campo, su mar y su tradición. Para ello, se elegirá como punto de partida 1865, año en el que comienza el derribo general de las murallas medievales y que se puede considerar como el pistoletazo de salida de una serie de

---

<sup>1</sup> Recientemente, Jorge Ramón Ros ha cuestionado esta percepción aplicada al espacio urbano valenciano en su tesis doctoral “València en la Restauración: reformas y percepciones sociales del espacio urbano (1875-1910)”. Su estudio será uno de los puntos de referencia para este trabajo, coincidiendo en gran medida con las ideas que plantea el historiador.

reformas urbanas que tienen como objetivo convertir València en una ciudad moderna. El punto final será 1936, ya que el inicio de la Guerra Civil española merece un tratamiento especial y profundo que se escapa a las posibilidades de este trabajo. Abarcar el conflicto necesitaría una reconsideración de los puntos desde los que se parte por lo que supuso a nivel social, político y cultural. Además, la conversión de València en capital de la Segunda República entre 1936 y 1937 impone un cambio de posición de la ciudad en el orden global, que necesitaría de un replanteamiento que desbordaría el estudio.

## 2. Hipótesis y objetivos

Tras todo lo dicho, queda claro que la hipótesis principal de este trabajo surge después de entender que lo “moderno” es una categoría construida y que, de tan usada, ha acabado por tener un significado vago y difuso que cabe precisar. Por ello, será necesario atender a sus múltiples expresiones con tal de extraer sus significados históricos<sup>2</sup>. Desde ahí, la principal hipótesis del trabajo es que la modernidad vivida en la ciudad de València tuvo su propia expresión, y que esta consistió en la conjunción de tendencias históricas globales con elementos y fenómenos propios de este espacio concreto, generando una experiencia única que debe ser estudiada como tal. La capital del Turia sufrió las transformaciones propias de la consideración del espacio urbano como escenario de la nueva “vida moderna”, y, por eso, el objetivo principal será atender a la expresión que estos cambios tomaron y los conflictos y consecuencias que trajo consigo para la imagen y la vida de la ciudad a lo largo del periodo estudiado.

---

<sup>2</sup> El uso del término “moderno” resulta confuso, pues con él nos referiremos a los eventos que, desde el estudio histórico, se pueden entender hoy como muestras del “espíritu de su tiempo”, pero también a aquellas prácticas o tendencias que desde la época se autodefinieron así. Estos dos sentidos podrían haberse diferenciado utilizando dos términos distintos. No obstante, se ha preferido mantener esta polisemia porque, precisamente, muestra el carácter ambiguo del término como categoría histórica a la vez que discurso de su tiempo que, en parte, ha motivado este trabajo. A partir de ahora, aparecerá “moderno” entrecomillado cuando se pretenda señalar el carácter construido del término y su uso heredado de los discursos de autodefinición propios de la modernidad. Al contrario, se utilizará sin entrecomillar cuando se trate de juicios que se hacen desde el presente sobre cuestiones que se entienden en el trabajo como definitorias de la época estudiada. A pesar de ello, cabe advertir que los límites de ambos sentidos son difusos. En general, el uso del entrecomillado buscará generar un extrañamiento sobre categorías normalmente utilizadas sin mucho cuidado cuyo sentido podría ser revisado.



Se buscará mostrar que las culturas y las sociedades de la modernidad están atravesadas por corrientes globales que influyen en todas ellas, y que se dejan ver en expresiones que podríamos llamar “cosmopolitas”, entendiendo el término como “conectado con el ámbito internacional” o “con pretensión de estarlo”. Así, se analizarán prácticas habitualmente así descritas, como el cine, los locales de ocio nocturno o la moda. También se estudiarán las muestras de cultura visual que se vinculan a ellas, especialmente expresadas a partir de una estética propia del *art déco* durante los años veinte y treinta del siglo XX. Así, se buscará señalar cómo se introducen en la sociedad valenciana y las implicaciones que tiene para la cultura preexistente pero también para los modos de comportamientos y las relaciones sociales.

Pero, además, se querrá demostrar que estas tendencias que atraviesan este periodo histórico a nivel global no solo afectan a prácticas concretas y definibles, sino que marcan todos los eventos vividos en la época y son causa de la transformación que vive la ciudad y su sociedad. La propia pretensión de convertir València en una urbe “moderna” se debe entender desde ahí. Así, se visitarán desde esta perspectiva las reformas urbanísticas, la aparición de una cultura y sociedad de masas, los debates arquitectónicos, el desarrollo de festividades de la ciudad como la Feria de Julio y las Fallas, los usos de los espacios e incluso la construcción de la identidad valenciana.

Además, se intentará desentrañar el verdadero sentido que tomó el término “moderno” en la sociedad valenciana. Para ello, se prestará atención a los protagonistas de los acontecimientos llevados a cabo bajo el signo de “los nuevos tiempos” con tal de demostrar que esta voluntad por “modernizarse” no era compartida por la población de la ciudad en su conjunto. En ese sentido, se verá cómo lo “moderno” se liga con lo burgués, pudiendo marcar una correlación entre lo que se entiende por vida “moderna” y vida burguesa. Desde ahí, se entenderá que lo verdaderamente moderno –ahora sin comillas pues se entiende como la expresión histórica de la época– fue el conflicto que generó la introducción de nuevas ideas, prácticas y transformaciones urbanas con aquellos sectores cuyas vidas y actividades se excluyeron de la nueva definición de ciudad.

Para finalizar, es conveniente advertir de que las limitaciones de este trabajo han hecho que algunos planteamientos no se hayan podido profundizar y desarrollar todo lo que se hubiera querido. Es por ello por lo que su objetivo es que sirva como punto de partida de

una investigación más profunda y dilatada en el tiempo, que pueda ampliar los asuntos tratados, así como visitar, perfilar y, si es necesario, reformular las ideas propuestas después de un estudio más maduro.

### **3. Estado de la cuestión**

La ciudad de València y su ambiente cultural durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX es un momento altamente estudiado en los ámbitos de investigación del ámbito valenciano. No obstante, cabe advertir que, si bien el panorama general de la época se puede conocer gracias a la acción de un gran número de autores que lo han estudiado desde sus diferentes ramas, no abundan los trabajos que plantean una mirada conjunta de toda esta panorámica. Al contrario, lo más común son los estudios que, desde diferentes perspectivas y tomando elementos diversos como objetos de análisis, han ido completando la definición del ambiente cultural de València desde 1865 hasta 1936.

Uno de los trabajos que se puede considerar el pistoletazo de salida de los estudios sobre la historia de la ciudad fue *La ciutat de València: síntesi d'història i de geografia urbana* (1972) de Manuel Sanchis Guarner, en el que trazaba su historia desde la fundación romana hasta el 1930. Si bien algunas de las ideas planteadas en él han sido superadas, el trabajo puso las bases para las investigaciones posteriores. Tras él, vinieron más trabajos que tomaron como centro la ciudad de València, entre los que cabe destacar los llevados a cabo por María Jesús Teixidor de Otto y Trinidad Simó. La primera desde la geografía y la segunda desde la historia del arte, continuaron construyendo los estudios sobre la ciudad. A Trinidad Simó, en concreto, se le deben los primeros análisis del panorama arquitectónico de los años estudiados en este trabajo. Sus obras *Arquitectura de la Renovación Urbana de Valencia* (1973) o *Valencia Centro Histórico. Guía urbana y de arquitectura* (1983) fueron referencias fundamentales para trabajos posteriores.

Siguiendo con las contribuciones que se han llevado a cabo desde la Historia del Arte, más tarde fue Inmaculada Aguilar Civera quien continuó agrandando los conocimientos sobre la arquitectura de la época. En su caso, su atención se ha centrado especialmente en la arquitectura industrial y en la figura de Demetrio Ribes Marco. Inició una línea de

investigación que ha resultado fundamental para la recuperación de este tipo de arquitectura en la ciudad de València, y que se ha materializado en la Cátedra Demetrio Ribes, que dirigió desde su fundación en 2003 hasta 2017. Más o menos en el mismo momento, Daniel Benito Goerlich defendía su tesis *Vertientes de la arquitectura ecléctica en Valencia 1875-1925* (1981), más tarde reconvertida en una monografía editada por el Ayuntamiento de València en 1983 y reeditada en 1992. En ella se abarcaba el estudio arquitectónico de gran parte de la cronología tratada en este trabajo. Poco después, Amadeo Serra Desfilis completaba el estudio de la arquitectura valenciana del primer tercio del siglo XX con su trabajo *Eclecticismo tardío y art déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)*, publicado también como monografía por el Ayuntamiento de València en 1996. Más recientemente, David Sánchez Muñoz ha tratado el desarrollo arquitectónico de las décadas siguientes en su tesis doctoral, dirigida por Benito Goerlich, *Arquitectura valenciana (1939-1957)* (2011). Si bien esta última obra se escapa a la cronología estudiada por este trabajo, responde a una misma voluntad por historiar el desarrollo arquitectónico valenciano de los siglos XIX y XX.

De estos trabajos que pretendían ofrecer una mirada global a la arquitectura de sus momentos estudiados, han salido más tarde estudios más concretos. Entre otros, cabe resaltar la figura de Fernando Vegas López-Manzanares, a quien se le deben los primeros estudios integrales sobre la arquitectura de la Exposición Regional de 1909. Además, son destacables las obras colectivas dedicadas a figuras concretas, como *Javier Goerlich Lleó. Arquitecto valenciano (1886-1914-1972)* o *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*, en las que encontramos descripciones generales del panorama social y arquitectónico de la ciudad de inicios de siglo junto a comentarios centrados en estas tres figuras. Al mismo tiempo, se ha ido potenciando el estudio urbanístico desde el ámbito histórico-artístico, en el que cabe destacar las figuras de Luis Arciniega García y Amadeo Serra Desfilis. Un buen ejemplo de los resultados de esta nueva línea de investigación es *Los Poblados Marítimos. Historia, lugares y escenas* (2018), dirigido por Inmaculada Aguilar Civera y Amadeo Serra Desfilis. En él, encontramos una de las muestras recientes que más casa con la línea que este trabajo pretende tomar, pues conjugan el estudio urbanístico, arquitectónico, social y cultural con tal de presentar una lectura que se acerque lo máximo posible a lo vivido en este lugar. Así, el trabajo toma una perspectiva interdisciplinar capaz de

presentar conjuntamente las diferentes posturas del pensamiento histórico que en las últimas décadas se han compartimentado y, con ello, distanciando las unas de las otras.

Esta última idea resulta fundamental, pues aquello que resalta al intentar trazar un trabajo como el presente es la alarmante compartimentación del pensamiento histórico. Es por esto por lo que se ha pretendido aunar trabajos provenientes de diferentes ramas de conocimiento. Precisamente la ciudad, que alberga en su interior todas las caras de la vida, resulta el escenario perfecto para llevar a cabo una tarea como esta, pues su propia naturaleza impone esta mirada. Así, se ha prestado una especial atención a los planteamientos que desde la historia social y política se han hecho sobre la etapa estudiada en la ciudad de València. En ese sentido, una referencia obligada es el trabajo de Ramir Reig, historiador valenciano centrado en el movimiento blasquista. Sus trabajos *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer* (1982) y *Blasquistas y clericales. La lucha por la ciudad de Valencia de 1900* (1986) son uno de los puntos de partida fundamentales del estudio de la política y los movimientos sociales en la València del momento. El blasquismo fue un movimiento definido especialmente desde su acción municipal y que fue agente fundamental en la modernización de València, y se le deben a Reig muchas de las interpretaciones vigentes aún hoy sobre este fenómeno. Por otro lado, las principales contribuciones al estudio sobre la construcción de la identidad valenciana son obra de Ferran Archilés i Cardona. El historiador ha establecido las bases desde las que se interpreta hoy la identidad valenciana entendida desde el regionalismo de finales del siglo XIX e inicios del XX. Una buena exposición de sus principales planteamientos se encuentra en su capítulo “Entre la regió i la nació. Nació i narració en la identitat valenciana contemporània”, que se encuentra en *Europa, Espanya, País Valencià: nacionalisme i democràcia: passat i futur* (2011), editado por él mismo y Teresa Carnero i Arbat.

Por último, cabe destacar las aportaciones que se han realizado desde el campo de la sociología. En este sentido, han sido Antonio Ariño Villarroya y Gil-Manuel Hernández i Martí quienes han contribuido especialmente a reconstruir el ambiente social de la ciudad a partir de sus estudios sobre las festividades valencianas de la modernidad, en concreto acerca de las Fallas y la Feria de Julio.

Antes de finalizar, es necesario destacar cómo en los últimos cuatro años han sido defendidas diversas tesis doctorales que tratan el ámbito valenciano y que rescatan de nuevo la ciudad como objeto de estudio, siguiendo la línea de este trabajo. Referido al ámbito alicantino, Pablo Sánchez Izquierdo defendía en 2019 su tesis *Arte y ciudad. Alicante 1894-1936*. En el mismo año, Rosario Cruz García Peris defendía la suya, *La Plaza del Mercado de València. Arquitectura, sociedad e identidad a través de ocho siglos de Historia*, centrada en este espacio urbano concreto y con un ámbito cronológico mayor. La última aparece en 2020, llevada a cabo por Jorge Ramón Ros y titulada *València en la Restauración: reformas y percepciones sociales del espacio urbano (1875-1910)*. Vemos, pues, que en los últimos años asistimos a una recuperación del espacio urbano como objeto de estudio a la que este trabajo pretende inscribirse y, en la medida que sea posible, aportar.

## **4. Marco teórico**

El presente trabajo gira en torno a dos grandes temas o preocupaciones del estudio histórico-cultural: la modernidad y la ciudad. Por eso mismo, a la hora de plantear los referentes teóricos que lo vehicularán, se debe hablar por un lado de aquellos autores escogidos para definir el acercamiento adoptado para tratar lo referido a “los tiempos modernos”, y por otro los que han ayudado a entender cómo se configura la imagen de la ciudad y su valor en la comunidad que la habita.

No obstante, antes de eso cabe delimitar la postura historiográfica general desde la que este trabajo parte. La ciudad, como uno de los más importantes escenarios de la vida humana durante la época contemporánea, se encuentra atravesada por todo lo que también afecta a esa vida, y así son muchos los ámbitos de conocimiento desde los que se la ha estudiado. Por eso esta investigación, que parte de querer esbozar una imagen de la ciudad de València entre 1865 y 1936 lo más cercana a la realidad que el estudio histórico pueda permitirse, pretende atender a diferentes aspectos, tanto materiales como inmateriales, que intervienen en ella. Se trata, pues, de una postura que atiende a un amplio abanico de elementos, y que por ello necesita de un aparato teórico que comprenda esta amplitud de mirada.

La historia cultural, en este sentido, parece ser una opción acertada<sup>3</sup>. Según consideraba el antropólogo Edward Tylor en *Cultura primitiva* (1871), “cultura” sería “esa compleja totalidad que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad”<sup>4</sup>. Peter Burke rescata esta definición en su *¿Qué es la historia cultural?*, publicado por primera vez en 2004 y traducido al español en 2006, en el que ofrece una serie de reflexiones que sirvan como guía para comprender esta perspectiva histórica reactivada desde la década de 1970. Frente a la fragmentación que presenta el estudio histórico, esta propuesta plantea utilizar “lo cultural”, que como decía Jacob Burckhardt es “un concepto vago”<sup>5</sup> y por tanto amplio, como paraguas para agrupar toda una serie de experiencias que juntas, tal como plantea Burke, llegan a dimensiones del pasado inaccesibles desde otras posturas. El común denominador de todas ellas sería lo simbólico, que puede encontrarse en diversos ámbitos de la experiencia humana que van desde el arte hasta la vida cotidiana, pasando por la política, lo religioso o incluso el deporte.

No obstante, esta posición “culturalista” debe tratarse con cautela, pues aglutinar manifestaciones dispares implica correr el peligro de presentarlas como un todo uniforme que olvide sus diferencias, especialmente en lo que implica a sus usos y significados sociales. Tras resaltar los diferentes problemas de definición que comportan los términos “cultura popular” y “cultura erudita”, Burke concluye que, frente a las propuestas de abandonar ambos conceptos en vista de sus muchas confluencias, solo manteniendo su uso se pueden entender las relaciones e interacciones entre ambas. En relación con este asunto, Nuria Peist en su artículo “Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural” advierte de que uno de los peligros de borrar la separación entre alta y baja cultura es “el olvido de la existencia de las efectivas condiciones de la dominación en el ámbito cultural”<sup>6</sup>. Esta conciencia atravesará el trabajo, y, así, se intentará atender a los significados sociales de los asuntos analizados

---

<sup>3</sup> Esta elección no es ninguna novedad en lo que se refiere al estudio histórico del espacio y el paisaje. El último trabajo de Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo. Historia cultural del paisaje* (2020) es uno de los muchos ejemplos de cómo los estudios del paisaje han encontrado en la historia cultural una postura idónea para sus trabajos.

<sup>4</sup> Extraído de: Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (Barcelona: Paidós, 2006), 45.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 44.

<sup>6</sup> Nuria Peist, “Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural”, *Arte, invid. soc.* 34, no. 2 (2022): 652.

para extraer el sentido real de las vivencias que dominaron la ciudad de València durante la cronología estudiada.

Por último, de entre las lecciones que ofrece la historia cultural y que Burke enumera, resulta especialmente interesante para este trabajo la que habla sobre el paso de la representación a la construcción<sup>7</sup>. Los trabajos que se llevaron a cabo desde esta corriente durante la década de 1980 partieron a menudo del concepto de “representación”, pero pronto surgió una incomodidad con el término por sugerir que todo a lo que se refería no era más que un reflejo o imitación de la realidad. Frente a esto, se planteó el concepto de “construcción”, haciendo referencia así a cómo las representaciones, a su vez, contribuyen a producir la realidad en la que existen y que reflejan. Siguiendo esta idea, Javier Maderuelo plantea que el paisaje no es sino un constructo cultural. Su “historia cultural del paisaje” es, por tanto, “la historia de un concepto cultural” que ha sido forjado a través de los siglos a partir de las ideas y prácticas provenientes de muchos ámbitos, como las artes, la religión, la filosofía, los viajes, la ciencia o incluso la política y la economía<sup>8</sup>. El concepto de paisaje no haría referencia a un espacio sino a una forma de mirar, y, en consecuencia, no sería tanto una representación como una construcción cultural de ese lugar, con implicaciones sociales e históricas<sup>9</sup>.

Planteado el marco global en el que este trabajo pretende inscribirse, se pasará ahora a hablar de aquellas reflexiones sobre la modernidad desde las que se estudiará el caso valenciano. Como ya se ha comentado, la motivación central es analizar los tiempos modernos partiendo de los binomios global-local e innovación-tradición, pero no entendidos como contrarios sino como ejes interrelacionados sobre los que las ideas y las prácticas propias de la modernidad se construyeron. Para perfilar esta postura, se ha partido de los trabajos de los historiadores Christopher Alan Bayly y Eric Hobsbawm junto a Terence Ranger.

En *El nacimiento del mundo moderno*, publicado por primera vez en 2004 en lengua inglesa, Bayly ofrece una mirada global al periodo comprendido entre 1780 y 1914,

---

<sup>7</sup> Sobre este asunto, consultar los capítulos 4 y 5 del trabajo de Burke en: Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, 69-124.

<sup>8</sup> Javier Maderuelo, *El espectáculo del mundo. Historia cultural del paisaje* (Madrid: Abada Editores, 2020), 11.

<sup>9</sup> Sobre cómo define Maderuelo el concepto de “paisaje” consultar: *ibid.*, 17-19.

señalando las interacciones e interdependencias entre los sucesos que se dieron en este tiempo en diferentes ámbitos geográficos de todo el mundo. Así, su tesis principal es que las conexiones y tendencias globales se dieron mucho antes de 1945 y el inicio de la globalización actual, siendo, de hecho, una de las características definitorias de los tiempos modernos que comienzan a forjarse en las últimas décadas del siglo XVIII. Desde esta perspectiva, defiende la necesidad de trazar una historia global, incluso en los casos en los que se trabaja desde un ámbito geográfico concreto, pues esas interdependencias que destaca a lo largo de su libro obligan a tener en consideración la influencia de tendencias globales incluso cuando se trabaja en términos locales<sup>10</sup>.

Desde aquí, Bayly destaca una tendencia hacia la uniformidad provocada por esta conexión que caracteriza la época contemporánea:

A medida que los acontecimientos se iban interconectando y entrelazando, las formas humanas de actuar se ajustaron a otras y empezaron a parecerse en todo el mundo. Por eso, este libro traza el auge de la *uniformidad* global del Estado, la religión, las ideologías políticas y la vida económica, según se desarrollaron a lo largo del siglo XIX. Este auge de la uniformidad se vio no sólo en las grandes instituciones como la Iglesia, las cortes reales o los sistemas judiciales, sino que también se dio en lo que llamaré "hábitos físicos": la forma de vestir, de hablar, de comer y las relaciones familiares de la gente<sup>11</sup>.

No obstante, este proceso hacia la uniformidad crea una paradoja, pues justo cuando más se comparten tendencias más se tiende, en algunos casos, a resaltar las diferencias entre sociedades y comunidades. Así, crece un sentimiento de identidad nacional, religiosa o cultural que fortalece el sentido de la diferencia, pero al mismo tiempo se puede observar que esos procesos y tendencias de identidad son altamente similares. Tal como dice Bayly, "esas diferencias las expresaban [las distintas comunidades humanas] de manera cada vez más parecida"<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Para conocer en profundidad las tesis generales defendidas por Bayly en su trabajo, consultar especialmente su introducción y su último capítulo: Christopher Alan Bayly, *El nacimiento del mundo moderno, 1780-1914: conexiones y comparaciones globales* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2010), XXIII-XLVIII, 532-576.

<sup>11</sup> *Ibid.*, XXIII.

<sup>12</sup> *Ibid.*, XXIV.



Esta reflexión será especialmente útil a lo largo del trabajo pues, aplicándola al estudio cultural de la ciudad, la pugna entre las tendencias y costumbres locales frente a la adaptación de elementos y estilos internacionales deja de verse como una elección entre contrarios y puede comenzar a entenderse como una misma muestra de las tendencias propias de los tiempos modernos. Así, esta propuesta exige reformular la costumbre historiográfica de estudiar el grado de modernidad de una comunidad en función de la cantidad de muestras de una cultura conectada a tendencias globales entendidas tradicionalmente como “modernas” (que en realidad no son globales sino occidentales, y, de hecho, de determinadas zonas de Occidente). Para Bayly, aquello que define la modernidad es ser consciente (y estar convencido) de que se ha llegado a ella y añade que “a cierto nivel, entonces, el siglo XIX fue la Edad Moderna porque un número considerable de pensadores, estadistas y científicos, que dominaba el orden de la sociedad, pensaba que era así”<sup>13</sup>. Así pues, en este trabajo se coincidirá con Bayly y se entenderá la modernidad como “el deseo de estar con los tiempos”<sup>14</sup>, que marca toda una época en términos globales. Desde aquí se analizarán las diferentes posturas que las élites valencianas toman entre 1865 y 1936. Se remarcará cómo incluso en eventos que se han entendido por la historiografía posterior como muestra clara de la construcción identitaria valenciana, entre las que podemos resaltar la Feria de Julio o la Exposición Regional de 1909, se encuentran atravesadas también por ese uniforme “deseo de estar con los tiempos” que ha caracterizado esta época a nivel global.

En 1984, Eric Hobsbawm y Terence Ranger en *La invención de la tradición* planteaban una interpretación de “lo tradicional” en los tiempos modernos que ayuda a completar la propuesta de Bayly. El trabajo lo forman una serie de estudios sobre diferentes tradiciones, dadas también entre 1870 y 1914, donde se subraya su carácter artificial y construido frente a la presentación que se acostumbra a dar de ellas como algo natural e inmutable en el tiempo. Esto es lo que los autores entienden como “tradición inventada”, que según plantea Hobsbawm en el primer capítulo, serían tanto aquellas que fueron artificialmente “construidas y formalmente instituidas”, como aquellas que surgen de manera espontánea y logran consolidarse como “tradición” con rapidez<sup>15</sup>. Desde su perspectiva, estas tradiciones modernas son nuevas prácticas para nuevas necesidades pero que se dan desde

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, XXXV.

<sup>14</sup> *Ibid.*, XXXIV.

<sup>15</sup> Eric Hobsbawm y Terence Ranger, eds., *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2002), 7.

la referencia a tiempos pasados. Así, frente a un tiempo caracterizado por el cambio y la innovación constantes, se da un intento de “estructurar como mínimo algunas partes de la vida social de éste como invariables e inalterables”<sup>16</sup>.

En el mismo capítulo, Hobsbawm advierte de que estos procesos de invención se dan en todo momento histórico, pero la profundidad de las transformaciones sociales que se dan desde 1780 es tal que las tradiciones “viejas” se vuelven totalmente inservibles y aparece una necesidad imperiosa de crear otras para las nuevas formas de vida. Frente a las “viejas” tradiciones, las nuevas se caracterizan por una “vaga universalidad”, con un significado poco definido pero unas prácticas que lo simbolizan prácticamente obligatorias. Según Hobsbawm, “el factor crucial parece situarse en la invención de signos de pertenencia a un club cargados emocional y simbólicamente, más que en los estatutos y los objetivos de este club”<sup>17</sup>. Así pues, estas nuevas referencias al pasado tienen un peso fundamental en la configuración de grupos y de identidades, ya sean en términos de clase social o de nación, pero su peso real en la vida cotidiana de los individuos es poco. Sin embargo, sí tendrán un peso decisivo en la configuración de la esfera pública y en algunas de las formas de sociabilización que en ella se dan.

Si Bayly ayudaba a matizar la oposición clásica entre global y local en los estudios sobre lo moderno, el trabajo de Hobsbawm y Ranger complejiza el binomio de contrarios que son para el estudio del siglo XIX y XX (sobre todo en lo histórico-artístico) la tradición y la innovación. En el campo de las artes, el propio devenir de las corrientes artísticas del siglo XIX y XX configuró esta oposición, caracterizando el arte moderno como el arte que busca la vanguardia y rechaza los cánones antiguos. Aplicar la propuesta de estos dos autores al estudio artístico y cultural no sería intentar eliminar una oposición que, efectivamente, existió en la mentalidad de la época, sino entender que las formas tradicionales que perduran son también creación del espíritu de la época. Puesto que la cultura valenciana del siglo XIX y XX se encuentra fuertemente atravesada por la presencia de referencias a la tradición, las ideas de Hobsbawm y Ranger jugarán un papel fundamental.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 17.

A modo de eslabón entre los referentes escogidos para el tratamiento de los tiempos modernos y aquellos que han ayudado a vehicular el acercamiento a la imagen de la ciudad, cabe destacar una idea que introduce Hobsbawm para cerrar el último capítulo de *La invención de la tradición*:

El último aspecto es la relación entre “invención” y “generación espontánea”, planificación y crecimiento. Esto es algo que desconcierta siempre a los observadores en las modernas sociedades de masas. Las “tradiciones inventadas” cumplen importantes funciones sociales y políticas, y ni nacerían ni arraigarían si no pudieran adquirirlas. Sin embargo, ¿hasta qué punto son manipulables? La intención de usarlas, de hecho, a menudo de inventarlas, para la manipulación es evidente [...]. Pese a ello, también parece claro que los mejores ejemplos de manipulación son los que explotan prácticas que obviamente satisfacen una necesidad [...]. Los gustos y las modas, especialmente en las diversiones populares, pueden “crearse” sólo dentro de límites muy estrechos; hay que descubrirlos de manera retrospectiva... pero también tratar de comprender por qué, en términos de sociedades y situaciones históricas cambiantes, llegó a sentirse tal necesidad<sup>18</sup>.

Lo que Hobsbawm plantea aquí es una idea fundamental para el estudio histórico en general, y de manera particular para el estudio urbano: la atención a la capacidad de acción de la sociedad o de las “masas”. Sin negar el uso de estas tradiciones “inventadas” como forma de manipulación o de influencia en la sociedad, es cierto que no podemos caer en imaginar una masa inmóvil que adopta todo lo que desde los poderes se le ofrece. Si llevamos esto a la ciudad, se desvela la importancia de comprender que su imagen no es aquella que se proyecta únicamente desde los despachos de los arquitectos que construyen sus edificios, tampoco la que diseñan los urbanistas al idear su trazado, sino que es la conjunción de todo esto con cómo esa ciudad es vivida, aceptada, usada y dotada de significado. Puesto que en trabajo se hablará mucho de la imagen de la ciudad de València y su vinculación con las clases dominantes, esta idea será fundamental para comprender que la urbe que se proyecta no es la real sino la construida desde un sector. Desde ahí, cabría preguntarse cuál es la vivencia de aquellos grupos de población excluidos de la creación moderna de València, pero el asunto desbordaría el trabajo y por eso se ha preferido reservarlo para futuras investigaciones<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, 318.

<sup>19</sup> Este es uno de los asuntos que trata Jorge Ramón Ros en su tesis “València en la Restauración: reformas y percepciones sociales del espacio urbano (1875-1910)”.

En este trabajo se tomará una postura cercana a la de la geografía de la percepción, centrada precisamente en la dimensión de la ciudad que depende de la visión subjetiva que sus habitantes tienen de ella. Esta rama de la geografía se tomará aquí como influencia o inspiración más que como método a seguir, pues la naturaleza del estudio histórico hacen imposible aplicarlo. Dada la dificultad que supone encontrar las fuentes necesarias para delinear esta imagen con seguridad, este trabajo pretende más bien esbozar a grandes rasgos la idea que desde determinados sectores se proyectó de València. No obstante, se tomarán como base las reflexiones que desde la geografía de la percepción se han dado sobre la imagen de la ciudad y la mirada de sus habitantes.

En primer lugar, se partirá del trabajo del urbanista Kevin Lynch titulado *La imagen de la ciudad*, cuya primera edición en lengua inglesa vio la luz en 1960. En este trabajo, Lynch se propone hablar de la forma sensible de las ciudades, a la que se refiere como su imagen, pero no solo a partir de sus construcciones y su trazado, sino especialmente a partir de cómo es vista y entendida por sus habitantes. Comprende la imagen de la ciudad como algo fragmentario, a gran escala, en la que intervienen todos los sentidos y que es formada a lo largo del tiempo<sup>20</sup>. Así pues, plantea que tiene una estructura compleja, formada por una gran diversidad de elementos físicos que se relacionan entre sí y también con otros inmateriales, como pueden ser las vivencias, los recuerdos o los significados históricos y sociales que un espacio tiene. Incluso el propio habitante actúa: “no somos tan solo observadores de este espectáculo, sino que también somos parte de él, y compartimos el escenario con los demás participantes”<sup>21</sup>.

Partiendo de esta concepción amplia de la imagen de la ciudad, Lynch enumera una serie de elementos que, a partir de entrevistas a habitantes de tres ciudades estadounidenses, considera que estructuran la imagen que los habitantes forman de su ciudad y vehiculan su experiencia en ella. Se trata de categorías que se centran únicamente en la dimensión física de la imagen urbana, pero que serán de gran ayuda para reconfigurar la imagen de la València que será estudiada. Así, a lo largo del trabajo se atenderá a los edificios

---

<sup>20</sup> Sobre la definición que Lynch hace de la imagen de la ciudad consultar especialmente su primer capítulo titulado “La imagen del medio ambiente” en: Kevin Lynch, *La imagen de la ciudad*, 2a ed. (México: Gustavo Gili, 1985), 9-24.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 10.

construidos durante el periodo estudiado, pero también a las calles que ayudaban a formar, a la relación que se establecía entre ellos y otros elementos urbanos, a las actividades que albergaban, a las festividades que tenían lugar en el espacio urbano o incluso a sus establecimientos. En definitiva, un sinfín de elementos de diferente orden que se dieron en el espacio de València y que, siguiendo a Lynch, configurarían su imagen.

En *La imagen de la ciudad*, Lynch decide dedicarse únicamente al estudio de la forma física de la ciudad; ya que, al fin y al cabo, se trata de un tratado que pretende servir de guía a urbanistas futuros. Sí habla de la dimensión de significado que toda ciudad comporta, pero decide no atenderla pues, según advierte a sus posibles lectores urbanistas, “mostraremos sensatez si concentramos la atención en la claridad física de la imagen y permitimos que el significado se desarrolle sin nuestra guía directa”<sup>22</sup>. Para esta dimensión, recurriremos a otras consideraciones propias de la geografía de la percepción, según las formula el geógrafo Josep Vicent Boira Maiques en su introducción a *La ciudad de Valencia y su imagen pública*.

Para Boira, la imagen pública se podría definir como “el conjunto de cualidades, símbolos y rasgos asociados a una urbe y compartidos por la mayoría de sus habitantes”<sup>23</sup>. Se trata de un modelo que se establece a través de unos valores dominantes que acaban por configurar una visión determinada de la ciudad en los individuos, señalando así que “el conocimiento ambiental se construye”<sup>24</sup>. Así, los geógrafos de la percepción, y en concreto Boira con el caso de su València contemporánea, trazan la apariencia de esta imagen pública a través del análisis de cómo un grupo representativo de encuestados entiende y habita su ciudad. Intentar llevar a cabo esto desde el estudio histórico es una tarea difícil, por la imposibilidad de acceder a las opiniones de una muestra representativa de la población urbana del momento. Por eso, se seguirá lo que plantea Boira y se rastrearán los contenidos simbólicos, los rasgos distintivos y los valores dominantes que surgían a la hora de hablar de la València estudiada, pero siempre desde el entendimiento de que esa era la València de los sectores que pudieron actuar o dejar constancia de su visión sobre ella.

---

<sup>22</sup>*Ibid.*, 18.

<sup>23</sup> Josep Vicent Boira Maiques, *La Ciudad de Valencia y su imagen pública* (València: Universitat de València, Departament de Geografia, 1992), 18.

<sup>24</sup> *Ibid.*

## 5. Metodología y estructura

Para hacer esta investigación se ha partido del estudio atento de los trabajos que, con anterioridad, habían estudiado la ciudad de València, especialmente desde la Historia, la Historia del Arte y la Sociología. De ellos se han extraído las posturas e interpretaciones que plantean sobre los asuntos tratados en el trabajo, que se han querido conjugar con la visión de la ciudad que se nos ofrece en documentos de la época. Para conocer esa mirada, se han consultado diversas fuentes primarias, especialmente periódicos, revistas y guías turísticas. Todo ello se ha estructurado a partir de los planteamientos teóricos de los que parte el trabajo, que ya se han desarrollado en el apartado anterior.

Planteadas las bases a partir de las cuales se han construido las ideas propuestas, cabe explicar ahora la estructura que se les ha dado. En primer lugar, se ha querido hacer un retrato esbozado de la modernidad occidental. Así, se ha dedicado la primera parte del trabajo a este asunto, queriendo mostrar su apariencia a partir de resaltar diversos asuntos que la caracterizan. Se hablará de la estética urbana, la cultura y sociedad de masas, el ocio y el *art déco*. Se trata de un análisis temático de diferentes asuntos, que en cuanto a lo cronológico presenta un carácter difuso. Mientras que cuando se hable de la estética urbana y del *art déco* se prestará una atención especial a los años veinte y treinta del siglo XX, al tratar la sociedad y cultura de masas y el ocio se trabajará con una cronología más amplia, con una mención especial a asuntos referidos a las últimas décadas del siglo XIX. A pesar de esta variedad en cuanto a las fechas, lo que se pretende es estudiar diversos asuntos que definen la modernidad occidental como proceso dilatado en el tiempo. Los diferentes temas se muestran como ejes sobre los que se desarrolla el espíritu moderno o en los que se ve su clara expresión, por eso se han decidido presentar juntos para mostrar ese esbozo de lo que supuso este periodo. Todos ellos se definen a partir de planteamientos generales combinados con análisis de casos concretos referidos al ámbito de la ciudad de València. Cabe comentar, también, que nos referimos a la modernidad del ámbito occidental porque los casos a los que se atiende se dan en este contexto cultural y geográfico. Con ello no se quiere presentar estos rasgos como definitorios exclusivamente de Occidente, sino más bien hacer ver que no se ha atendido a otros contextos culturales y que, por tanto, hablar en términos globales o universalistas sería caer en un error de planteamiento.

En la segunda parte se atenderá a la construcción de lo moderno desde el espacio urbano. Para ello, se atenderá primero a los estilos y discursos arquitectónicos que caracterizaron este periodo de la ciudad de València. En concreto, se estudiará el debate que toma forma entre las dos primeras décadas del siglo XX entorno a la conformación de un estilo nacional, señalando las relaciones que este fenómeno comporta con la creación paralela de una identidad regional y nacional que se da en el marco valenciano. Se querrá plantear que, por encima de todos estos debates entre tendencias extranjeras y autóctonas, impera una tendencia global de convertir el espacio urbano en moderno, y que ello supone su transformación para incorporar nuevos lugares dedicados a nuevos usos. A este asunto se dedicará el segundo apartado de esta parte. A continuación, se intentará comprobar qué implicaciones tiene esta construcción de lo urbano para los espacios ajenos a él, en concreto para lo rural. València es una ciudad cuya identidad se construye, entre otras cosas, a partir de su huerta, por eso resulta interesante atender a las relaciones que la ciudad mantendrá con ella a lo largo del periodo estudiado. Por último, se hablará de los actores protagonistas de estos cambios, haciendo ver que la construcción del espacio urbano es en realidad la construcción del espacio burgués, y que eso conlleva la expulsión de ciertos usos ya no tolerables en la ciudad que se quiere proyectar.

Habiendo planteado cómo lo moderno se hace espacio, hablaremos, por último, de cómo toma cuerpo en las prácticas y actividades de la población valenciana. Para ello, se tratarán los casos de la Feria de Julio y las Fallas, festividades fundamentales en el calendario de la ciudad, del ocio costero que se populariza durante estos años, y de las nuevas actividades que entran en la ciudad, cara de esa conexión global y homogeneización cultural que se han ido comentando. En primer lugar, se hablará de la Feria de Julio y de la vida costera, exponiendo cómo ambas muestran una clara diferenciación social entre lo vivido por las clases altas y las populares. Así, se completará la idea que se ha ido desarrollando a lo largo del trabajo sobre la naturaleza burguesa de la construcción de la vida “moderna”. Después, se hablará de las Fallas para mostrar cómo este evento rompe en cierta medida con la norma planteada, pues consigue aglutinar en ella al conjunto de la población de la ciudad. Se hablará de su relación con la identidad valenciana y de cómo se ve condicionada también por la consolidación de una sociedad y cultura de masas. Por último, se continuarán planteando las consecuencias de esta masificación de la vida a partir de eventos como el cine, el deporte o el ocio nocturno. Para ello, se volverá sobre algunas de las ideas planteadas sobre el *art déco* en la primera

parte del trabajo. Se intentará señalar cómo afectó a la sociedad y cultura de la ciudad de València la popularización de estas prácticas.



# Parte I. La modernidad europea. Algunos rasgos definitorios

El objetivo de este apartado es reflexionar sobre cuatro cuestiones presentes en el ambiente de la ciudad de València en el periodo estudiado. Se intentará seguir la idea de Bayly según la cual actuaciones locales confluyen en tendencias globales —o en este caso occidentales, pues solo nos referiremos a esta zona geográfica y/o cultural—, y por la cual, considera, toda historia local debe ser global. Por ello, para hablar de la modernidad valenciana, se hablará de aquello que afecta a nivel europeo. Así, se intentarán trazar relaciones entre autores y trabajos que detectan ciertas tendencias en la capital del Turia, y otros que ofrezcan miradas sobre esos mismos asuntos referidas a un marco más general. Además, se expondrán eventos y producciones como ejemplo de ellas que después se desarrollarán en los apartados posteriores. De esta manera, se conecta el estudio concreto de la ciudad de València, que se profundizará en las partes II y III, con reflexiones generales sobre la ciudad moderna. Dicho esto, los elementos que se han considerado como vehiculares en la lectura que se pretende hacer de estos años en la capital levantina son:

## 1. Estética urbana

Podemos considerar que la entrada en el siglo XX fue, en parte, el momento en el que se confirmó que la ciudad se había convertido en el centro de la vida moderna para la cultura europea. Según Philippe-Alain Michaud, fue la desnaturalización que causaron a finales del siglo XIX las primeras líneas de tranvía y metro y la consecuente aceleración de los desplazamientos urbanos, junto a la llegada del alumbrado y la transformación de la noche “en un segundo día artificial”, lo que supuso el nacimiento de la ciudad moderna, haciendo una analogía entre tiempos modernos y ciudad electrificada<sup>25</sup>. Intentar significar en unos pocos elementos el paso de entrada a la modernidad del espacio urbano parece arriesgado. No obstante, el comentario de Michaud señala, precisamente, dos temas que

---

<sup>25</sup> Philippe-Alain Michaud, “La ciudad moderna,” en *Cámara y ciudad: la vida urbana en la fotografía y el cine* eds. Marta Dahó, Florian Ebner, y Philippe-Alain Michaud (Barcelona: Fundació Bancària “La Caixa,” 2019), 33. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en CaixaForum Barcelona, 31 de octubre 2019 – 8 de marzo de 2020.

fascinaron en gran medida a las generaciones posteriores de artistas y escritores y que caracterizaron la imagen mental de las grandes ciudades, especialmente en el periodo de entreguerras: la velocidad que la atravesaba y su ambiente nocturno.

Muchas de las manifestaciones de vanguardia de las tres primeras décadas del siglo XX coinciden en mostrar la ciudad como la puerta de entrada de los “nuevos tiempos”; una ciudad caracterizada por el tráfico constante de grandes masas de gente y vehículos modernos como tranvías y coches, edificios de cada vez más altura y una omnipresencia de luces eléctricas y letreros publicitarios. Sin duda, el ejemplo más claro de la emoción por este nuevo mundo mecánico lo representa el futurismo, con su rechazo frontal a lo previo y su defensa férrea de una cultura nueva que encaje con los tiempos dominados por el desarrollo técnico<sup>26</sup>.

Se trata, efectivamente, de un paisaje “desnaturalizado” que se comienza a entender como aquello que debe ser la ciudad que se pretenda moderna. En el ámbito español, Javier Pérez Rojas ha estudiado las formas que adquiere esta fascinación en diversos trabajos. En su catálogo *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*, recorre las manifestaciones más importantes que, en la cultura española de inicios de siglo, avanzan en esta dirección. Así, plantea un inicio de esta tendencia en círculos vanguardistas y que se expresa también en formas culturales más populares como el cartel, pues “ciertos lenguajes de vanguardia se estaban codificando a través de la síntesis que realizaba el *art déco*”<sup>27</sup>. Esta simbiosis entre vanguardismo y art déco se tratará más adelante. De momento, aquello que interesa resaltar en este punto es que el protagonismo de las formas urbanas se da tanto en la cultura más popular y/o convencional como en la vanguardista, pudiendo así considerarla una mirada de la ciudad generalizada en cierta medida.

Los ejemplos de esta fascinación en los grupos vanguardistas del ámbito español se ven especialmente en el grupo ultraísta y en el *Manifest Groc*. En un tono bastante cercano al

---

<sup>26</sup> Sirva como ejemplo el famoso fragmento del primer manifiesto futurista de 1909 escrito por Marinetti: “Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carrera, con su radiador adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil que ruge, que parece correr sobre metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.”. Extraído de: Mario de Micheli, *Las vanguardias del siglo veinte* (Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1968), 356.

<sup>27</sup> Javier Pérez Rojas, *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret* (València: Generalitat Valenciana, 2003), 47. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del siglo XIX, València, 9 de junio de 2003 – 30 de septiembre de 2003.

que se ha visto con los futuristas, ambos manifiestan un rechazo a la cultura de final de siglo. En el caso del ultraísmo, en su segundo manifiesto dicen: “Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León, que son los que representan en nuestras letras el pasado triste, nos tienen usurpado el puesto preeminente a que somos acreedores”<sup>28</sup>. Por su lado, Salvador Dalí, Lluís Montanyà y Sebastià Gasch en su *Manifest Groc* critican con dureza a la cultura catalana de su momento a la que consideran inservible para su época<sup>29</sup>. Por el contrario, ambos grupos hacen apología de los nuevos elementos de la vida urbana que comenzaban a surgir durante las tres primeras décadas del siglo XX, como el deporte, los automóviles, el jazz, la electricidad, las máquinas y todas las formas de arte “modernas”, entendiendo modernas como contemporáneas y dentro de corrientes internacionales. En ese sentido, ambos grupos hacen mención constante a figuras de las vanguardias relevantes a nivel europeo, como Picasso, Tristan Tzara, Paul Éluard, Louis Aragon, Jean Cocteau o André Breton. Así pues, lo que esta “cultura moderna” implica en las proclamas vanguardistas es, en cierto sentido, un acercamiento a las tendencias europeas frente a formas ya consolidadas en la cultura española de esos años con un arraigo más local pero que, no debe olvidarse, en su día también se entendieron como altamente “modernas”. El intento por expresar las nuevas formas de vida se mantiene, pero lo que difiere es lo que se entiende como “moderno”.

Aun así, encontramos muestras en la que esta “nueva” cultura se entremezcla con la “antigua” o, mejor dicho, lo local. Ramón Gómez de la Serna, una de las figuras fundamentales en lo que respecta a la entrada de las ideas de las vanguardias históricas en España y en especial del futurismo, escribe un texto titulado “El concepto de la nueva literatura” para el número 6 de la revista *Prometeo* en 1909, mismo año en el que traduce al español el primer manifiesto futurista. Pérez Rojas opina a partir del texto que “nadie hasta entonces había hecho en España una apuesta tan decidida por la modernidad”, pero a su vez resalta cómo, en su defensa por una literatura que hable de la vida contemporánea, aboga por dar una nueva perspectiva a la visión de Madrid y no quedarse únicamente en

---

<sup>28</sup> Isaac del Vando Villar, “Manifiesto ultraísta”, *Grecia*, 30 de junio de 1919, 9. Extraído de: Andrew A. Anderson, *El momento ultraísta: orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia* (Frankfurt am Main: Vervuert, 2017), 677.

<sup>29</sup> Consultar el manifiesto completo en: “Manifest Groc”, Enciclopèdia.cat, consultado el 4 de mayo de 2023, <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/manifest-groc>

la imagen de la ciudad moderna indeterminada<sup>30</sup>. Con estas palabras lo expresa Gómez de la Serna:

Todo lo que no sea actual es desconcertante y no es tan sabrosamente asimilable como lo actual. Somos de nuestro momento y sería mentir nuestra naturaleza y aterirla y resabiarla, el creer otra cosa.

Hay que combatir siniestramente el espíritu de anticuario que hay aún en el fondo de los hombres y que enrancia y desorganiza tanto la vida.

Todo lo que no es actual o no se condicione por lo actual carece de justificación. El espacio y el lugar deben obedecer a esa misma perioricidad. deben estar dentro de ella, con su misma certeza, en detalles ultimátums y variaciones. Somos de nuestra calle y de nuestra casa. Así, ya sea madrileño, vallisoletano, londondense o parisino, toda vida para ser orgánica, ha de estar *sita* de un modo categórico. De tal manera que las calles han de ser verídicas, llevar su propio nombre, y hasta si en ellas se ve la mano indicadora del zapatero de portal no valdrá suprimirla. Todo lo nuestro debe tener un carácter de madrileñismo<sup>31</sup>.

El fragmento resulta útil para lo que se está intentando mostrar en este trabajo, pues parece concluir que lo moderno, para que sea tal cosa, se tiene que dar en algún sitio. Para Gómez de la Serna todo lo que pretenda ser actual debe ser verídico, y para que lo sea ha de partir de que está en un lugar concreto. Hemos visto que la fascinación por lo urbano en los inicios del siglo XX por un lado rechaza las actividades y cultura autóctonas y prefiere aquellas que muestran una ciudad “cosmopolita”, y así lo muestra en diferentes manifestaciones del momento. Pero, por otro lado, esta tendencia que se expresa en una estética concreta cada vez más presente lo que genera, en un sentido más profundo, es una transformación en la manera de percibir la ciudad y lo autóctono. Los casos que nos señalan esto ya no hacen referencia a una ciudad indefinida o sin localizar, sino que construyen una imagen de las ciudades reales en las que se emplazan totalmente contaminada por esas ideas abstractas sobre la ciudad moderna.

Así pues, saliendo de la oposición que construían en torno a lo previo y lo moderno los manifiestos vanguardistas citados, y siguiendo lo que plantea Gómez de la Serna, encontramos en la València de finales de los años veinte y principios de los treinta

---

<sup>30</sup> Pérez Rojas, *La ciudad placentera...*, 44.

<sup>31</sup> Ramón Gómez de la Serna, “El concepto de la nueva literatura”, *Prometeo*, abril de 1909, 23. Extraído de: *Ibid.*

ejemplos que muestran esta transformación en la percepción de la ciudad y que afectan tanto a la antigua como a la nueva<sup>32</sup>. Algunos ejemplos de esto los encontramos alrededor de las Fallas. Según el estudio que Antonio Ariño Villarroya realiza de esta festividad a lo largo de su historia contemporánea, entre los años 1921 y 1936 predomina la crítica a los nuevos cambios culturales y la visión de lo moderno y lo autóctono como dos sistemas de valores opuestos, pero a pesar de ello también en algunos casos “se refleja un intento por conciliar tradición y progreso, *antigor i modernisme*, especialmente en aquellos aspectos que tienen relación con las transformaciones urbanísticas y el progreso tecnológico”<sup>33</sup>. Más tarde desarrolla esta idea, señalando que mientras que los cambios sociales y culturales, especialmente la emancipación femenina, son criticados de manera reiterada, el progreso técnico se alaba<sup>34</sup>. Así pues, no sorprende que en las imágenes falleras encontremos buenos ejemplos de esta fascinación por una ciudad que se ve como moderna por presentar grandes aglomeraciones de altos edificios como símbolo de los progresos de las últimas décadas en materia constructiva. En 1930 la falla de la calle Luis Morote-Matemático Marzal, hecha por J. Arnau, nos muestra una imagen de València plagada de abstracciones de edificios en los que los motivos decorativos se esfuman y vemos solo altas moles geométricas plagadas de ventanas<sup>35</sup>. No obstante, sí se reconoce un edificio en el centro de ella: el Miguelete, presentado como si fuera el más alto e importante de los rascacielos que dominarían la ciudad en los próximos años (fig. 1, 2 y 3). En revistas de temática fallera de aquel año se acompaña el dibujo de la falla con frases como “*Les reformes farán una Valensia gran*”<sup>36</sup> o:

*Es la Valensia futura,  
Tal com l'artista la veu,  
Un empori d'hermosura  
Que ha d'asombrar a tot deu*<sup>37</sup>.

---

<sup>32</sup> Esta idea también la plantean y ejemplifican Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide en: Javier Pérez Rojas y José Luis Alcaide, *Del modernismo al art déco: la ilustración gráfica en Valencia* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1991), 45-48. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Sala de Exposiciones de la Calcografía Nacional, septiembre de 1991 – octubre de 1991.

<sup>33</sup> Antonio Ariño Villarroya, *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1992), 175.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 271-277.

<sup>35</sup> Ejemplo extraído de: Pérez Rojas y Alcaide, *Del modernismo al art déco...*, 46.

<sup>36</sup> *Els falleros*, febrero de 1930.

<sup>37</sup> *El Fallero: periòdic festero, buñolero y sandunquero*, marzo de 1930.

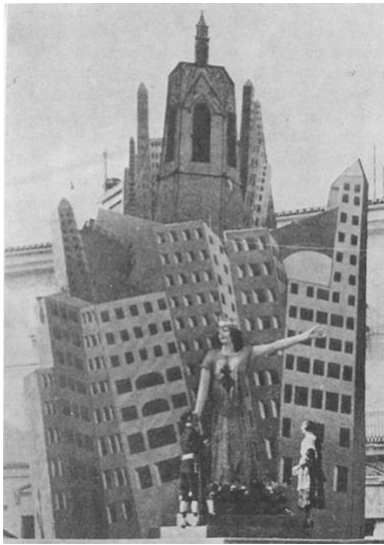


Fig. 1. J. Arnau. Falla de la calle Luis Morote, 1930. València. (Extraída de: Pérez Rojas y Alcaide, *Del modernismo al art déco...*, 46

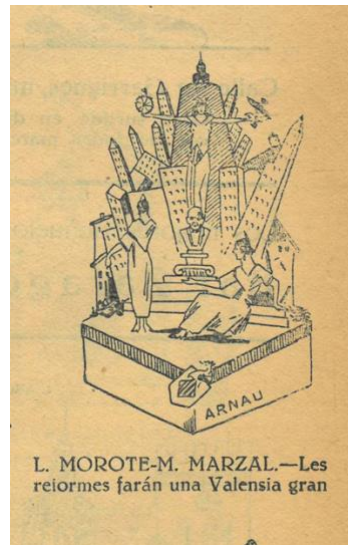


Fig. 2. Detalle de las páginas de *Els Falleros* con la falla de la calle de Luis Morote, 1930. (Extraída de: *Els falleros*)



Fig. 3. Detalle de las páginas de *El Fallero* con la falla de la calle de Luis Morote, 1930. (Extraída de: *Els falleros*)

Vemos pues cómo en la mente se tiene esta imagen que resuena también a las vistas de *Metrópolis* de Fritz Lang, estrenada en la ciudad en 1927, y que no se titubea al pensar que València podría presentar esa forma en tan solo unos años. También en algunos de los carteles oficiales de esta fiesta vemos imágenes de la ciudad similares. En 1934 Raga representaba la figura del Miguelete como si de un rascacielos se tratara, desde un plano contrapicado que acentúa su altura (fig. 4). Al año siguiente, el protagonista ya no es solo el famoso campanario sino toda la ciudad. Solo son identificables otra vez el Miguelete y de fondo las torres de Quart, que aparecen entre toda una serie de edificios indefinidos que recuerdan a los de la falla de J. Arnau y a los que en esos años caracterizaban la imagen mental de las grandes urbes como Nueva York (fig. 5).

No es gratuita la mención a la gran manzana, pues la fijación por esta ciudad fue una tónica general para este momento en la cultura occidental. Rem Koolhaas hablaba en 1978 de “manhattanismo” para definir lo que consideraba como una teoría urbanística nunca formulada de la que Manhattan sería la máxima expresión. Su programa se basaría en “existir en un mundo totalmente inventado por el hombre, es decir, vivir *dentro* de una fantasía”. Se trata, en realidad, de un plan para una “cultura de la congestión”, que sería entender la hiperdensidad como la característica básica de una “deseable cultura

moderna”<sup>38</sup>. Es, en resumen, la descripción de la voluntad que existió de convertir la ciudad en el mundo hecho por y para el ser humano moderno. Este deseo se contagia y llega a dominar la concepción del espacio urbano en gran parte de las ciudades occidentales, y se deja ver también en las ciudades españolas<sup>39</sup>. Se trata, pues, de una voluntad que atraviesa la cultura moderna, que en las décadas de los veinte y treinta del siglo XX –como se ha visto a lo largo del apartado– toma su máxima expresión, pero que está detrás de las transformaciones urbanas llevadas a cabo en aras de la modernización desde la segunda mitad del siglo XIX.

En València, esta fascinación por Nueva York en concreto, y por la nueva ciudad en general, se hace especialmente visible en el que fue uno de los principales proyectos urbanísticos de la época: la plaza Emilio Castelar. Amadeo Serra Desfilis analiza la

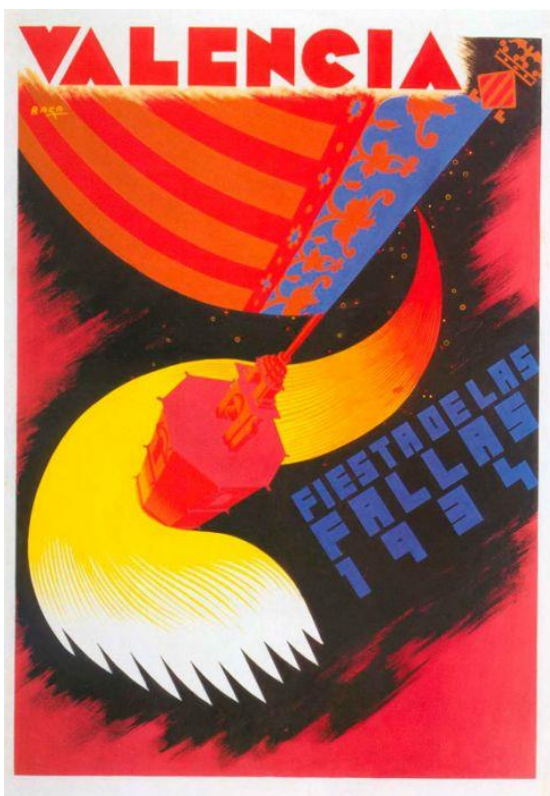


Fig. 4. R. Raga. Cartel de las Fallas, 1934. (Extraído de: “Histórico Carteles de Fallas”, Junta Central Fallera, accedido 4 de mayo de 2023, <https://www.fallas.com/index.php/es/main-historico-es/3084-historico-carteles-de-fallas> )



Fig. 5. Cartel de las Fallas, 1935. (Extraído de: “Histórico Carteles de Fallas”, Junta Central Fallera, accedido 4 de mayo de 2023, <https://www.fallas.com/index.php/es/main-historico-es/3084-historico-carteles-de-fallas> )

<sup>38</sup> Rem Koolhaas, *Delirio en Nueva York* (Barcelona: Editorial GG, 2015), 10-12, eLibro.

<sup>39</sup> Pérez Rojas desarrolla el tema en “La influencia americana y la metrópoli”, en: Javier Pérez Rojas, *Art déco en España* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1990), 481-493.

transformación que sufre la plaza entre 1925 y 1936 y plantea que, a pesar de la diversidad de estilos que muestran los diferentes edificios que la forman, todos comparten una pretensión de monumentalidad y grandeza que debía dominar en el que estaba destinado a convertirse en el nuevo centro representativo de la ciudad<sup>40</sup>. En su estudio, detecta ciertos elementos que se repiten en gran parte de los edificios y que contribuyen a generar este efecto monumental: la mayoría presentaba una altura destacable en comparación con su entorno (fig. 6), que además se vio reforzada y potenciada por la construcción de torres y templetos que las rematan y por el protagonismo de los elementos verticales en las composiciones de sus fachadas (fig. 7). Serra Desfilis plantea que esta potenciación del sentido vertical de las construcciones se podría interpretar como “el reflejo local del mito del rascacielos, símbolo entonces pujante del progreso y de la modernidad”<sup>41</sup>.

Esta visión casa en gran medida con lo que se ha planteado hasta este punto respecto a la concepción de la ciudad propia de estas décadas. La plaza de Emilio Castelar se fue construyendo desde la idea de formar un nuevo espacio urbano a la medida de lo que debía ser una ciudad moderna y, por tanto, cosmopolita. Se trata, pues, de la concreción en el espacio urbano de València de una tendencia que atravesaba la cultura occidental.

A modo de cierre, resulta significativo un texto incluido en el número 68 de 1927 de *La Semana Gráfica* con título “La noche de los hombres-anuncios”, en el que se describen los alrededores de Emilio Castelar como un espacio totalmente dominado por esta nueva estética y forma de vida y que sirve para resumir lo planteado hasta este punto:

Ya tiene la ciudad para su noche perspectivas cosmopolitas. La calle de Pi i Margall, multicolor, anárquica, con su acera bella, con su acera horrible, con sus zarzuelas sicalípticas, sus cafés de bullanga, sus colmados flamencos, sus gigantescos cartelones de cine, su *cabaret*: una apoteosis de revista muy siglo XIX. La avenida de Amalio Gimeno, catastrófica: automóviles, seguros de vida y porvenir, pelicularía de la U.F.A., rascacielos, la estación con el monóculo detectivesco de su reloj, la mole civil del Municipio. La plaza de Emilio Castelar, con su arboleda gris, violeta, azul, que parece todavía decorada con las lentejuelas eléctricas, policromadas, de las fiestas de Mayo. La plaza donde acampan los taxis misteriosos y los quioscos maorís de las flores. La plaza de los vagos, con sus comparsas de lunáticos en corro

---

<sup>40</sup> Amadeo Serra Desfilis, “Arquitectura y ciudad: el monumentalismo del nuevo centro urbano en la ciudad de València (1926-1936)”, *Saitabi*, no. 40 (1990): 143-155.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 150.



al garitón de tabacos. Y la gran perspectiva de Don Juan de Austria y Barcas, vislumbradas desde las tinieblas de la calle de Colón. Por ellas se descubre la ciudad nueva. Babel de charlatanes, esperpento humano... Es como el portón de una feria de guiños relumbrantes, de fulgores verdes, de llamaradas azules, de rojos antorchazos de incendio...;Anuncios!...;Anuncios eléctricos de todos los colores!;Magia de circo, dolor cubista!...El noctámbulo lee sobre las paredes, en el cielo, en el hueco de la calle, en el fondo de los escaparates estrambóticos. El anuncio atraca, salta a los ojos como los gatos, estrangula como una serpiente cascabel. Y cada anuncio es una cosa, una obra, un hombre. Son los hombres-anuncios de la noche que tocan su orquesta, silenciosa, mientras la ciudad sueña<sup>42</sup>.



Fig. 6. Vista general de la plaza de Emilio Castelar, actual plaza del Ayuntamiento, ca. 1943. València. (Extraído de: “El Ateneo Mercantil ocupado por la Falange”, Valencia en Blanco y Negro, accedido 4 de mayo de 2023, [valenciablancoynegro.blogspot.com/2017/04/el-ateneo-mercantil-ocupado-](https://valenciablancoynegro.blogspot.com/2017/04/el-ateneo-mercantil-ocupado-)



Fig. 7. Vista oblicua de la ciudad de València y su ensanche desde el suroeste. Señalada la zona correspondiente a la plaza de Emilio Castelar. Nótese el cambio altura de sus edificios en comparación con su entorno. (Extraído de: Manuel Guàrdia, Francisco Javier Monclús, y José Luis Oyón (dirs.). *Atlas histórico de ciudades europeas: Península Ibérica* (Barcelona: Salvat, 1994), 171).

<sup>42</sup> “La noche de los hombres-anuncio”, *La Semana Gráfica*, 29 de octubre de 1927.

## 2. Sociedad y cultura de masas

En su estudio sobre la ciudad de València en las décadas de los veinte y de los treinta del siglo pasado, Albert Girona Albuixech comenta que “la Primera Guerra Mundial y la etapa económica alcista de los veinte precipitaron en Valencia muchos de los cambios que asociamos a una sociedad de masas moderna de la Europa de entonces”<sup>43</sup>. El planteamiento conecta con lo expuesto en el punto anterior sobre la hiperdensidad y la “cultura de la cogestión”, pues Girona Albuixech considera que las masas son otro de los elementos que forman ese nuevo paisaje urbano que se describía más arriba. Así pues, si antes nos fijábamos en el espacio y la arquitectura, en este se tratará el elemento humano.

La cultura y sociedad de masas son dos conceptos que suelen asociarse al estudio de estos años, situándolos habitualmente como el punto de inicio de una nueva configuración social y cultural que llega hasta nuestros días. Resulta un tema controvertido, sobre el que se ha escrito mucho, y del que se pueden dar múltiples lecturas. Frente a este complejo panorama, Jordi Busquet Duran se planteó compilar y analizar los discursos sobre la cultura de masas que dominaron el pensamiento del siglo XX en *Lo sublime y lo vulgar. La “cultura de masas” o la pervivencia de un mito*, con tal de mostrar el carácter poliédrico del término y las aportaciones y limitaciones de los diferentes tratamientos que se le han dado. Para dar inicio a una de las partes del libro, rescata un fragmento de *De los medios a las mediaciones (Comunicación, cultura y hegemonía)* de Jesús Martín-Barbero en el que se dice: “hacer historia de los procesos implica hacer historia de las categorías en que los analizamos y de las palabras con que los nombramos”<sup>44</sup>. El concepto “de masas” aparece de manera recurrente en el análisis cultural del siglo XX, y se aplica también al estudio histórico de la València de los años tratados en este trabajo. Por eso, parece necesario plantearse ciertas cuestiones alrededor de lo que implica.

En cuanto a su origen, algunos autores señalan el proceso de urbanización y la pérdida con él de las previas formas de vida y sociabilización, como la familia o el vecindario. En

---

<sup>43</sup> Albert Girona Albuixech, “El tránsito a la ciudad moderna: la Valencia de los años 20 y 30”, en *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, coord. Jorge Hermsilla Pla (València: Universitat de València, 2009), vol. 1: 462.

<sup>44</sup> Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones (Comunicación, cultura y hegemonía)* (México: Gustavo Gili, 1987), 13. Extraído de: Jordi Busquet Duran, *Lo sublime y lo vulgar. La “cultura de masas” o la pervivencia de un mito* (Barcelona: Editorial UOC, 2008), 187.

el caso de València, Girona Albuixech expone que desde 1900 a 1930 su población creció de 213.550 habitantes a 320.195. Si el crecimiento total en tan solo tres décadas es de 106.000 personas, resulta además significativo que de todas ellas 70.000 se suman entre la década de los veinte y los treinta, y que no es tanto fruto del crecimiento natural de la población como de la llegada de inmigración desde las zonas rurales de la región, así como de otras partes del estado español<sup>45</sup>. Esto se conecta con una de las ideas más repetidas sobre la sociedad de masas y que aparece en diversas ocasiones en el trabajo de Busquet Duran: su definición como contraria a una forma de vida previa y rural en la que los círculos de sociabilización son pequeños y cerrados. Frente a esto, las sociedades de masas urbanas se han entendido como determinadas por relaciones cada vez más impersonales que aíslan al individuo y lo sumergen en una vida anónima. Los elementos diferenciadores se desdibujan y se llega así a otro de los rasgos definitorios de este nuevo tipo de sociedad: la uniformidad u homogeneización de los individuos<sup>46</sup>.

Otro de los fenómenos que se han entendido como originarios de la sociedad de masas es la progresiva entrada del pueblo en la vida política<sup>47</sup>. En este sentido, se trata de un proceso histórico objetivo, que, no obstante, ha generado toda una serie de pensamientos e interpretaciones que, ahí sí, muestran un corte ideológico. Busquet Duran plantea que la idea de la masa es fruto de una concepción bipolar de la sociedad, en la que se oponen las élites al resto de la población. Esta perspectiva da lugar a visiones conservadoras que entienden a las élites como la vanguardia de la sociedad y las masas como vulgares e “incultas”. Tal y como el catalán deja entrever a lo largo de su trabajo, esa desconfianza hacia las masas es fruto, en realidad, de una división cultural. La tradición ilustrada tiende a rechazar las muestras culturales del pueblo o lo que se entiende como “cultura popular”, y frente a ellas defiende lo que entiende como “cultura” o “razón”, que son en realidad las prácticas culturales de una élite dominante. Más tarde, el romanticismo otorga otra dimensión a lo popular, ahora idealizado y con ello (re)creado, entendido como lo auténtico de un pueblo. No obstante, su oposición frente a la “cultura” a secas no se

---

<sup>45</sup> Girona Albuixech, “El tránsito a la ciudad moderna...”, 463.

<sup>46</sup> Esta idea se desarrolla a lo largo de todo el trabajo de Busquet Duran, consultar especialmente su cuarta parte, en la que se habla de las principales teorías y reflexiones sobre la sociedad de masas: Busquet Duran, *Lo sublime y lo vulgar...*, 187-248.

<sup>47</sup> Para este asunto, Busquet Duran acude especialmente a lo planteado por Edward Shils en su texto “Mass Society and its Culture”, consultar: *ibid.*, 206-207.

desdibuja: las prácticas culturales de las clases dominantes continúan manteniendo una posición privilegiada.

Así pues, a la masa se le entiende como la depositaria de esa cultura popular y difícilmente capaz de acceder a otras formas más “elevadas”. En consecuencia, la llegada paulatina de este sector de la población a la vida política se ve desde los sectores intelectuales y conservadores como un peligro por esa supuesta falta de educación, capacidad o sensibilidad. Recurriendo otra vez a las palabras de Martín-Barbero, Busquet Duran habla así de una contradicción en el pensamiento ilustrado, “en contra de la tiranía en nombre de la voluntad popular, pero en contra del pueblo en nombre de la razón”, y, añade más tarde, “es en ese movimiento en el que se gestan las categorías de lo culto y lo popular. Esto es, de lo popular como inculto”<sup>48</sup>.

Vemos, pues, que el concepto “de masas” arrastra con él toda una serie de ideas que se han ido construyendo a su alrededor de manera histórica y que, por ello, imponen la necesidad de tratar con cautela este fenómeno histórico desde el presente, pues se debe atender a su naturaleza como hecho y como concepto construido. Las interpretaciones expuestas hasta aquí son solo algunas de las que Busquet Duran plantea en su trabajo, pero nos sirven para mostrar cómo el nacimiento de las sociedades de masas es un fenómeno que incluye en él algunos de los puntos más problemáticos de la historia contemporánea. Aquello que nos interesa extraer para este trabajo son las tres cuestiones puestas en relieve: por un lado, la tendencia a la homogeneización; por otro, el movimiento hacia la igualdad política; y, por último, la mirada recelosa que las clases dominantes ejercen sobre lo popular y las masas. Sobre todos estos asuntos se volverá a lo largo del trabajo.

Centrándonos ahora en el caso valenciano, los estudios de Ramir Reig sobre el blasquismo como movimiento populista son unas de las referencias más importantes en cuanto a los estudios de la sociedad y movimientos políticos de masas en la ciudad de València en las primeras décadas del siglo XX<sup>49</sup>. El historiador valenciano describe un

---

<sup>48</sup> Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones (Comunicación, cultura y hegemonía)* (México: Gustavo Gili, 1987), 15-16, consultado en: *ibid.*, 213.

<sup>49</sup> Los trabajos consultados han sido: Ramir Reig, *Blasquistas y clericales. La lucha por la ciudad en la Valencia de 1900* (València: Institució Alfons el Magnànim, 1986); y: Ramir Reig, *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer* (València: Institució Alfons el Magnànim, 1982).

movimiento político consecuencia, en parte, de esta nueva configuración social masificada propia de las ciudades. Será una de las principales fuerzas políticas de la ciudad hasta los años veinte y treinta, si bien en este último periodo ya no tomará su forma plena.

Reig comienza su recorrido en la entrada del nuevo siglo, cuando a nivel europeo se está dando una crisis en los sistemas de representación que en España se ve acentuada por el sistema canovista. Ante la falta de introducción e implicación de las crecientes clases trabajadoras en la vida política y su distanciamiento con los partidos de la pequeña burguesía, surgen movimientos políticos que se dirigen a todas las capas de población a través de la defensa de unos intereses generales. Su pretensión es ser “partidos del todo”, pasando de la disgregación social a una totalidad<sup>50</sup>. En València el blasquismo tomó esta configuración y se convirtió, junto con el movimiento católico, en uno de los protagonistas de la vida pública de la València de inicios de siglo<sup>51</sup>.

Si bien el estudio detallado de la cuestión política se escapa de las posibilidades de este trabajo, sí resulta interesante resaltar cómo el blasquismo consiguió incluir a las clases proletarias en la política, siendo especialmente destacable su papel en la articulación del movimiento obrero<sup>52</sup>. Si antes se hablaba de que las masas tienen una evidente relación con el espacio urbano, así como con la progresiva democratización de la sociedad, el blasquismo representa ambas tendencias, haciendo partícipe a la multitud en la vida urbana valenciana. No obstante, esto no fue un logro único de esta corriente política: la llegada de las masas fue un fenómeno general que se dejó ver desde muchas de las dimensiones de la vida de la ciudad. En este sentido, aunque el caso blasquista sea paradigmático para el ámbito valenciano, encontraremos manifestaciones de la masificación de la vida urbana en muchos otros eventos de diferente talante. La proclamación de la Segunda República el 14 de abril de 1931 (fig. 8) o la llegada del cuerpo de Blasco Ibáñez en 1933 (fig. 9) son ejemplos predilectos de la participación de

---

<sup>50</sup> En este sentido, cabe mencionar que Reig diferencia los movimientos populistas de los fascistas en que en los segundos la voluntad de reagrupación no surge desde abajo y que por eso mismo se intenta bloquear el dinamismo social. Al contrario, el populismo tiene a las clases populares como protagonistas y potencia su participación en la vida política. No obstante, advierte, esto es únicamente el punto de partida de este tipo de movimientos y no niega que casos populistas puedan acabar en sistemas dictatoriales. Sobre este asunto y, en general, una reflexión sobre el populismo, consultar: Reig, *Blasquistas y clericales...*, 12-18.

<sup>51</sup> Reig estudia el caso católico en la primera parte de su trabajo: *ibid.*, 24-188.

<sup>52</sup> Este asunto Reig lo desarrolla especialmente en: Ramir Reig, *Obrers i ciutadans...*



Fig. 8. Vista de la plaza de Emilio Castelar el 14 de abril de 1931. València. (Extraído de: Vicente Vidal Corella (dir.). *Cien años de historia gráfica de Valencia* (Valencia: Caja de Ahorros de Valencia, 1979), 167).



Fig. 9. Vista de la plaza de Emilio Castelar en el homenaje de la ciudad de València a Blasco Ibáñez a la llegada de su cuerpo, 29 de octubre de 1933. València. (Extraído de: Vidal Corella (dir.). *Cien años de historia gráfica de Valencia*, 171).



Fig. 10. Festejos por la Coronación de la Virgen, 12 de mayo de 1923. València. (Extraído de: “Centenario de la Coronación”, Centenario de la Cronación de la Virgen de los Desamparados de Valencia, consultado 4 de mayo, <https://centenario.basilicadesamparados.org/centenario/> )



Fig. 11. Uno de los festejos celebrados en la Gran Pista de la Exposición Regional Valenciana, 1909. València. (Extraído de: Vidal Corella (dir.). *Cien años de historia gráfica de Valencia*, 69).

las masas en los sucesos urbanos, pero también la muestran casos como la coronación de la Virgen de los Desamparados en 1923 (fig. 10) o incluso un evento de carácter tan burgués como la Exposición Regional de 1909 (fig. 11).

Por lo tanto, se puede confirmar que el binomio masas y ciudad resulta indivisible en la época estudiada, y marca así su paisaje urbano. En este sentido, es destacable cómo la existencia de la multitud influye y determina el espacio. La plaza de Emilio Castelar, por ejemplo, además de ser el espacio representativo de la ciudad, tal y como se planteaba más arriba, se convierte de manera espontánea en el escenario de los principales eventos que marcan la historia de la València, especialmente durante los años de la República<sup>53</sup>. Pero también en lo relacionado con las actividades de recreo y el ocio vemos este elemento masivo. Aparecen espacios hechos *ex proceso* que solo se entienden desde esta perspectiva de las nuevas masas urbanas, como por ejemplo los estadios de fútbol, los velódromos o los cines. Además, la mayoría de actividades se transforman y poco a poco comienzan a estar dominadas por las multitudes cada vez más grandes y más protagonistas de la vida urbana. Esto, necesariamente, conllevaría cambios en las formas de ocio reseñables, que se tratarán con más detenimiento en la parte III del trabajo.

### 3. Ocio urbano

La historia del siglo XIX y XX se puede trazar también desde la perspectiva del ocio y del acceso de las diferentes partes de la sociedad a él. Si arriba se planteaba entender la sociedad de masas como la sucesiva llegada de todas las capas de la población a la vida, con ello también debe contemplarse el tiempo de ocio. En *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900* Gonçal Mayos y Teresa-M. Sala inician el volumen con una reflexión en torno al ocio en la época moderna, partiendo especialmente de la contraposición de las ideas que sobre este asunto formularon Thornstein Veblen y Paul Lafargue<sup>54</sup>. Veblen habla en 1899 por primera vez en *Teoría de la clase ociosa* de la existencia de un “tiempo libre”, entendido como un

---

<sup>53</sup> Lucila Aragó Carrión, José María Azkárraga Testor y Juan Salazar Bonet, *Guía urbana. Valencia 1931-1939* (València: Universitat de València, 2010), 132.

<sup>54</sup> Sobre los planteamientos de ambos autores consultar: Teresa-M. Sala García, coord., *Pensar i interpretar l'oci. Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900* (Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012), 13-30.



tiempo de disfrute liberado de las necesidades productivas propias de la industrialización y la sociedad moderna. Al atender a la presencia de este tipo de tiempo en la vida cotidiana de la sociedad, se percata de que este “privilegio” está reservado únicamente a unas élites que, liberadas del imperativo del trabajo, pueden dedicarse al esparcimiento. Por su parte, Lafargue en *El derecho a la pereza* critica esta situación desigual y defiende el derecho de acceso a este tipo de disfrute. Su visión sobre el ocio tiene un cariz emancipador, como fórmula para el desarrollo individual y social, y por eso reivindica la necesidad de que las clases obreras tengan acceso a él mediante la reducción del tiempo de trabajo.

Los procesos económicos que determinaron la llegada de la idea moderna del trabajo subrayaron además la existencia de su contrapunto, el tiempo “improductivo”. Si el trabajo y la jornada laboral es característica de la época moderna y, de hecho, es una de las principales reivindicaciones del movimiento obrero, entonces el tiempo ocioso o de la pereza, siguiendo a Lafargue, son también elementos característicos de la vida moderna. Las actividades de esparcimiento de la clase burguesa se han configurado a través de la literatura como los elementos que la definen. Los bailes, la ópera, el teatro u otro tipo de espectáculos, las tertulias en los cafés, los paseos por parques urbanos o las excursiones a zonas extraurbanas se convierten en temas predilectos para el arte y la literatura del siglo XIX, creando una equivalencia tramposa entre vida moderna y vida ociosa burguesa que en ocasiones desde la historiografía se ha tomado como natural. Desde aquí, se han entendido como signo de modernización aquellas prácticas relacionadas con toda esa vida ociosa que, en la mayoría de los casos, era la vida ociosa parisina.

En València desde finales del siglo XIX van surgiendo diferentes elementos de esa vida. En el centro histórico aparecen cafés siguiendo el modelo europeo, convertidos en los espacios de tertulia de la ciudad y en lugar de proyección de los artistas valencianos contemporáneos<sup>55</sup>. *El Mercantil Valenciano* publicaba un artículo en relación con la apertura de uno de ellos y opina que “no cabe dudar que él representa un adelantamiento notable en nuestras costumbres sociales modernas”<sup>56</sup>. Este tipo de establecimientos se

---

<sup>55</sup> Sobre el papel de los cafés en la difusión del arte valenciano, consultar: Luisa Sempere Vilaplana, “Los establecimientos hosteleros valencianos del siglo XIX como medio de proyección social del artista”, en *La aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*, coord. Victoria E. Bonet Solves (València: Generalitat Valenciana, 2004), 170-193. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del siglo XIX, València, 6 de julio de 2004 - 5 de septiembre de 2004.

<sup>56</sup> Extraído de: *ibid.*, 172.

consolidan en la ciudad y durante las tres primeras décadas del siglo XX son centro de la vida social valenciana, coincidiendo así con la mayoría de ciudades europeas.

Otra de las muestras de esta nueva vida “moderna” que tendrá un talante más local o autóctono será el paseo de la Alameda. Este espacio se configura durante la segunda mitad del siglo XIX como uno de los lugares predilectos de la vida ociosa de la burguesía y aristocracia valenciana. Uno de los mejores retratos de este ambiente nos lo ofrece Vicente Blasco Ibáñez en su novela de 1894 *Arroz y tartana*, donde se entiende la importancia de estas prácticas como constructoras de la apariencia y reputación de las élites. Son muchas las descripciones que el escritor incluye en su libro de este lugar, con los diarios paseos a caballo o carruajes de las clases pudientes, pero posiblemente el fragmento más ilustrativo del talante de esta actividad es la muerte del caballo familiar de los Pajares. En la lucha de doña Manuela por mantener las apariencias y el estatus familiar ante un peligro de quiebra inminente, la muerte del viejo animal supone un drama, pues ante la imposibilidad de comprar otro caballo los paseos cotidianos parecen haber llegado a su fin y con ellos la vinculación a las élites valencianas:

¡Adiós, compañero de grandeza! La familia sólo tendría para ti grato recuerdo. Mueres representando la fortuna que se aleja de casa, el prestigio que se pierde, la altivez que se desvanece; y cuando salgas de ella a altas horas de la noche en sucio carro para ser conducido a donde te explotarán por última vez, convirtiendo tu piel en zapatos, tus huesos en botones y tu carne en abono fertilizante, por la puerta entreabierta entrará la pobreza, la desesperación de una miseria disimulada, y quién sabe si la deshonra, eterna compañera de los que se aferran tenazmente a las alturas de donde el Destino los arroja. ¡Adiós, Brillante! ¡Adiós, fortuna que huyes para siempre!<sup>57</sup>.

Vemos así el talante que adquieren las actividades de recreo en la ciudad de fin de siglo, de diversión y entretenimiento, pero también constructoras de una posición social. En este sentido, se ha hablado con frecuencia del carácter actuado o performativo de la vida moderna, estableciendo una analogía entre ciudad y escenario que señala la importancia de estas prácticas en las sociedades modernas. El ocio no funciona solamente como actividad de recreo o, siguiendo a Lafargue, como actividad para el desarrollo humano. El ocio es también uno de los elementos fundamentales en la definición de la estructura

---

<sup>57</sup> Vicente Blasco Ibáñez, *Arroz y tartana* (Madrid: Alianza Editorial), 2015, 278.

social, convirtiéndose en una de las actividades fundamentales para confirmar la pertenencia del individuo a determinado grupo<sup>58</sup>.

El papel de las prácticas en la configuración del entramado social será una idea fundamental para este trabajo. Se retomará más tarde en el tercer punto, dedicado a la vida urbana, pero antes de eso cabe resaltar un último aspecto sobre el ocio. Con los ejemplos de los cafés se ha visto que las prácticas que se consideran como modernas en la época son aquellas que conectan con el panorama cultural europeo. Por su parte, el caso de la Alameda nos muestra una actividad entendida como algo propio de la vida valenciana. No obstante, estos paseos por la orilla norte del Turia nos hablan también de la modernidad de la València de finales de siglo, pues no habrían tenido lugar sin la progresiva formación de una clase burguesa y aristócrata ociosa propia de la ciudad moderna y, además, en ella se dan dinámicas de reconocimiento social fundamentales para la estructuración de las sociedades de estos tiempos. El ocio moderno se ha entendido habitualmente a partir de prácticas que se vinculan a tendencias internacionales: los cafés, los cabarés o los paseos urbanos para el final del siglo XIX; y los cines, los *dance-hall* o las prácticas deportivas para los inicios del XX. Estas son las actividades que, por su novedad, en el propio momento se entendieron como modernas, confundiendo tendencias globales o cosmopolitas con definitorias de los “nuevos tiempos”. Si la modernidad se entiende como una etapa histórica, también bajo su signo se deben atender a otras prácticas que, si bien no se definían como tal habitualmente, sí se vieron afectadas por tendencias propias de esta época a nivel general.

#### **4. Art Déco**

Este término acostumbra a servir como paraguas que agrupa bajo su signo a toda una serie de manifestaciones muy diversas entre sí, tanto en el formato como en sus características estéticas, que lo que comparten es haber aparecido en un mismo momento y en un mismo espacio cultural: los años de entreguerras occidentales. Definirlo ha sido hasta el momento una tarea costosa para la historiografía artística del siglo XX, que no acaba de

---

<sup>58</sup> Mireia Ferrer Álvarez estudia este carácter escénico de la vida urbana en el ámbito parisino de la *Belle Époque* en: Mireia Ferrer Álvarez, “Teatralización y cultura visual en el París de la *Belle Époque*”, *Ars Longa*, no. 24 (2015): 185-196.

ponerse de acuerdo a la hora de interpretarlo. Parte del problema, quizá, se encuentra en que es un concepto creado *a posteriori*, que se acuña en la década de los sesenta cuando comienza una recuperación de diversas manifestaciones de entreguerras que habían quedado eclipsadas por otros importantes fenómenos de este periodo como el movimiento moderno en la arquitectura, la Bauhaus y las vanguardias históricas. El término se generaliza durante los años sesenta y, tal y como comenta Tim Benton, ya en estos primeros momentos se junta la voluntad de recuperación junto con la interpretación negativa de estas muestras culturales<sup>59</sup>. Giulia Veronesi, una de las primeras autoras en dedicar un estudio a este fenómeno, habla así de él en 1966: “El arte ‘decorativo’, el gran enemigo, se puso de repente de moda, siguiendo la senda marcada por el derrotado estilo *art nouveau*. En el momento de su triunfo lo habíamos detestado, combatido, denigrado, y finalmente, matado. En nuestra bandera habíamos escrito, en caracteres Futura, la afirmación de Loos: ‘el ornamento es un crimen’”<sup>60</sup>.

En el mismo año, el Musée des Arts Décoratifs de París organizó una exposición con el título “*Les Années 25: Art Déco / Bauhaus / De Stijl / Esprit Nouveau*”, donde al *art déco* se le consideraba “nostálgico, retrógrado y limitado al mundo de los productos de lujo, en contraposición con las obras estéticamente radicales, socialmente emancipadas y progresistas del estilo moderno”<sup>61</sup>. Tras estos primeros comentarios de los sesenta, surgen en las décadas siguientes nuevos estudios que darán otra mirada al *déco*, profundizando en este fenómeno y superando, según Pérez Rojas, el tono superficial con el que se le había tratado hasta el momento, contexto en el que cabe situar también su propio trabajo<sup>62</sup>.

No obstante, todavía hoy la posición frente al *art déco* es diversa. Tratado habitualmente como estilo que se deja ver en las artes plásticas, pero especialmente en las decorativas y la arquitectura, se le considera muestra del lujo y la ostentación propia del ambiente frívolo de los años de entreguerras; pero a la vez se entiende como uno de los momentos

---

<sup>59</sup> Sobre la recuperación y definición del art déco consultar: Tim Benton, “*Art déco: estilo y significado*”, en *El gusto moderno: Art déco en París 1910-1935*, eds. Tim Benton, Manuel Fontán del Junco, María Zozaya (Madrid: Fundación Juan March, 2015), 12-39. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Fundación Juan March, Madrid, 26 de marzo 2015 - 28 de junio 2015.

<sup>60</sup> Fragmento extraído de: *ibid.*, 16.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 17.

<sup>62</sup> Pérez Rojas, *Art déco en España*, 10.

en los que se difunde y democratiza de manera más clara el “gusto moderno”<sup>63</sup>. Estas interpretaciones vienen respaldadas por la propia realidad de los años veinte. La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas celebrada en París en 1925, evento que se considera fundacional del *art déco*, se promovió desde el gobierno francés para potenciar la industria francesa del lujo en el panorama internacional. Pero a la vez incluía la norma de que todos los productos expuestos debían ser imagen del espíritu moderno de su tiempo, sin tomar como referente ningún estilo previo. Según se explicaba en 1924:

La Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas está abierta a todas las industrias cuya producción tenga un carácter de arte y tendencias francamente modernas. Es decir, que salvo las imitaciones o copias de estilos antiguos, que serán rechazadas, todas las industrias podrán figurar en ella, porque los objetos usuales más sencillos son susceptibles de tanta belleza como las obras más costosas<sup>64</sup>.

Así pues, esas dos caras del *déco* como moderno, y como frívolo y ostentoso no son incompatibles. Ciertamente, algunas de las manifestaciones que se podían encontrar en la Exposición de 1925 tenían un carácter de lujo innegable, ya se mostrara en un estilo más ornamental o en otro propio del movimiento moderno<sup>65</sup>. Pero también en este evento se encontraba el club obrero de Alexandr Rodchenko, una de las muestras más famosas del constructivismo soviético y su aplicación al diseño de productos y espacios. Lo que se puede concluir es que aquello que une los tres ejemplos señalados es la pretensión de ser

---

<sup>63</sup> Prueba de esta diversidad de opiniones es el catálogo de la exposición que en 2015 organizó la Fundación Juan March con título *El gusto moderno: Art déco en París 1910-1935*, en el que los diversos autores que participan hacen comentarios muy dispares.

<sup>64</sup> Extraído del capítulo de Javier Pérez Rojas para el catálogo de la exposición *El gusto moderno: Art déco en París 1910-1935* de la Fundación Juan March: Javier Pérez Rojas, “París 1925: el *cocktail* está listo para servir”, en *El gusto moderno: Art déco en París 1910-1935*, eds. Tim Benton, Manuel Fontán del Junco, María Zozaya (Madrid: Fundación Juan March, 2015), 67-68. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Fundación Juan March, Madrid, 26 de marzo 2015 - 28 de junio 2015.

<sup>65</sup> Una de las cuestiones que atraviesa el estudio del *art déco* es el debate sobre el ornamento. En parte, las producciones que acostumbran a entenderse como *déco* lo son porque se entendían como “decorativas” y, como tal, contrarias al movimiento moderno y su rechazo de todo lo ornamental que tan bien representa el famoso texto de Adolf Loos “Ornamento y delito”. No obstante, respecto al asunto del lujo, tampoco al movimiento moderno se le puede sustraer su carácter elevado. Sobre esto, Tim Benton comenta en su capítulo “*Art déco*: estilo y significado” que el propio Loos consideraba que los artículos de lujo eran necesarios porque solo bajo el cuidado con el que eran realizados podían darse las mejores muestras de un estilo innovador, y así Benton recuerda también que el mobiliario que hoy consideramos como la máxima expresión del diseño moderno eran y son productos de precios elevados fuera del alcance de la mayoría de la población. Sobre esto y, en general, la relación entre el *art déco* y el movimiento moderno, consultar: Benton, “*Art déco*: estilo y significado”, 16-19.

“moderno”. Es por esto por lo que algunos autores consideran que el *art déco* debe considerarse no como un estilo o un abanico de recursos decorativos, sino como la identidad cultural de una época que se define desde la oposición a lo previo. Tal y como lo ve Christopher Alan Bayly, ser moderno es “el deseo de estar con los tiempos”<sup>66</sup>.

Pérez Rojas coincide con esta postura a la hora de hablar del *art déco* en España, abogando por considerarlo “más un espíritu que un estilo”<sup>67</sup>. En el fondo, lo que este movimiento conceptual implica es un paso de un análisis centrado en parámetros estéticos a otro que pretende entender el fenómeno desde un prisma más amplio, atendiendo a sus significados e implicaciones culturales. Desde esta perspectiva, Pérez Rojas opta por definir su estudio bajo el signo *déco*, pero él mismo considera que podría prescindirse de él, pues de lo que se trata es de estudiar el carácter cultural de una época. No obstante, aquello que aporta el paraguas *déco* es que en él confluyen, tal y como se ha visto con el ejemplo parisino, toda una serie de manifestaciones variadas y en apariencia contrarias.

La perspectiva de *art déco* establece lazos entre la cultura de masas y la cultura de vanguardia, así como entre el espíritu cosmopolita y las manifestaciones de la cultura local. Todas ellas aparecen, desde aquí, condicionadas por una misma marca, la de los tiempos modernos. Por tanto, resulta una categoría muy útil para el propósito del trabajo, ya que hace visible que, a pesar de que la historiografía a veces tiende a forzar la separación de las manifestaciones culturales de la época en categorías estanco y contrarias como “moderno” y “tradicional” o “cosmopolita” y “provinciano”, todas ellas responden a un mismo espíritu y se ven condicionadas por él. Nada ilustra mejor esta idea que atender a que los artistas de vanguardia son, en muchos casos, los que también producen algunas de las muestras típicamente *déco*, que en el caso de València se vinculan también a los elementos propios de la cultura local.

El tema *déco* se retomará en la tercera parte del trabajo, por ahora bastará con acabar con dos carteles que se pudieron ver en la València de inicios de los años treinta y que resumen en gran medida todo lo planteado. Por un lado, en el cartel que F. Molina realiza para la Feria de Julio de 1931 (fig. 12), vemos esa fusión del estilo de talante moderno al que hace referencia el *art déco* con un tema tan tradicional y valenciano como es el traje de

---

<sup>66</sup> Bayly, *El nacimiento del mundo moderno...*, XXXIV.

<sup>67</sup> Pérez Rojas, *Art déco en España*, 64.

valenciana. Pero, además, tras ella vemos de nuevo ese gusto por los grandes edificios que hacen referencia a la imagen de la gran metrópolis combinada, otra vez, con el perfil del Miguelete, que vuelve a representarse como el más alto e importante de los edificios valencianos. Por otro lado, vemos el famoso cartel de Josep Renau para Las Arenas (fig. 13), el importante establecimiento de la costa valenciana y favorito de las clases pudientes. El artista lo realiza alrededor de 1934, cuando está totalmente inmiscuido en las propuestas vanguardistas de la ciudad tanto a nivel pictórico como político. Aunque con un paso hacia un estilo más realista, en el cartel recurre a formas cercanas al *déco*, tan de moda en el momento. Precisamente por eso, porque se trata de una moda, resulta altamente significativo el imperante tratamiento *déco* de la cultura valenciana. Paul Maenz, hablando del arte industrial de entreguerras, plantea que una moda “no es producto de la casualidad sino vehículo de significado”<sup>68</sup>. Así pues, que estas dos muestras –que son propias de un sistema de comunicación y arte de masas a la vez que están relacionadas con dos de los eventos y lugares más emblemáticos de la València de los treinta– recurran a un tratamiento estético que mezcla sin reparos elementos modernos con tradicionales, e internacionales con locales, nos dice mucho sobre la realidad de la cultura valenciana del momento. Esta no está construida tanto a partir de la dicotomía que se establece entre estos conceptos en la teoría artística y cultural, sino a partir de elementos propios que se entremezclan con otros foráneos sin reparos y con una única pretensión: la de estar con su tiempo.

---

<sup>68</sup> Paul Maenz, *Art Déco: 1920-1940. Formas entre dos guerras* (Barcelona: Gustavo Gili, 1976), 14.

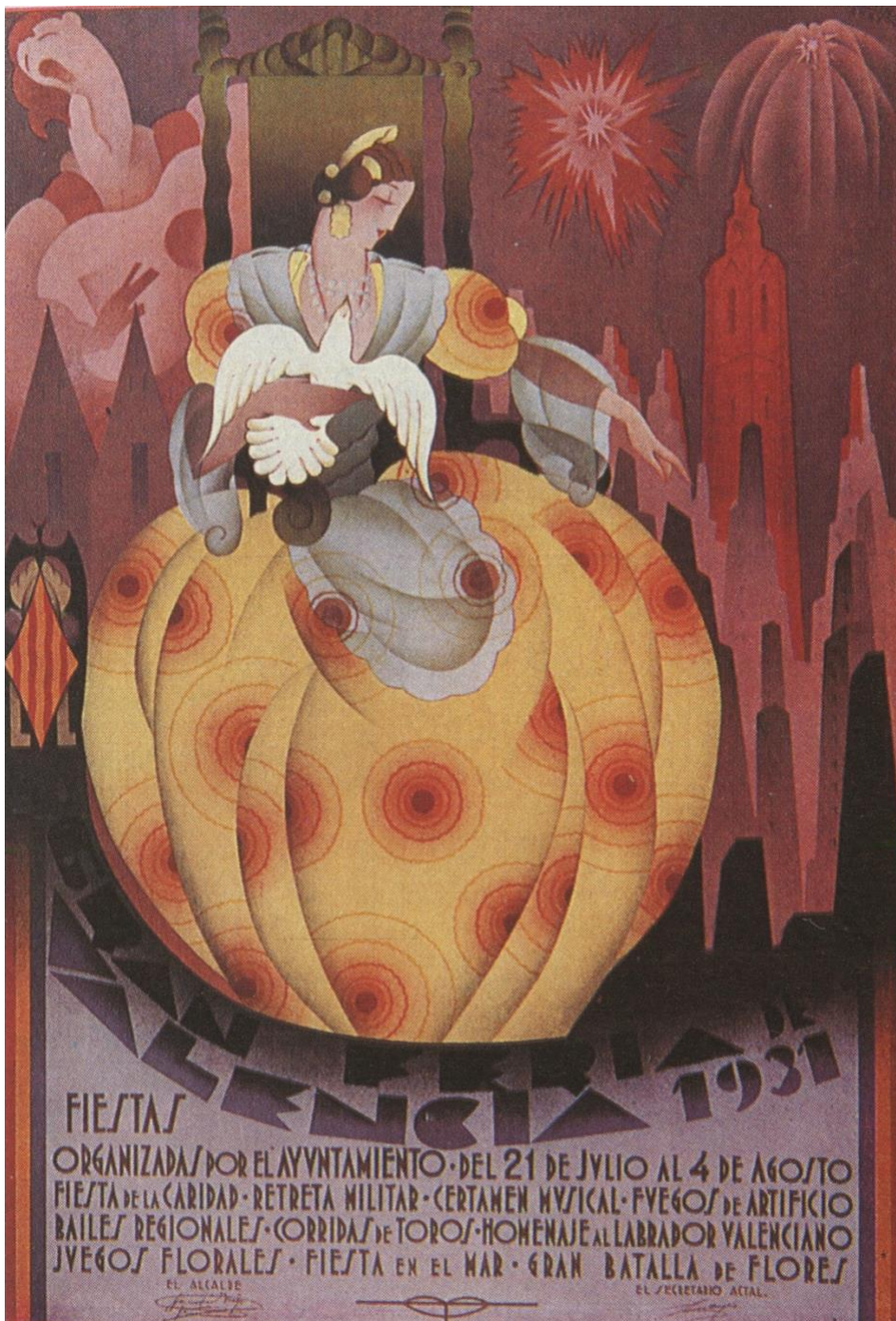


Fig. 12. F. Molina. Cartel de la Feria de Julio de 1931, portada de *La Semana Gráfica*, no. 262 (1931). (Extraído de: Pérez Rojas y Alcaide, *Del modernismo al art déco...*, VIII).



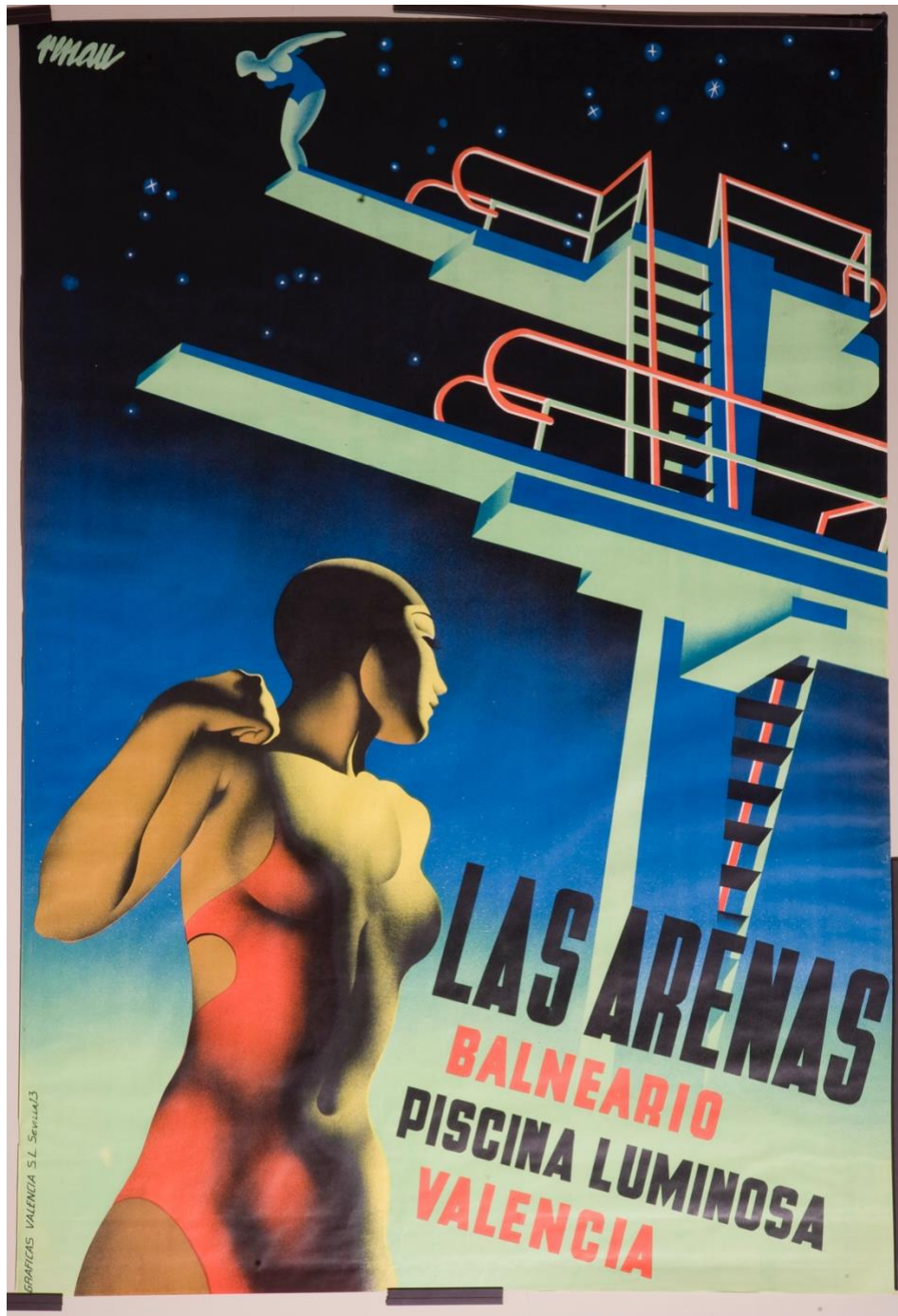


Fig. 13. Josep Renau. Cartel para el balneario Las Arenas, ca. 1934. Litografía en color sobre papel, 100 x 68 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

## **Parte II. El espacio: hacia la modernidad desde la construcción de lo urbano**

Planteadas las cuatro ideas claves sobre las que se propone entender la cultura y vida moderna, pasaremos ahora a aplicarlas al estudio concreto de la ciudad de València. Seguiremos reflexionando alrededor del carácter construido de la idea de lo urbano que se entreveía en el apartado “estética urbana” y, desde ahí, se observará cómo se lleva a cabo esta construcción en la ciudad de València. Se atenderá al debate en torno a los estilos arquitectónicos, a los usos y nuevos espacios que surgen en la ciudad y las interpretaciones que de ellos se pueden hacer, la relación simbólica que se construirá con la huerta que rodea a la ciudad, y, por último, a los actores que dirigen estas transformaciones y las implicaciones de este protagonismo para la imagen de la ciudad.

### **1. Variedad en torno a los estilos**

A pesar de que la categoría de “estilo” viene cuestionándose desde hace ya tiempo como elemento vertebrador de la historiografía artística, es cierto que merece la pena contemplarlo para estudiar una época en la que sí tuvo un peso determinante. El pensamiento arquitectónico de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se encuentra fuertemente marcado por el debate en torno a esta cuestión. Por ello, atenderemos a continuación a la discusión que dominó aquellos años, no utilizando la categoría de “estilo” como herramienta historiográfica desde el presente, sino como fenómeno histórico cargado de significaciones y por ello interpretable como “síntoma” cultural de la época.

Un acontecimiento fundamental en la vida valenciana de inicios de siglo fue la Exposición Regional de 1909. Se ha interpretado en numerosas ocasiones como un evento que pretendió potenciar la economía de la ciudad a la vez que servía de escaparate y empuje para la cultura valenciana contemporánea. Tomás Trénor, presidente del Ateneo Mercantil Valenciano durante esos años y principal promotor de la Exposición, definió el

recinto como “la urbe generada por la fantasía”<sup>69</sup>. Por su parte, Fernando Vegas López-Manzanares se refiere a estos eventos como “simulacros de ciudad”, pues, sin condicionantes urbanísticos, funcionales y económicos, en ellos se proyectaba el ideal colectivo de la ciudad<sup>70</sup>. Podemos, pues, interpretar la arquitectura de este evento, cargada de connotaciones monumentales y representativas, como escaparate de lo que eran en ese momento los gustos arquitectónicos de València. Este es también el juicio que Daniel Benito Goerlich hacía en 1983, considerando además que aquello que determinó el carácter de la Exposición fue la imposibilidad de definir un estilo único, la consolidación de ciertas tendencias que habían comenzado a darse en los años previos en la ciudad, y especialmente un deseo de “cosmopolitismo, internacionalidad, lujo y modernidad” que marcaría el momento posterior de la arquitectura urbana y definiría el “periodo de eclecticismo” desde el cual la historiografía ha entendido esta etapa de la arquitectura valenciana<sup>71</sup>.

Los arquitectos de la Exposición miraron atentamente a las construcciones que habían protagonizado los eventos expositivos anteriores del ámbito europeo, especialmente las Exposiciones Universales de París en 1900 y de Turín en 1902 y la Hispano-Francesa de Zaragoza en 1908<sup>72</sup>. Así definía Benito Goerlich la mezcla de estilos:

De algún modo la arquitectura de la Exposición es una reelaboración de los modernismos al estilo de lo que venía haciéndose en aquellos momentos en otras partes de Europa. El eclecticismo clasicista y el neobarroco a lo Garnier y del Segundo Imperio francés devenía en una especie de estilo internacional. A ello se le sumaba muchas veces, en íntima fusión, la ornamentación elaborada por la Viena de la *Sezession*, considerada casi como *sine qua non* para la celebración de este tipo de exposiciones, al modo como se funden todos estos

---

<sup>69</sup> Comentario incluido en su *Memoria de las Exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910*, publicada en 1912. Extraído de: Daniel Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925* (València: Ajuntament de València, 1992), 153.

<sup>70</sup> Fernando Vegas López-Manzanares ha dedicado gran parte de su carrera al estudio de la arquitectura de la Exposición Regional de 1909 y es autor de los principales libros de referencia sobre el tema. Para este trabajo, se ha consultado su capítulo realizado junto a Camilla Mileto para el volumen editado por Luis Arciniega García sobre los arquitectos Mora, Goerlich y Ribes: Fernando Vegas López-Manzanares y Camilla Mileto, “La exposición en la arquitectura de Mora, Goerlich y Ribes”, en *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*, coord. Luis Arciniega García (València: Generalitat Valenciana, 2021), 95-146.

<sup>71</sup> Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia...*, 154.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 152.

ornamentos festivos, barrocos y modernistas de las obras de R. D'Aronco en la Exposición de Turín de 1902<sup>73</sup>.

Así pues, por un lado, queda claro que esa voluntad “cosmopolita” viene en parte provocada por la mirada a eventos del contexto internacional, si bien cabe aclarar que estos influjos de corrientes internacionales, aunque potenciados a partir de la Exposición, ya se dejaban ver en la ciudad levantina durante los años anteriores. Por otro, esta atención se integra en un contexto dominado por la actitud “eclectica” que, como se comentaba más arriba, tanto se ha entendido como definitoria de la arquitectura valenciana del primer tercio del siglo XX. En este sentido, Serra Desfilis rescata y coincide con el juicio que Trinidad Simó realiza de este fenómeno, considerando que es precisamente esta mezcla de elementos de diferentes orígenes lo que configura “un estilo muy particularmente local”, aunque añade que no se puede pasar por alto que el eclecticismo fue un fenómeno que se dio en la mayor parte de Europa<sup>74</sup>.

El trabajo de Serra Desfilis, que estudia la arquitectura valenciana de la década posterior al periodo atendido por Benito Goerlich, plantea la continuación de esta tendencia entre 1926 y 1936. Además, explica que, si bien en ciertos casos del ámbito español el eclecticismo estuvo respaldado por toda una serie de reflexiones teóricas, en el ámbito valenciano se da “cierto desinterés por las teorías más rigurosas, que a veces sólo se asimilan superficialmente”, exponiendo a continuación que “el arquitecto valenciano de esta época se muestra en general más preocupado por el buen hacer y la plena satisfacción de las necesidades del cliente y las exigencias del ‘buen gusto’ que por la reflexión teórica”<sup>75</sup>. Este comentario resulta significativo, pues deja ver que ese gusto por un “estilo internacional” procede no solo del círculo de arquitectos que trabajaban en la ciudad, sino también de las clases dirigentes que tenían la capacidad de encargar sus obras.

No obstante, vale la pena atender a los casos de Francisco Mora Berenguer y Demetrio Ribes Marco, dos de los arquitectos de más relevancia a nivel local durante las primeras décadas del siglo XX, quienes sí mostraron ciertas preocupaciones sobre los asuntos

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, 154.

<sup>74</sup> El comentario de Trinidad Simó aparece en: Trinidad Simó, *La arquitectura de la renovación urbana de Valencia* (València: Albatros, 1973), 208. Extraído de: Amadeo Serra Desfilis, *Eclecticismo tardío y art déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)* (València: Ajuntament de València, 1996), 20.

<sup>75</sup> Serra Desfilis, *Eclecticismo tardío y art déco...*, 25.

teóricos que resultan altamente significativas en relación con las tensiones global-local y modernidad-tradición que este trabajo pretende analizar. Francisco Mora levanta para la Exposición Regional de 1909 el Palacio Municipal, para el que elige como referencia la arquitectura medieval valenciana. Justifica así esta elección: “pude concebirla pronto, al ver los restantes palacios, muy hermosos y dignos del mayor elogio, inspirados en los estilos francés, vienés, modernista y grecorromano. Parecióme que la Arquitectura Regional debía tener asiento en una Exposición Regional y que en medio de tanto extranjerismo no había de desentonar el Palacio inspirado en bellísimos monumentos que posee Valencia de su época de mayor esplendor, modelos del arte ojival que el pueblo admira y venera, como genuinamente propios”<sup>76</sup>.

Esta actitud de Mora frente a todo un recinto dominado por la influencia extranjera es ilustrativa de lo que vivía en esos momentos el pensamiento arquitectónico del ámbito español. En un panorama dominado por la influencia de modas extranjeras expresada a través del eclecticismo y la búsqueda de un nuevo estilo propia del modernismo, parte de los arquitectos y el mundo artístico en general reaccionó volviéndose hacia su pasado, y rescatando de él sus formas y elementos propios para configurar un “estilo nacional”<sup>77</sup>. Este fenómeno que se ha llamado “regionalismo” tuvo lugar tanto con un carácter general vinculado al ámbito español, como con otro de corte “regional” vinculado al pasado concreto de cada región. En el caso valenciano, Mora es la figura principal de esta recuperación de las formas locales, abogando por la construcción de un estilo regional en lo arquitectónico basado en las obras medievales características de la ciudad. Resultan significativas, en este sentido, las palabras con las que concluyó su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en 1915:

---

<sup>76</sup> Extraído del texto de Francisco Mora Berenguer escrito en 1915 con título “Influencia de los materiales en la estructura y estética de las construcciones”, incluido en el apéndice documental, número X de: Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia...*, 416-425.

<sup>77</sup> Así interpretan tanto Inmaculada Aguilar Civera como Javier Pérez Rojas la irrupción del casticismo y la búsqueda de una arquitectura nacional. Aguilar Civera lo enuncia en uno de sus trabajos dedicados a la figura de Demetrio Ribes, que se puede encontrar en: Inmaculada Aguilar Civera, “Demetrio Ribes Marco (1875-1921). Entre la arquitectura y la ingeniería. Entre la tradición y la modernidad”, en *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*, coord. Luis Arciniega García (València: Generalitat Valenciana, 2021), 147-188. Por su parte, Pérez Rojas desarrolla esta idea en el tercer capítulo de su trabajo sobre el *art déco* en España, dedicado a la interacción entre el casticismo y el cosmopolitismo. Consultar en: Pérez Rojas, *Art déco en España*, 227-314.

El carácter artístico de nuestro pueblo y su fervorosa veneración a las propias instituciones regionales, es garantía sobrada para asegurar que sabría comprender y aplaudir una Arquitectura valenciana, que, inspirándose en sus monumentos y tradiciones, supiera hermanar esas riquezas antiguas con las exigencias modernas, aplicando procedimientos decorativos al día. Tal consorcio, sobre tener la ventaja de conservar rasgos típicos de esta región, podría servir como punto de partida a un nuevo aspecto arquitectónico, en el que campease la inspiración y se manifestase el buen gusto de los artistas, y en ningún modo podía estar reñido con la originalidad, que todo es compatible cuando se siente el arte verdadero y guía nuestros pasos la buena voluntad<sup>78</sup>.

Este debate sobre cómo (o si era necesario) configurar un estilo nacional dominó gran parte de las reuniones de arquitectos del ámbito estatal y generó una intensa polarización en el sector. Si ampliamos la mirada desde el contexto artístico que rodeó la Exposición y pasamos a contemplar la sociedad valenciana en su conjunto, se comprueba que este fenómeno de búsqueda de un estilo “regional”, si bien no tuvo una gran difusión entre los círculos de arquitectos de la ciudad en los siguientes años, coincide con lo que el historiador valenciano Ferran Archilés i Cardona ha considerado como el momento de fijación de la identidad regional valenciana<sup>79</sup>. Archilés i Cardona expone que la identidad valenciana dominante a partir del 1909 fue la que se construyó desde lo regional, englobada en una identidad nacional española, en cuya configuración tendrá un peso dominante la cultura valenciana potenciada desde la Renaixença. Precisamente, uno de los elementos fundamentales en la narrativa de esta identidad fue la construcción de un discurso histórico que crease una idea de continuidad en el tiempo del pueblo valenciano, y en el que el pasado medieval será una de las piedras angulares<sup>80</sup>.

Además, Archilés i Cardona plantea que el regionalismo fue una de las herramientas principales en la construcción de la identidad nacional española, y que esta atención a lo

---

<sup>78</sup> Francisco Mora Berenguer, “La arquitectura contemporánea en Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano* (1916): 38.

<sup>79</sup> Ferran Archilés i Cardona es uno de los historiadores actuales que más ha trabajado en el estudio de la construcción de la identidad valenciana durante el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX, relacionando su naturaleza regional integrada dentro de la nación española con el fenómeno cultural de la Renaixença y la Exposición Regional de 1909. Sobre este asunto véase: Ferran Archilés i Cardona, “Entre la regió i la nació. Nació i narració en la identitat valenciana contemporània”, en *Europa, Espanya, País Valencià: nacionalisme i democràcia: passat i futur*, eds. Teresa Carnero i Arbat y Ferran Archilés i Cardona (València: Universitat de València, 2011), 143-186, <https://lectura.unebook.es/viewer/9788437087252/1> ; Ferran Archilés i Cardona, ed., *La regió de l'exposició: la societat valenciana de 1909* (València: Universitat de València, 2011), <https://lectura.unebook.es/viewer/9788437084497/1> ; y Ferran Archilés i Cardona “La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional”, *Anuari Verdaguier*, no. 15 (2007): 483-519.

<sup>80</sup> Archilés i Cardona, “Entre la regió i la nació...”, 147-148.

regional no debe considerarse como algo que se dé únicamente en el contexto español sino que fue una constante en toda Europa durante el final del siglo XIX. Así, concluye que “*la construcció de les regions no és, per tant, un llast, un pes mort del passat que la construcció de les modernes identitats nacionals només hauria de superar. Ben bé al contrari, les regions i les identitats regionals són fruit estricta de la modernitat, exactament de la mateixa modernitat que estava construint, per primera vegada, les nacions a l'Europa del segle XIX*”<sup>81</sup>.

Desde esta perspectiva, el intento de Mora de articular un nuevo estilo regional que mirase a la “tradición” arquitectónica gótica, así como la idea general que sobrevolaba en los ambientes artísticos de configurar una cultura propiamente española a partir de atender a las muestras de su pasado, adquiere un significado más profundo. Resulta interesante recurrir ahora a lo que Hobsbawm y Ranger exponen en *La invención de la tradición* sobre la construcción nacional. Según los autores, atender al carácter inventado de las tradiciones deviene una tarea fundamental para la historia moderna y contemporánea por la “innovación histórica” que supone la aparición de la nación, y añaden que:

No deberíamos dejarnos confundir por una paradoja curiosa pero comprensible: las naciones modernas y todo lo que las rodea reclaman generalmente ser lo contrario de la novedad, es decir, buscan estar enraizadas en la antigüedad más remota, y ser lo contrario de lo construido, es decir, buscan ser comunidades humanas “naturales” que no necesiten más definición que la propia afirmación. [...]Y justamente porque gran parte de lo que de forma subjetiva crea la «nación» moderna consiste en tales productos y se asocia a símbolos apropiados y relativamente recientes, y con un discurso creado a medida (como la «historia nacional»), los fenómenos nacionales no se pueden investigar adecuadamente sin prestar una atención cuidadosa a «la invención de la tradición»<sup>82</sup>.

Por tanto, no debe sorprender que precisamente en el momento que Archilés i Cardona identifica como la culminación de la construcción de la idea de la región valenciana, y que Hobsbawm ha analizado como el periodo de “la fabricación en serie de las tradiciones”<sup>83</sup>, sea cuando desde la arquitectura se pretende “inventar” una “tradición”

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, 151.

<sup>82</sup> Hobsbawm y Ranger, *La invención de la tradición*, 21.

<sup>83</sup> Así titula Hobsbawm el último de los capítulos de su libro, en el que habla de la profusión de nuevas tradiciones “inventadas” y su vinculación con la construcción de las identidades nacionales en las sociedades de masas, interpretando que la entrada de las masas en la vida política hace que los gobernantes

constructiva definitoria de lo que debía ser la arquitectura nacional y regional. El intento de Mora de revitalizar la arquitectura gótica valenciana se vincula, pues, con esa mirada general hacia el pasado que busca inventar nuevos elementos de cohesión desde la perspectiva nacional y regional, a la vez que nos muestra el carácter de la arquitectura y el espacio urbano como representativos y a la vez constructores de las identidades colectivas de la sociedad que los habita.

No obstante, también se dan posturas diferentes a estas, que de hecho serán las más continuadas en el ámbito valenciano en el que el intento de Mora no encontrará demasiados seguidores. En el VI Congreso Nacional de Arquitectos de San Sebastián del año 1915, en el mismo año que Mora enunciaba las palabras citadas más arriba, Demetrio Ribes protagonizó una significativa polémica que se mantuvo viva hasta 1918 con el arquitecto cántabro Leonardo Rucabado, uno de los máximos exponentes de esta voluntad de regeneración del estilo nacional. La posición de Ribes se desplaza de la de Mora y Rucabado, no negando la existencia o posibilidad de un estilo nacional, sino considerando que este se da y configura de manera natural a través de la práctica arquitectónica contemporánea. El grueso de sus argumentos se puede resumir en este fragmento de su intervención en el Congreso de 1915 en respuesta a la de Rucabado:

El Arte nacional existe, señores, y es inútil pensar en resurgirlo. ¿Cómo podría ser de otro modo? Este Arte nacional es el que ha creado esta hermosa Ciudad que hemos de dejar con tristeza: es el que ha edificado los ensanches de nuestras poblaciones, es aquel en el que trabajamos todos los arquitectos españoles; y será bueno o malo, pero no es mejor ni peor que el que en la hora actual corresponde a nuestra patria.

Los autores de la ponencia creen que es malo y por eso le niegan (ellos que trabajan continuamente en él) y esperan su mejoramiento volviendo la vista atrás como si alguna vez hubiéramos perdido el hilo conductor, nos encontrásemos fuera de nuestro camino. No hay nada menos cierto: la senda por la que ha discurrido el Arte español pasando por todos los estilos del Renacimiento (recibiendo desde luego en la medida posible en cada época la influencia del Arte extranjero) nos ha conducido suavemente hasta aquí, hasta este Arte nacional que realizamos.

Lo que ocurre es que no vemos las características de nuestro Arte porque estamos demasiado cerca de nuestras obras y los detalles dominan al conjunto. Es necesario que los años

---

“redescubran” la importancia de los “elementos irracionales para mantener el tejido y le orden social”, en: *Ibid.*, 278.



transcurran, que los edificios envejezcan, que las costumbres se modifiquen para que otros hombres que se crearán quizás también desorientados, miren desde lejos estas obras y encuentren los caracteres dominantes los rasgos comunes, las obras maestras, que lo serán por haber sintetizado el gusto de nuestra época. Ellos nos dirán donde hemos culminado y donde hemos caído mientras nosotros nos debatíamos afanosos buscando la belleza<sup>84</sup>.

Ribes no se opone a la existencia de un estilo nacional, y tampoco a la posibilidad de incluir en las obras contemporáneas elementos que remitan al pasado de la zona, pero considera que todo ello se da de manera natural en la práctica arquitectónica. La posición del arquitecto que levantaría la Estación del Norte de València se ha vinculado a la de la *Sezession* vienesa en general, y en concreto a la figura de Otto Wagner. La historiografía acostumbra a entender su figura como una de las protagonistas en la introducción de nuevos materiales y de corrientes internacionales y “modernas” en la arquitectura valenciana de inicios de siglo. Su postura alejada del entendimiento de la tarea del arquitecto como algo encorsetado en categorías estilísticas le hizo transitar entre toda una serie de tendencias, dando lugar a obras categorizadas como modernistas, con un claro corte secesionista, otras más dominadas por los estilos nacionales, e incluso otras cercanas al racionalismo. Por eso, la obra de Ribes se ha leído en muchas ocasiones como uno de los eslabones fundamentales hacia la València “moderna”.

Para este trabajo, lo interesante de su figura viene dado por su forma de entender el carácter nacional de la arquitectura, pues, lejos de negarlo, lo ve como algo innato a la cultura de su tiempo. Antes del fragmento citado más arriba, el arquitecto hablaba así de la interacción entre la arquitectura y su época: “consideremos ante todo que este Arte no es producto exclusivamente del arquitecto sino más bien de las costumbres, de los ideales, de la civilización de un pueblo en cada momento. El arquitecto como todo artista, sentimental, sincero y comprensivo, no hace más que crear la obra artística acomodada fatalmente a esta civilización en que se mueve y que queda en la misma reflejada”<sup>85</sup>. Aquello significativo, pues, es que, aunque Ribes y Mora difieren en la manera de entenderlo, los dos creen en la existencia de un estilo nacional. Entonces, en un momento clave en la construcción de la identidad nacional española y regional valenciana, la

---

<sup>84</sup> Demetrio Ribes Marco, “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional. Trabajo leído por el arquitecto Don Demetrio Ribes”, *Arquitectura y Construcción. Anuario de la Construcción para 1919* (1918): 22-23.

<sup>85</sup> *Ibid.*, 22.

arquitectura se inscribe en esto y lo potencia, pero las formas de entender su actuación difieren. Lo que aporta la postura de Ribes es que nos plantea que esta construcción es innata a la actividad humana en la que la arquitectura se inscribe, y que por tanto no se puede actuar de manera artificial sobre ella intentando eliminar cualquier referencia extranjera o nueva, sino que todas ellas deben de integrarse y aceptarse como definitorias de lo que sería la arquitectura española. Siendo que, en un sentido más amplio no referido únicamente a la arquitectura, la tensión entre tradición y modernidad se ha leído normalmente en términos que oponen las referencias al pasado a los elementos nuevos que normalmente mostraban un carácter internacional, la postura de Ribes resulta significativa, precisamente, por desdibujar este enfrentamiento y agrupar ambos elementos como expresiones de un mismo carácter epocal.

## **2. Unanimidad en cuanto a los espacios**

Benito Goerlich, al hablar de los modernismos que afloran en València en los primeros años del siglo XX, plantea que se explican ante la necesidad sentida entonces de desarrollar una arquitectura que respondiera a la nueva vida propia de su época, y a continuación expone una idea muy significativa en relación a cómo se veían los tiempos modernos desde su presente y cómo los vemos hoy: “que hoy en día nosotros podamos distinguir en un Parlamento neogriego o una iglesia neogótica las características de la arquitectura decimonónica no quiere decir que esto fuera un hecho evidente para sus contemporáneos, que en muchos casos tampoco acababan de apreciar las nuevas tipologías ni los nuevos materiales”<sup>86</sup>. Bajo esta mirada Benito Goerlich explica la razón de esa voluntad explícita de conformar un nuevo estilo moderno como respuesta a la nueva vida moderna: si desde su presente podían admirar diferentes arquitecturas que veían como representativas de sus momentos históricos, también la arquitectura contemporánea debía poder expresar el “espíritu de su tiempo” a través de formas propias y sin necesidad de remitirse a las de otros tiempos.

Lo que aquí insinúa el historiador del arte valenciano es similar a lo que defendía Ribes más arriba: para apreciar el sentido de una época se necesita distancia. Solo desde esta

---

<sup>86</sup> Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia...*, 109.

distancia que da mirar hoy hacia los inicios del siglo pasado se puede entender, por ejemplo, que toda esa discusión en torno a los estilos que debían caracterizar su tiempo es en realidad la propia expresión de su época. La voluntad por configurar en el presente algo que se sintiera como definitorio de este es un rasgo plenamente moderno, fruto del convencimiento de que los tiempos que se viven son radicalmente distintos a todo lo anterior y de que, en cierto sentido, “se está haciendo historia”. A partir de la atención a la historiografía sabemos hoy que la historia construida desde los estilos fue la que dominó el pensamiento histórico-artístico de la época. Si así se entendía la historia del arte, esta voluntad de configurar de manera consciente en el presente la categoría estilística desde la que se debía definir su época en la historia del arte futura —o lo que es lo mismo: esta artificiosidad de su historia (autonarrada)—, es lo que se puede considerar como propia del pensamiento moderno.

Así pues, podemos distinguir dos sentidos de la palabra “moderno”: por un lado, aquello con lo que se definía a aquel presente, desde él mismo, con la conciencia de que lo que se estaba haciendo era historia; y por otro aquello que podemos decir hoy, desde nuestro tiempo, sobre aquel otro (ahora sí, hecho historia). Por eso, refiriéndonos ya a la materia que nos concierne, toda la discusión planteada en el apartado anterior y ese espíritu ecléctico que dificultaba la definición de un estilo, si lo observamos con una mirada más amplia sí muestra una característica común. Esas nuevas tipologías y nuevos materiales de los que hablaba Benito Goerlich responden a una tendencia aún más general, que podríamos considerar como la creación del espacio urbano moderno y la incorporación a su suelo de edificios contenedores de las nuevas funciones y actividades que esa concepción impone.

Aquello que se quiere plantear con el desarrollo de esta parte del trabajo es que la ciudad se proyecta como espacio propio de la modernidad y, desde ahí, sufre toda una serie de transformaciones cuyo fin último es adecuar el espacio de la vida a los tiempos que debe albergar. Así pues, los arquitectos valencianos, aunque transitaran de una corriente a otra y difirieran sobre cómo debían expresarse estéticamente los tiempos vividos, coincidían en la conciencia histórica de que aquello que vivían era un presente diferenciado, y compartían así una tarea común: la de conformar la imagen moderna de la ciudad de

València<sup>87</sup>. Desde esta perspectiva más general se debe atender a una cronología amplia y a un conjunto de actuaciones diversas llevadas a cabo en la ciudad de València, que se intentarán resumir aquí de manera general.

El primero de todos ellos podría situarse en el derribo de la muralla medieval que hasta 1865 rodeaba la ciudad de València<sup>88</sup>. Ya en 1851 se había destruido la parte que correspondía a la actual calle Xàtiva para que pudieran llegar las vías del tren hasta la antigua Estación del Norte, que daba a lo que hoy es la plaza del Ayuntamiento. Este hecho ya resulta significativo, pues la primera vez que se plantea acabar con el cinturón que definía la ciudad desde época medieval es para hacer llegar al centro urbano el tren, otro de los símbolos fundamentales de la modernización. No obstante, es en 1865 cuando se inician de manera general los derribos, comenzando así una empresa que se prolongará hasta 1901 con la desaparición de la Ciudadela. La destrucción de las murallas se ha considerado uno de los momentos claves en el nacimiento de las ciudades modernas, como bien ejemplifican casos como el de Barcelona o Viena. Coincidiendo con ellas, en València es también a partir de este momento que se proyecta y comienza a construir el primer ensanche, aprobado en 1884. Así pues, la ciudad comienza a configurar su espacio siguiendo las tendencias propias del momento decimonónico, iniciando así un proceso de transformación que podríamos considerar que se hace real por primera vez en 1865 con el derribo de las murallas y se extiende, a grandes rasgos, hasta el final de la década de los treinta del siglo XX.

Durante ese periodo se llevará a cabo tanto la construcción de los ensanches como la reforma del casco histórico, y se transitará desde un urbanismo entendido desde una perspectiva propia del siglo XIX a otro modelo de ciudad cercano a ideas más dominantes durante el siglo siguiente como las de Camillo Sitte<sup>89</sup>. Así, poco a poco se va configurando la imagen moderna de la ciudad de València. Si consultamos las guías

---

<sup>87</sup> Cuando se habla de “imagen” de la ciudad se pretende hacer en un sentido amplio del concepto, que la entiende tanto desde su naturaleza física como desde los significados que el imaginario colectivo le añade, adscribiéndonos así a lo que plantean autores como Kevin Lynch y Josep Vicent Boira Maiques trabajados en el marco teórico.

<sup>88</sup> Antes del derribo de las murallas se habían dado otros ejemplos de transformación urbana, como la urbanización del Llano de la Zaidia, pero no resultan tan significativos y determinantes. Sobre las transformaciones urbanísticas llevadas a cabo en los años estudiados consultar: Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia...*, 1-18; Serra Desfilis, *Eclecticismo tardío y art déco...*, 1-16.

<sup>89</sup> Esta conexión con las ideas del urbanista austriaco la plantea Amadeo Serra Desfilis en: Serra Desfilis, “Arquitectura y ciudad...”, 151.

urbanas de la época, vemos que la mayoría coinciden en describir la ciudad desde esa voluntad modernizadora. Según plantean Beatriz Santamarina Campos y Albert Moncusí Ferré en su estudio de las guías turísticas valencianas contemporáneas, este tipo de documento es un elemento mediador fundamental en la manera con la que los sujetos construyen su imagen de la ciudad pues, al presentarles una posición desde la que mirar, les predisponen a tomar una actitud concreta ante ella<sup>90</sup>. Los autores otorgan a estas guías un carácter performativo, pues en cierta medida son capaces de configurar como realidad aquello que dicen<sup>91</sup>. En este sentido, no solo ayudan a construir los valores que se atribuyen a una ciudad desde el imaginario colectivo, sino que incluso con sus itinerarios y lugares destacados determinan la manera con la que las personas se orientan en el espacio urbano. Siguiendo a Lynch, las imágenes urbanas se configuran a partir de la interacción entre el medio ambiente y la mirada del observador, que lo dota de significado<sup>92</sup>. Por tanto, las guías, en tanto que interfieren en el sujeto al darle unos significados previos desde los que mirar y unos elementos desde los que orientarse, son determinantes en la experiencia que el individuo vive en la ciudad; y, así, una importante herramienta que considerar a la hora de preguntarse por la construcción de su imagen pública.

Si bien Santamarina Campos y Moncusí Ferré se refieren a la época actual y concretamente a la figura del visitante, lo que plantean puede aplicarse *mutatis mutandis* al contexto valenciano de inicios del siglo XX. Aunque algunas se remiten directamente al turista, como *Guía del turista en Valencia* de José E. Galiana (1929), también encontramos otras como la que emitió *El Mercantil Valenciano* para los años 1931 y 1932 como obsequio para sus suscriptores. Podemos pensar, pues, que sería un tipo de documento que no solo llegaría a los visitantes, sino que también pudo influir de alguna manera en la población local y que además estaba promovido por los principales organismos vertebradores de la vida valenciana, como el propio gobierno municipal o un periódico tan central para la prensa de la ciudad como *El Mercantil Valenciano*. Es por

---

<sup>90</sup> Beatriz Santamarina Campos y Albert Moncusí Ferré, “Manifiestos y latencias en la València de las guías turísticas”, en *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*, ed. Josepa Cucó Giner (Barcelona: Icaria Editorial, 2013), 263.

<sup>91</sup> Aquí se sigue un sentido de la performatividad cercano al que propone el filósofo John L. Austin para referirse al lenguaje en *Cómo hacer cosas con palabras*. En este trabajo, iniciador de las teorías performativas, el inglés plantea que el lenguaje no solo puede constatar la realidad, sino también construirla. Referido a las guías, se propone, pues, que estos documentos, a la vez que describen la supuesta imagen de la ciudad al visitante, contribuyen también a constituirla como realidad.

<sup>92</sup> Lynch, *La imagen de la ciudad*, 15-17.

esto por lo que resulta un tipo de documento altamente significativo para conocer la imagen que se pretendía proyectar de València<sup>93</sup>.

En general, lo que prima en estas guías es una mirada idealizada del pasado de la ciudad, expresada tanto a la hora de trazar su historia como al hablar de sus antiguos monumentos, y con una mención destacada del pasado medieval y de la pérdida de los fueros con Felipe V. Se trata de una interpretación de la historia valenciana que coincide en gran medida con la que Archilés i Cardona planteaba como fundamental en la construcción de la identidad regional, y que se conjuga además con una mención constante a sus tradiciones, a sus festividades, y a la huerta como elementos definitorios del “carácter” valenciano. Toda esta carga identitaria que mira a un pasado idealizado y rural no impide que se dé también un elogio constante a las reformas urbanas y los nuevos edificios del centro, como la Estación del Norte, el Mercado Central y el de Colón, el ensanche y sus edificios más vistosos, la calle de la Paz o la plaza de Emilio Castelar y sus alrededores. Sorprende que guías que surgen en momentos tan políticamente dispares como el final de la Restauración borbónica, la dictadura de Primo de Rivera o la Segunda República, coincidan en una construcción de la imagen de València similar. Esta se caracteriza por estar altamente arraigada en su pasado y sus tradiciones, con un tinte identitario considerable; pero también por el carácter moderno que le han dado sus últimas reformas y que la configuran como una “gran metrópoli” en conexión con el resto de ciudades europeas.

La transformación del centro representativo de la ciudad en un espacio “moderno” será una empresa constante en las primeras décadas del siglo XX a pesar de los vaivenes políticos, como bien demuestra la continuación de planes sin apenas variaciones durante las diferentes etapas políticas que atraviesa el país en la entrada del nuevo siglo. Existe una coincidencia en la voluntad de progreso en materia urbanística y constructiva, en un deseo por construir un espacio moderno que sirva de escenario y se adecue a las nuevas formas de vida. Esto derivará en una continuación, en rasgos generales, de la idea que se

---

<sup>93</sup> Las guías consultadas se incluirán en el apartado de fuentes primarias a pesar de que, atendiendo a las limitaciones del trabajo, no se ha podido realizar un análisis exhaustivo de cada una de ellas y lo que se expondrá a continuación será un resumen del carácter general compartido por todas. No obstante, se trataría de un estudio que completaría en gran medida lo defendido en este trabajo y que se considerará llevar a cabo en futuras investigaciones.

proyecta de la ciudad, cuyos giros parecen deberse más a tendencias generales del urbanismo europeo que a etapas políticas del ámbito nacional<sup>94</sup>.

En este sentido será especialmente significativo el caso del blasquismo. Ramir Reig plantea que, en su proyecto político basado en la actuación municipal, las mejoras urbanas tendrán un peso fundamental para su legitimación como “partido de todos los valencianos (de la ciudad)”. Así pues, este será un aspecto vehicular en su programa, como bien demuestra el famoso texto que Blasco Ibáñez publicaba en el diario *El Pueblo* titulado “La revolución de Valencia”:

“¡Hay que revolucionar Valencia!” Este es el fruto que sirve de bandera á la Fusión Republicana en la próxima lucha electoral.

Mientras llega el momento de regenerar España por medio de la revolución política, revolucionemos nuestra ciudad cambiando su vida material.

Hay que derribar casas para abrir nuevas vías; hay que dar al pueblo otra agua; hay que hacer desaparecer los barrios antiguos en el centro de la ciudad, donde se aglomera la vida de los pobres, llamando con su malsano hacinamiento á la muerte.

[...]. Hay, en fin, que preocuparse no sólo de la salud y la decencia, sino del embellecimiento de la ciudad, y crear en las playas y sus terrenos colindantes [...] verdaderos paseos para el esparcimiento: no como esos jardines por los que se pasea enguantado, estirado é incómodo para mirar y ser mirado, sino paseos populares, selvas con maleza, donde las familias puedan tenderse y merendar los domingos (como ocurre en los bosques inmediatos á París)<sup>95</sup>.

En línea con lo que se planteaba más arriba, Reig advierte también que, a pesar de ser una de sus reivindicaciones centrales, los blasquistas no serán especialmente innovadores en materia urbanística, sino que se dedicarán más bien a recoger proyectos existentes y mejorar algunos aspectos<sup>96</sup>. Así pues, entendiendo este fragmento como una muestra ilustrativa de las aspiraciones urbanas generales del momento, resultan significativos dos aspectos. Por un lado, se traza una correspondencia entre modernidad y espacio urbano, argumentando que si València es la tercera ciudad más importante de España su apariencia debe acompañar y potenciar esta posición. Por otro, esa carencia se intentará

---

<sup>94</sup> Un ejemplo de este cambio sería el paso de un urbanismo entendido desde la idea del ensanche de plano ortogonal y decimonónico, a otro más liberado de este estricto trazado de líneas y ángulos rectos y que mira con más atención a los rascacielos neoyorkinos, tal y como ejemplifica el ensanche de la bajada de San Francisco y la configuración de la plaza de Emilio Castelar.

<sup>95</sup> Vicente Blasco Ibáñez, “La revolución de Valencia”, *El pueblo*, 6 de noviembre de 1901, 1.

<sup>96</sup> Reig, *Blasquistas y clericales...*, 315.

combatir con toda una serie de transformaciones que tendrán como referente siempre otras grandes ciudades europeas<sup>97</sup>.

El camino hacia “lo moderno” muestra, innegablemente, un cierto grado de tendencia hacia la uniformidad. Hasta este punto, se han expuesto diversos ejemplos en los que vemos una fusión feliz de elementos locales y exógenos, demostrando que la modernidad implica una transformación de la vida a todos los niveles. No obstante, no puede pasarse por alto que las tendencias globales de las que hablaba Bayly implican, tal y como él mismo defiende, un cierto grado de progresiva uniformización cultural. La aparición de estaciones ferroviarias, las reformas en el puerto, la existencia cada vez mayor de edificios dedicados a labores financieras, el ensanche de las calles para facilitar la circulación de las nuevas formas de transporte urbano como el tranvía y más tarde el automóvil o la preocupación por la salubridad de la ciudad, son respuesta a los imperativos globales del momento. La conexión cada vez mayor de los acontecimientos en la época contemporánea causa, según Bayly, un primer momento de globalización que, a la vez que lleva a sentir que se “moderniza” la sociedad, la cultura o, en este caso, el espacio urbano, lo que se da, en el fondo, es una transformación hacia formas cada vez más homogéneas entre sí.

Así pues, por concluir el apartado de manera circular, si volvemos ahora al conflicto estilístico entre lo local y lo foráneo que vivía la arquitectura de la época, entendemos que por encima de todo aquello lo que operaba era una tendencia hacia lo homogéneo, que incluso se da en la expresión de la diferencia sobre la que se definen las naciones. Como demuestra la “fabricación en serie de tradiciones” de Hobsbawm, el fenómeno de la nación sigue pautas similares en toda Europa y, a pesar de basarse en construir una identidad diferenciada, todas ellas coinciden en hacerlo. Recurriendo otra vez a Bayly, las diferencias se expresan “de manera cada vez más parecida”<sup>98</sup>, y entre todas esas similitudes la construcción del espacio urbano moderno es una de ellas. Por tanto, a pesar de la “variedad entorno a los estilos”, lo que caracteriza la arquitectura y el urbanismo del siglo XIX y XX es, primero, una “unanimitad” en considerar que el espacio predilecto de la nueva vida es la ciudad y, segundo, que esta está dominada por acontecimientos

---

<sup>97</sup> Esta tendencia a medirse a partir de la comparación con grandes ciudades europeas, como Barcelona o París, es especialmente recurrente en las guías urbanas consultadas.

<sup>98</sup> Bayly, *El nacimiento del mundo moderno...*, XXIV.



globales que tienden a uniformarla a ella y a la vida que alberga, como se tratará de mostrar en la parte III.

### **3. ¿Separación definitiva con la huerta?**

Tras lo planteado en el anterior apartado, cabría preguntarse ahora cómo afecta esta redefinición de lo urbano al espacio que se ha entendido como su contrario. El paisaje de la huerta, sus arquitecturas y sus personajes “típicos” son uno de los elementos protagonistas de la imagen simbólica de València. Ya se ha dicho que la identidad regional se construye entre finales del siglo XIX y principios del XX. Es decir, coincidiendo con la transformación urbana que sufre València y que acabaría por convertirla en un espacio moderno. Resulta significativo, pues, que precisamente cuando se está creando la idea de la València urbana desde la concepción propia de la modernidad, sea cuando comience a calar entre la población una identidad colectiva definida a partir de elementos propios de la huerta.

Archilés i Cardona, al estudiar el peso que tuvo en este proceso el movimiento cultural de la *Renaixença*, traza cierta correspondencia entre la construcción de la imagen de la huerta y la centralidad del sector agrario en la economía valenciana, que vivía en ese momento un periodo de pujanza considerable. No obstante, plantea, la fuente fundamental para la construcción de esta imagen rural se encuentra en la *Renaixença* y, especialmente, en su líder Teodoro Llorente<sup>99</sup>. Las obras del poeta dibujan un mundo rural idealizado y estático, sin rastros de conflictividad social, que es asumido y continuado por diferentes sectores. Además, el historiador señala que incluso figuras como Blasco Ibáñez o Joaquín Sorolla, ideológicamente contrarios al conservadurismo de Llorente, recogen esta atención por la huerta y, de hecho, se convierten en dos de las figuras más importantes en la construcción y difusión de este paisaje.

---

<sup>99</sup> En su artículo, Archilés i Cardona analiza el peso de la *Renaixença* en la construcción de la identidad valenciana contemporánea, establece los puntos de ruptura entre ella y el nuevo nacionalismo de los sesenta, y discute la tradicional concepción de dos sectores enfrentados en el seno de la *Renaixença*. Uno presentaría un corte conservador y españolista y estaría liderado por Llorente. El otro, progresista y con Constantí Llombart al frente, se quiso ver más tarde como el antecedente del nacionalismo valenciano. Frente a este planteamiento, Archilés i Cardona defiende que dicha postura no se dio en Llombart, pues sus ideas se configuraron desde un pensamiento liberal decimonónico que solo podía entender como identidad nacional la española. Consultar: Archilés i Cardona, “La *Renaixença* al País Valencià...”.

Conforme la identidad regional se va consolidando en la sociedad, se va asentando también una visión de lo valenciano entendido desde lo rural idealizado o, podríamos decir, “inventado”. De manera paradójica, la huerta se hace cada vez más presente en la vida urbana como elemento definitorio de la colectividad, a la vez que la frontera entre campo y ciudad parece cada vez más insalvable. Así, los motivos rurales se entremezclan sin problemas con los elementos arquitectónicos de la urbe. María Mestre Martí y Antonio Gómez Gil, que estudian las artes aplicadas en el modernismo valenciano, plantean que los elementos ornamentales suelen responder al “delirio de representatividad social de la familia que encarga la obra”<sup>100</sup>. Desde esta perspectiva, la profusión de elementos decorativos ligados a la huerta valenciana y sus gentes resulta sintomática de esta dimensión identitaria que adquiere el campo.

En la cultura modernista el uso de motivos vegetales como elemento ornamental son una constante, que se explica desde voluntades decorativas, pero también simbólicas<sup>101</sup>. Es sabido que a lo largo del siglo XIX –y de manera paralela a la fascinación creciente por los “nuevos tiempos modernos”–, se generaliza en Europa una posición romántica e idealizada ante lo rural, que mira desde la nostalgia a la naturaleza y las costumbres preindustriales cada vez más lejanas al modelo vital de la modernidad. De esta manera, el significado que se le atribuye a lo natural adquiere una nueva dimensión como contrapunto de la vida urbana; como arcadia en la que reina la tranquilidad, los valores incorruptibles y el consenso social en oposición a lo frenético y convulso del mundo moderno.

---

<sup>100</sup> María Mestre Martí y Antonio Gómez Gil, “Las artes aplicadas y sus usos constructivos en el periodo modernista valenciano”, en *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*, coord. Luis Arciniega García (València: Generalitat Valenciana, 2021), 327-362.

<sup>101</sup> Sobre el valor simbólico de los elementos naturales en las artes de inicios de siglo se recomienda consultar *Arts i naturalesa: biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*, que publicaba en 2014 el Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis (GRACMON), referentes en la investigación sobre el modernismo, el *noucentisme* y el diseño en el ámbito catalán. En este trabajo, se recogen estudios alrededor de los significados de la naturaleza en las artes de la Barcelona de 1900, pero también reflexiones generales sobre la predilección de las artes europeas de finales del siglo XIX y principios del XX por la naturaleza y sus implicaciones culturales. Consultar en: Pere Capellà Simó y Antoni Galmés Martí, coords., *Arts i naturalesa: biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900* (Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014).

Habitualmente, se ha considerado que las corrientes modernistas llegan a València de manera tardía, entrando especialmente a través de los arquitectos que venían de estudiar en Barcelona y que habían vivido de primera mano el modernismo de la ciudad condal<sup>102</sup>. Benito Goerlich establece dos generaciones a la hora de estudiar este fenómeno en el ámbito valenciano. En la primera sitúa a Francisco Mora y Manuel Peris, quienes habrían podido conocer la primera fase del modernismo catalán, así como los influjos internacionales del *Art Nouveau*. La segunda la formarían personajes como Vicente Ferrer o Ribes que, a pesar de que se formara en Madrid, realizó viajes frecuentes a Barcelona en los que tuvo oportunidad de conocer su arquitectura contemporánea<sup>103</sup>. En esta nueva generación la influencia fundamental será la *Sezession* austriaca, que pudo ser estudiada con detenimiento gracias a viajes a la zona, pero también al acceso a publicaciones dedicadas a esta nueva arquitectura vienesa<sup>104</sup>.

La decoración vegetal que domina en estas corrientes que entran en València adquirirá en ocasiones cierto cariz identitario que otorga una dimensión de representatividad colectiva a este fenómeno estético. Posiblemente, el ejemplo más evidente de esto nos lo da la Estación del Norte de Demetrio Ribes inaugurada en 1917. Ya hemos visto cuál era la postura del arquitecto hacia la construcción de un estilo nacional, no contraria a la idea de que la arquitectura refleja su nación, pero sí a la configuración artificial de su estilo y a la limitación de las influencias extranjeras. No sorprende, pues, que en la nueva estación se dé una feliz comunión entre los planteamientos arquitectónicos y ornamentales vieneses, y las técnicas artesanales locales y motivos representativos de la identidad valenciana recientemente consolidada<sup>105</sup>. Las naranjas aparecen por doquier: en los revestimientos cerámicos del exterior (fig. 14), en el *trencadís* del vestíbulo principal (fig.

---

<sup>102</sup> Sobre el desarrollo del modernismo valenciano consultar los capítulos que Benito Goerlich dedica a las tendencias modernistas que aparecen entre 1903 y 1909 en: Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia...*, 109-150.

<sup>103</sup> Una fuente documental clave en el estudio de la figura de Demetrio Ribes y sus influencias han sido las fotografías estereoscópicas que acostumbraba a realizar. Inmaculada Aguilar Civera estudia estos documentos, ofreciendo interesantes juicios sobre las tendencias contemporáneas preferidas de Ribes, así como de sus referentes antiguos. Consultar en: Inmaculada Aguilar Civera, *La Mirada de l'arquitecte: Demetrio Ribes i la seua càmera estereoscòpica* (València: Universitat de València, 2007).

<sup>104</sup> Benito Goerlich plantea esta posible vía de entrada en: Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia...*, 111. Además, para un estudio exhaustivo de las relaciones entre la arquitectura vienesa y la valenciana consultar la tesis doctoral que María Mestre Martí realiza sobre este asunto: María Mestre Martí, "La arquitectura del modernismo valenciano en relación con el Jugendstil vienes. 1898-1918. Paralelismos y conexiones" (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València y Technische Universität Wien, 2007).

<sup>105</sup> Esta idea, que podría extenderse a todas las muestras de modernismo valenciano, se refleja claramente en el análisis que se ofrece del edificio en: Mestre Martí y Gómez Gil, "Las artes aplicadas y sus usos constructivos en el periodo modernista valenciano", 336.

15) o en las vidrieras (fig. 16); pero se conjugan a la perfección con el lenguaje secesionista y sus motivos vegetales más repetidos como las rosas. De hecho, naranjas y rosas se usan indistintamente en los famosos mosaicos que llenan el vestíbulo con el mensaje “buen viaje” escrito en diferentes idiomas<sup>106</sup>.



Fig. 14. Demetrio Ribes Marco, Estación del Norte, 1917. Detalle del exterior. València. (Extraído de: Mestre Martí y Gómez Gil, “Las artes aplicadas y sus usos constructivos en el periodo modernista valenciano”, 352).



Fig. 15. Demetrio Ribes Marco, Estación del Norte, 1917. Detalle del vestíbulo. València. (Extraído de: Mestre Martí y Gómez Gil, “Las artes aplicadas y sus usos constructivos en el periodo modernista valenciano”, 346).



Fig. 16. Demetrio Ribes Marco, Estación del Norte, 1917. Vidriera. València. (Extraído de: Mestre Martí y Gómez Gil, “Las artes aplicadas y sus usos constructivos en el periodo modernista valenciano”, 352).

<sup>106</sup> Sobre las rosas como motivo ornamental de influencia vienesa, Benito Goerlich plantea para el caso de la Casa Ferrer, cuyo programa decorativo se basa en esta flor, la posibilidad de que en 1908 Vicente Ferrer decidiera, por influencia de publicaciones sobre la obra de Joseph Hoffmann, cambiar el remate de la fachada que había proyectado por un ramo de rosas de cerámica. Para un análisis completo de este edificio consultar: Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia...*, 123; Mestre Martí y Gómez Gil, “Las artes aplicadas y sus usos constructivos en el periodo modernista valenciano”, 333-335; y: María Mestre Martí, “La arquitectura del modernismo valenciano en relación con el Jugendstil vienes...”, 311-332

Lo que podemos ver en la estación es una concepción del edificio y su ornamentación que responde de manera clara al pensamiento arquitectónico vienés, pero que a la hora de plantear sus programas decorativos basados en motivos vegetales no tiene problema en mezclar formas generales indefinidas con otras propias de la zona, usando ambas indistintamente. Y, a la vez, en esa atención propia del modernismo a la artesanía, recoge las técnicas locales para aplicarlas a esta nueva concepción arquitectónica del edificio como “obra total”. Pareciera, pues, que los modernismos europeos no solo se integraron en la arquitectura valenciana con la voluntad de otorgar un espíritu “cosmopolita” a una ciudad que estaba construyéndose como espacio moderno, sino que esa atención propia de esta corriente hacia lo natural y artesano supuso una oportunidad perfecta para una identidad regional en ciernes basada en su huerta y su mundo “tradicional”. Otra vez más, vemos como las clásicamente opuestas “tradicición” y “modernidad” son, en ocasiones, una misma cosa.

Así pues, los edificios más representativos de la nueva vida urbana funcionaban como expresión del crecimiento de la ciudad, a la vez que contribuían en la construcción de una identidad regional basada en lo rural<sup>107</sup>. El otro gran ejemplo sería, en este sentido, el Mercado de Colón de Francisco Mora Berenguer. Este edificio es fruto de los imperativos de la expansión urbana, pues a pesar de no estar previsto en el plan del Ensanche, tuvo que proyectarse ante las necesidades crecientes que imponía la llegada de población a esta zona. Fruto de esta “moderna” necesidad, se levanta un edificio pensado para las clases más pudientes de la ciudad que iban estableciéndose en el nuevo ensanche y que “debía satisfacer las necesidades de un mercado de barrio, pero también las de representación de la burguesía acomodada que lo habitaba”<sup>108</sup>. Parece ser que se intentó que la población burguesa del Ensanche se implicara activamente en el proceso de construcción, llevando a cabo la publicación de un semanario e incluso componiendo un *Himne al Mercat de Colón*<sup>109</sup>. Queda claro, entonces, que el carácter representativo que se pretendía otorgar a este mercado era notorio, y por eso resulta significativo que en su

---

<sup>107</sup> Aunque no se vaya a profundizar en el trabajo, es necesario recalcar el peso de la pintura de paisaje en la construcción del paisaje de la huerta valenciana. El asunto se ha tratado desde la historiografía artística en diversas ocasiones, un buen comentario se puede encontrar en: Victoria E. Bonet-Solves, “Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia”, *Saitabi*, no. 45 (1995): 69-78.

<sup>108</sup> Daniel Benito Goerlich, “Francisco Mora Berenguer (1875-1961)”, en *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*, coord. Luis Arciniega García (València: Generalitat Valenciana, 2021), 209.

<sup>109</sup> *Ibid.*

fachada principal se eligiera un programa decorativo basado en una idealizada visión de personajes típicos de la huerta (fig. 17 y 18), que se pretendía como alegoría de “la riqueza de las huertas valencianas”<sup>110</sup>. Igual que en el ejemplo de la Estación del Norte, sorprende la elección de temas rurales para la decoración y significación de un edificio pensado para usos modernos y urbanos. Pero, el caso del mercado, pensado para el uso y disfrute del barrio burgués valenciano por excelencia, nos da además una pista sobre qué parte de la sociedad es la involucrada más activamente en la creación y difusión de esta construcción identitaria.

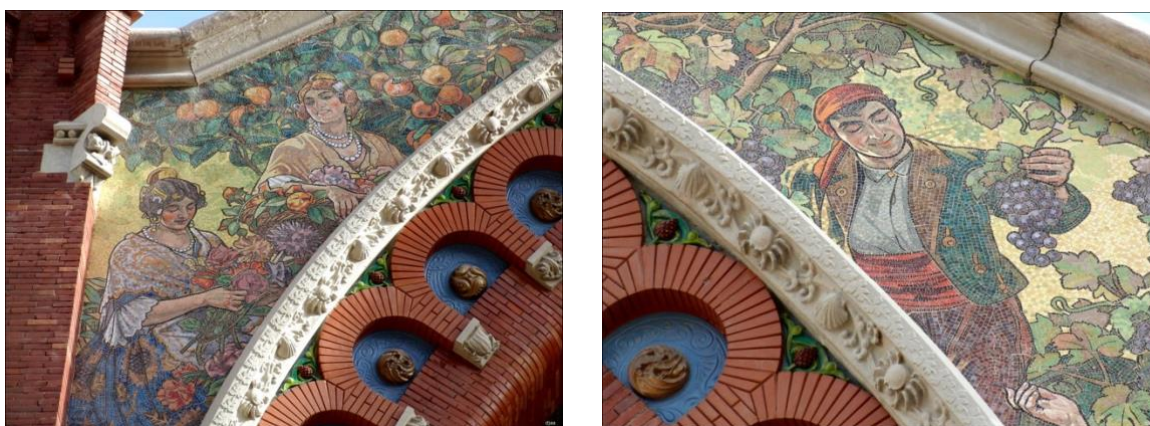


Fig. 17 y 18. Francisco Mora Berenguer, Mercado de Colón, 1916. Detalles de la fachada principal. València. (Extraídas de: J. Díez Arnal, “Mercado de Colón”, accedido 10 de mayo de 2023, [www.jdiezarnal.com/valenciamercadodecolon.html](http://www.jdiezarnal.com/valenciamercadodecolon.html) ).

No obstante, lo que toda esta fascinación señala en el fondo es la separación definitiva, física y mental, que se impone en esta época entre la ciudad y el espacio rural. València va creciendo quitándole el espacio a la huerta. Tal y como se expresaba en 1934 en *Valencia fácil: guía práctica de la ciudad*: “donde antaño eran verdes rectángulos de huerta, son hogaño rítmicos rectángulos urbanos seccionados por luengas y amplias vías”<sup>111</sup>. Los espacios de la vida rural van desapareciendo, y a cambio se van construyendo otros que, a pesar de su cercanía, se entienden como contenedor de una vida totalmente diferente. Cabe recordar que, frente a la imagen completa que tenemos hoy de los ensanches decimonónicos, fueron construyéndose de manera paulatina; y que, a pesar de su habitual situación céntrica en las ciudades actuales, por aquel entonces se encontraban en los lindes de lo urbano (ver de nuevo fig. 6 para comprobar su situación limítrofe y su apariencia inacabada). Por tanto, el contacto entre el ensanche –símbolo de

<sup>110</sup> *Ibid.*, 217.

<sup>111</sup> *Valencia fácil: guía práctica de la ciudad* (València: Valencia Atracción, 1934), 1-2.

la construcción de lo urbano durante la modernidad— y los campos era directo, pero la distancia imaginada, insalvable.

Si atendemos ahora a la realidad social de la ciudad, veremos que esta oposición o distancia, aunque existente, era más discursiva que fáctica. Jorge Ramón Ros recientemente ha llevado a cabo un estudio sobre la percepción del espacio urbano valenciano durante la época de la Restauración. Analiza cuál es la presencia de la vida y actividad agrícola en la ciudad y las tensiones que se generan entre ella y las clases dirigentes obsesionadas en la construcción de la urbe moderna. A lo largo de su trabajo se comprueba que, más que una progresiva e inevitable separación con la huerta, lo que tuvo lugar fue un rechazo —más o menos consciente y explícito— de las actividades agrícolas y sus protagonistas como elementos definitorios de la vida urbana. Esto se refleja en un cuestionamiento constante desde las élites políticas de los usos del espacio de labradoras y labradores y de su “derecho a la ciudad”<sup>112</sup>. Ramón Ros entiende la construcción del Mercado Central y el derribo del barrio de los Pescadores para levantar el nuevo barrio de San Francisco como dos estrategias para controlar y/o extraer de “lo urbano” —que se encuentra, en realidad, a “un tiro de piedra” del inicio del espacio rural como se ha visto con el ensanche— actividades que no casaban con la ciudad que se pretendía proyectar. Así, concluye que “los tránsitos a gran ciudad no solo no eran luminosos [...] para todos sus habitantes, sino que, por omisión o estigmatización, no estaban destinados para aquellos habitantes cuya forma de vida o aprovechamiento del espacio público no casaba con las premisas de ‘orgullo cívico’ manejadas por las élites políticas y los medios culturales a principios del siglo XX”<sup>113</sup>.

En *La imagen de la ciudad*, Kevin Lynch hablaba de diferentes elementos desde los que se construye la imagen mental de la ciudad y que ayudan al habitante en la orientación por su espacio. De entre todos ellos, aquí nos puede servir el caso de los “bordes”, aquellos elementos que en la mente del habitante se entienden como límites entre dos realidades conceptuales radicalmente diferentes<sup>114</sup>. Podría considerarse que las diferentes circunvalaciones que van proyectándose en los diferentes planes de ensanche que se

---

<sup>112</sup> Ramón Ros parte de los planteamientos de Henri Lefebvre y Michel de Certeau, nombres clave en el desarrollo reciente de los estudios urbanos.

<sup>113</sup> Jorge Ramón Ros, “València en la Restauración: reformas y percepciones sociales del espacio urbano (1875- 1910)” (tesis doctoral, Universitat de València, 2020), 258.

<sup>114</sup> Lynch, *La imagen de la ciudad*, 62.

llevan a cabo funcionarían como “bordes” en la mente de los habitantes de la ciudad, marcando el límite entre lo que sería la nueva València y todo lo que se pretende dejar fuera. A lo largo del siglo XIX, la expansión urbana e industrial va provocando la anexión al municipio de diferentes pueblos que hasta el momento rodeaban a la ciudad. A la vez, ya a finales del siglo XIX se proyecta el camino de Tránsitos, pensado para mejorar la circulación de las mercancías que no iban al interior de la ciudad y facilitar el cobro del impuesto obligatorio para las que sí entraban. En el *Atlas histórico de las ciudades europeas* se comenta que, además de este uso, esta vía acabó significando el límite de la ciudad y, de hecho, funcionó como delimitación de la ampliación del Ensanche que se proyectaría en 1898<sup>115</sup>. Así pues, que podríamos aventurarnos a pensar que la idea de València acababa en Tránsitos.

En definitiva, la construcción idealizada de la huerta valenciana como elemento identitario parte de la contradicción paradójica de que eso ya no es lo que se pretende ser. La ruralidad se celebra proyectando una imagen de ella idealizada y sin conflictos en los nuevos contenedores de la vida en la ciudad moderna. Mientras tanto, la población y actividad del sector agrario cada vez tiene menos “derecho” a disfrutar y ser parte de este espacio.

#### **4. Concluir con los actores: hacia la ciudad burguesa**

Para acabar con esta parte del trabajo, se terminará de formular la idea que se ha intentado insinuar a lo largo de todo su desarrollo: la transformación de la ciudad en espacio moderno supone, en el fondo, la progresiva identificación entre vida burguesa y vida urbana, y que esta tiende a formas cada vez más homogéneas a nivel global. Hasta ahora, se ha visto, primero, cómo la oposición clásica entre formas locales y foráneas que estructuró el pensamiento estético de la época –y de la que en parte la historiografía actual es aún heredera– funciona mejor en términos discursivos que reales. La atención a obras concretas y sus usos nos señalan una tendencia hacia la homogeneidad imperante a nivel global en la cultura urbana en ciernes. Se ha señalado, además, que lo que este debate ilustra en gran medida es la dimensión representativa que se les da a los espacios y las

---

<sup>115</sup> Manuel Guàrdia, Francisco Javier Monclús, y José Luis Oyón (dirs.). *Atlas histórico de ciudades europeas: Península Ibérica* (Barcelona: Salvat, 1994), 172.



estéticas urbanas, especialmente visible en los casos de representación de la identidad valenciana regional en edificios como la Estación del Norte o el Mercado de Colón. Por último, se ha planteado que esta definición de lo urbano no solo es fruto de cambios reales, sino que, en cierta medida, es la propia sociedad urbana la que los proyecta y los potencia en función de una idea propia de lo que debe ser la ciudad. Todo esto se enlaza con los diversos conceptos desde los que se ha entendido el espacio urbano y su cultura, tanto en los inicios del siglo XX como en los estudios y reflexiones posteriores sobre la época, y que se han perfilado en la primera parte del trabajo. En definitiva, lo que se ha hecho es preguntarse por los elementos desde los que se definió “la vida moderna”; viendo desde el caso concreto de València cuáles pueden ser sus dimensiones.

Así pues, para completar de perfilar la naturaleza de esta idea de ciudad debe de atenderse, necesariamente, a quién está promoviendo esta visión; a quiénes son los actores reales que disfrutan de esta ciudad. Como ya se ha expuesto en el final del apartado anterior, la idea de ciudad que guió la transformación de València era promovida por determinados sectores y, en el fondo, era excluyente. En verdad, la tensión real no era entre local-global o tradición-modernidad, como se ha ido mostrando a través de los ejemplos analizados hasta el momento. Si alguna tensión vehicula el desarrollo urbano y la formación de la vida moderna y valenciana es la que existe entre la idea de ciudad que proyectan las clases dirigentes y lo que en realidad es.

José E. Galiana decía en su *Guía del turista en Valencia* publicada en 1929 que “la urbe céntrica es muy burguesa”<sup>116</sup>. Podríamos extender esta afirmación, y plantear que esta idea de València que toma forma –o espacio– a lo largo de los años estudiados era lo que era eminentemente burguesa. Posiblemente, el ejemplo que mejor ilustre este aburguesamiento es el caso de la desaparición del barrio de los Pescadores. Se trataba de una zona un tanto degradada, en la que eran habituales las trifulcas, la presencia de prostitución femenina y los brotes de cólera, y que, además, era colindante a la plaza de Emilio Castelar. Ya se ha comentado más arriba a partir del estudio de Serra Desfilis que en la década de los treinta del siglo XX las reformas urbanas de esta zona llegan a su fin acabando de dar forma al nuevo centro urbano, representante de esa vida cosmopolita que se pretendía protagonista de la València de esta década y que reflejaba el texto de “La

---

<sup>116</sup> José E. Galiana, *La guía del turista en Valencia* (València: Imp. Viuda de M. Sanchis, 1929), 52.

noche de los hombres-anuncio” publicado en *La Semana Gráfica* en 1927. Sabemos, pues, que este espacio estaba destinado a convertirse en el núcleo principal de esta nueva vida, por lo que parece necesario atender al origen de sus reformas.

El proyecto de derribo ya se había aprobado en 1878, pero no es hasta 1902 que se inicia (fig. 19). A partir de 1912 se comienza a entrever el nuevo paisaje que caracterizaría el lugar, dominado por los edificios más altos realizados hasta el momento en València y entre los cuales destaca su uso como sucursales de bancos o como edificios de viviendas acomodadas (fig. 20)<sup>117</sup>. Ramón Ros analiza en su tesis doctoral el origen de estas reformas y las polémicas que acarreó, y plantea precisamente que para que finalmente se llevara a cabo se promovió toda una campaña mediática en la que los principales periódicos y personajes públicos del ambiente valenciano defendían la necesidad de que este barrio se reformara.

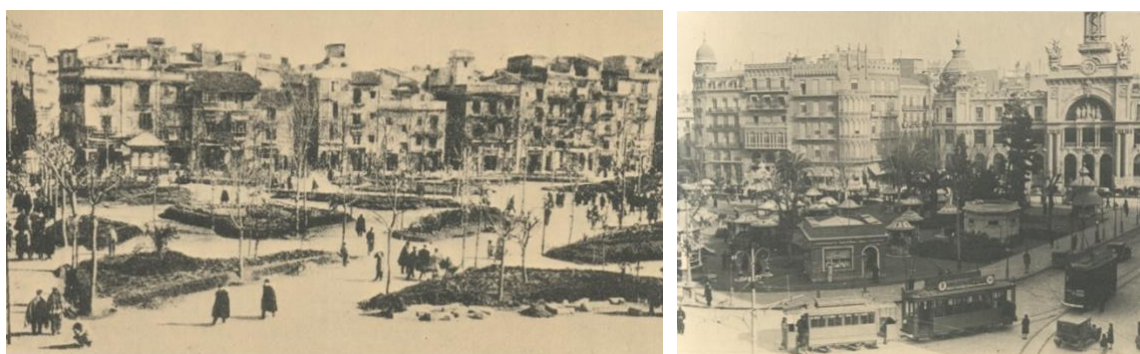


Fig. 19 y 20. Vistas de la cara este de la plaza de Emilio Castelar antes y después del derribo del barrio de los Pescadores, ca 1900 y ca. 1925. Se comprueba el cambio de carácter de la zona. València. (Extraído de: Vidal Corella (dir.). *Cien años de historia gráfica de Valencia*, 53 y 133).

Así pues, con el caso del barrio de los Pescadores vemos cómo el proyecto de ciudad que se forja durante esta época, del cual serán los gobiernos blasquistas sus principales ejecutores, implicaba una expulsión o transformación de los usos previos del espacio que ya no casaban con la nueva ciudad deseada. A partir de un discurso basado en lo que desde la historiografía se ha entendido como “elementos de modernización”, aquello que se llevaba a cabo era también una expulsión de prácticas y gentes que no podían formar

---

<sup>117</sup> Sobre el desarrollo urbanístico de la zona desde finales del siglo XIX hasta las dos primeras décadas del XX y el desarrollo de su arquitectura se ha consultado: Benito Goerlich, *La arquitectura del eclecticismo en Valencia...*, 11-12, 165-175.

parte del proyecto moderno<sup>118</sup>. Resulta curioso comprobar que la historiografía heredó todo este discurso basado en el progreso y ha acostumbrado a analizar las transformaciones urbanas acaecidas entre los siglos XIX y XX desde estos parámetros.

Ramón Ros desarrolla esta idea en el estado de la cuestión de su trabajo, planteando que para el caso de València esta tendencia se conjuga, además, con la perspectiva negativa heredada de reflexiones fusterianas que consideran que durante estas décadas faltó en València una burguesía industrial que potenciara tanto el desarrollo económico y urbano de la zona como la aparición de una identidad valenciana nacional<sup>119</sup>. Sanchis Guarner recoge este planteamiento y desde ahí traza la historia de estos años de la capital del Turia. Habla de un “tránsito hacia la ciudad moderna” que cala en la historiografía posterior pero que, según Ramón Ros “puede encorsetar la mirada historiográfica en un camino. Con obstáculos o imprevistos, sí, pero con una lógica final que deriva en valoraciones sobre éxitos y fracasos. Frente a ello, el hecho de que en València u otras grandes ciudades estatales las instituciones municipales revistieran de ‘orgullo cívico’ las iniciativas de reforma urbana no debe marginar su relación con ‘el fin de determinadas actividades económicas y formas de vida que ahora se volvían imposibles en el nuevo escenario urbano creado’”<sup>120</sup>.

Así pues, se había planteado más arriba que esa “transformación” que estaba sufriendo València en nombre de la modernización hacia lo que llevaba era a formas culturales cada vez más uniformes a nivel europeo. Ahora, esta consideración toma una dimensión más profunda, pues lo que es compartido es una idea de ciudad en la que solo caben determinadas prácticas a las que hay que hacer sitio expulsando a otras. A la luz de estas ideas, a continuación, se hablará de las prácticas urbanas que cristalizan la idea de ciudad global y burguesa, que llega consolidada a los años veinte y treinta del siglo XX. No obstante, antes merece la pena acabar con otra de las reflexiones que Ramón Ros incluye en su trabajo, y que guiarán todo lo que se planteará a continuación:

El tipo de historia urbana no sólo depende de la contextualización de la ciudad escogida, sino de la lupa, la dirección de la mirada y el tamiz adoptado. Partir del análisis de las

---

<sup>118</sup> Esta es una de las ideas principales defendidas por Ramón Ros a lo largo de su tesis, para sus conclusiones finales, consultar: 259-268.

<sup>119</sup> *Ibid.*, 24-25.

<sup>120</sup> *Ibid.*, 257-258.

transformaciones urbanas como iniciativas radiales y emprendidas desde las instituciones para progresar, por mucho que se remarquen las consecuencias desiguales para los distintos grupos sociales de una ciudad, comporta dos grandes peligros. El primero, fundamentarlas en una justificación racional que, en última instancia, apele a un horizonte de progreso y armonía social, sea cual sea su contenido, los miedos a su no-realización y sus efectos sobre los habitantes presentes. Y el segundo, no contempla cómo puede interpelar desde distintos ángulos la vida y la percepción de la vida en los barrios afectados por estas transformaciones<sup>121</sup>.

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, 265-266.

## **Parte III. La vida: hacia la modernidad desde las prácticas**

Como se comentaba en el marco teórico, para estudiar la imagen de la ciudad es tan importante atender al espacio urbano como a la vida que en él tiene lugar. Por ello, después de haber hablado de los cambios que vive València a nivel urbanístico y de haber esbozado el nuevo paisaje que iba dominando la ciudad, cabe preguntarse ahora por las formas de vida que albergó. En esta última parte, nos centraremos en las prácticas urbanas, concretamente en las del ocio. Se retoma así la idea planteada en la parte I sobre las actividades ociosas como características de la vida moderna, fruto de la división del tiempo en productivo e improductivo que impone la forma de trabajo propia de la modernidad. Además, serán también fundamentales los planteamientos expuestos en relación con la sociedad y cultura de masas y el *art déco*. Si antes se hablaba de cómo la conformación del espacio moderno y global está orquestada por las clases dirigentes y se veían las implicaciones que esto conllevaba para el espacio público, ahora completaremos esta idea viendo cómo se expresa en las prácticas. Así, se estudiarán tres de las actividades más características de la vida valenciana del siglo XIX y XX: la Feria de Julio, el ocio marítimo y las Fallas. Por último, se acabará hablando de las prácticas propias de una cultura de masas global, volviendo de nuevo a sus expresiones *déco* y atendiendo a los cambios que causan en las relaciones y comportamientos sociales.

### **1. Una vida contradictoria: la Feria de Julio y el ocio costero como expresión de las oposiciones de las prácticas urbanas**

A lo largo del trabajo hemos ido viendo qué expresión toma el carácter inventado de la tradición que defienden Hobsbawm y Ranger en el caso valenciano. No hemos hablado aún, sin embargo, de uno de los eventos que, quizá, es el que mejor ilustra esta invención en la configuración identitaria moderna de la ciudad de València. Se trata de la Feria de Julio, una festividad de creación decimonónica que, según Gil-Manuel Hernández i Martí, pretendía evocar “el espíritu, la estética y el ambiente de otros eventos similares celebrados en las grandes ciudades europeas, conjugando, de alguna manera, un

sentimiento regionalista y localista con una cierta reminiscencia de lo que por entonces se consideraba cosmopolita”<sup>122</sup>. El sociólogo –a quien se le deben gran parte de los estudios más recientes sobre esta fiesta– la califica de “mutante”, pues detecta una transformación de su definición y carácter a medida que los cambios sociales, culturales y políticos de cada momento así lo imponían<sup>123</sup>.

La Feria de Julio tiene un origen y una esencia burgueses. No por casualidad, su recinto estaba en el paseo de la Alameda, que en la parte I se presentaba como el espacio por excelencia del ocio burgués. Durante los días que duraba la fiesta, el paseo se poblaba de los diferentes pabellones en los que tenían lugar las actividades y bailes de gusto burgués (fig. 21). Se celebra por primera vez en 1871, a imitación de la recientemente iniciada Feria de Sevilla y otros tipos de eventos similares populares en toda Europa<sup>124</sup>. Un claro ejemplo de esta mirada al panorama internacional lo vemos en la Batalla de las Flores. Este evento se convierte rápidamente en la principal expresión de la Feria, con un fuerte carácter cordial y burgués. Primero tenía lugar una cabalgata de carrozas con esmeradas decoraciones, y después comenzaba entre ellas y el público una “lucha” con las flores



Fig. 21. Carlos Cortina. Pabellón Municipal de la Feria de Julio, 1926. Situado en el paseo de la Alameda. València. (Extraído de: Vidal Corella (dir.). *Cien años de historia gráfica de Valencia*, 118).



Fig. 22. Uno de los carros de la Batalla de las Flores de la Feria de 1902. Fotografía de V. Barberá Masip. Tarjeta postal, 9 x 14 cm. Biblioteca Valenciana: Fondo Gráfico. València.

<sup>122</sup> Gil-Manuel Hernández i Martí, “La fiesta mutante. La construcción histórica de la Feria de Julio de Valencia”, *Culturas. Revista de Gestión Cultural* 1, no. 1 (2014): 62-63.

<sup>123</sup> Esta es la idea principal desarrollada en el estudio citado en la nota anterior. Además, la había estudiado antes de manera monográfica en su libro: Gil-Manuel Hernández i Martí, *La Feria de Julio de València* (València: Carena, 1998).

<sup>124</sup> Para el desarrollo histórico de la Feria se ha consultado: Hernández i Martí, “La fiesta mutante...”, 63-70.

como proyectiles (fig. 22). Ese protagonismo de lo floral casaba a la perfección con la popular idea aún hoy de “València, ciudad de las flores”, por lo que resulta significativo comprobar que, en realidad, el evento se importa de Niza y Cannes.

La motivación inicial iba ligada a la promoción comercial de la ciudad, pero pronto su carácter festivo se impuso sobre el mercantil. En sus inicios, Hernández i Martí la califica de “autocelebración de una burguesía en expansión y satisfecha de sí misma”. La Feria sería expresión de esas clases dominantes que, a la vez, están transformando València en aras de su modernización. Así, la fiesta debe entenderse en este contexto de cambio de la cultura urbana valenciana, y, por tanto, en relación con ese proceso de transformación de los usos del espacio urbano y de expulsión de determinados sectores y actividades que veíamos más arriba a partir de las ideas de Ramón Ros.

Poco a poco, la fiesta va ganando tal protagonismo en la vida valenciana que lleva a que se quiera convertir en la fiesta mayor de la ciudad. Con ello, las clases populares, que en un inicio no estaban especialmente interpeladas desde el evento, comienzan a participar en su celebración. Hernández i Martí plantea que se llevan a cabo festejos y atracciones en los que estos sectores son protagonistas, si bien la Feria no deja de presentar un “clasismo festivo” definiéndose y centrándose especialmente en los grandes eventos y pabellones a la actividad burguesa<sup>125</sup>. A pesar de esto, la fiesta se establece como punto fundamental en la nueva identidad urbana. Por eso, resulta significativo este origen burgués que nunca deja de estar presente, pues nos da una muestra más de la correlación entre vida urbana y vida burguesa que se afianza en esta época. En ese sentido, Hernández i Martí comenta que la fiesta, sin motivo religioso o histórico que la justificara, demuestra una “transferencia de sacralidad hacia los símbolos de los nuevos valores dominantes burgueses”<sup>126</sup>.

Otra vez, estamos frente a un ejemplo de las “invenciones” de las que hablaban Hobsbawm y Ranger<sup>127</sup>. En el capítulo “La fabricación en serie de tradiciones: Europa. 1870-1914”, Hobsbawm divide las tradiciones inventadas en dos: políticas y sociales. Al

---

<sup>125</sup> *Ibid.*, 65.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> También Hernández i Martí coincide en considerar que el caso de la Feria de Julio tiene mucho que ver con las ideas de Hobsbawm y Ranger sobre las tradiciones en la modernidad. *Ibid.*, 63.

contrario que las segundas, las tradiciones por motivos políticos se llevan a cabo desde una posición consciente, lo que casa en gran medida con el caso de la Feria. Además, analizando el caso de la fabricación de tradiciones durante la Segunda República Francesa, el historiador plantea que ante la pérdida de los “antiguos aglutinantes sociales que eran la Iglesia y la monarquía”, era necesario constituir una nueva “religión cívica”<sup>128</sup>. Si bien los casos estudiados son muy diferentes, esta coincidencia en una dimensión sacra no es baladí. La sacralidad que Hernández i Martí confiere a la Feria es una muestra de la construcción de esa “religión cívica”, provocada por “la progresiva secularización de la sociedad y por la aparición de nuevas sacralidades de signo civil, ligadas al culto de las identidades nacionales o regionales”<sup>129</sup>. Las antiguas fiestas desaparecen o mutan para corresponderse ahora a los nuevos órdenes, y en el caso de la Feria de Julio y de València ese cambio viene marcado por los intereses y valores de la burguesía urbana.

Llegados a este punto, no sorprende comprobar que la fiesta funcionara además como uno de los escenarios en los que la construcción de la identidad regional valenciana tomaba cuerpo. Una de las actividades que nacen en el seno de la Feria son *Els Jocs Florals* organizados por Lo Rat Penat, asociación cultural de escritores y aficionados a las letras en lengua vernácula, desde 1879. Este certamen literario es uno de los ejes vertebradores del desarrollo de la Renaixença, y con ello, de la construcción de la identidad valenciana. Con este hecho se cierra ese sentido identitario de la Feria como elemento fundamental en la construcción de la idea de València promovida desde la burguesía.

Pero esa “sacralidad cívica” de la que hablábamos no se construye únicamente alrededor de los elementos entendidos como autóctonos. A la vez que la Feria potenció el fenómeno cultural de la Renaixença, fue también la puerta de entrada de nuevas modas y formas de ocio de corte global o “cosmopolita”. Esta es una idea muy repetida por Hernández i Martí, que explica cómo la Junta de Feria del Ayuntamiento cada año se veía obligada a incluir novedades en el programa de actos influida por la llegada o la aparición de nuevos entretenimientos<sup>130</sup>. Esto lo podemos ver también en el capítulo que Óscar Calvé Mascarell escribe para el volumen *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo*, donde se

---

<sup>128</sup> Hobsbawm y Ranger, *La invención de la tradición*, 279.

<sup>129</sup> Hernández i Martí, “La fiesta mutante...”, 62.

<sup>130</sup> *Ibid.*, 64-65.



nos enseñan diferentes tendencias de la vida valenciana apreciables desde el estudio de la prensa<sup>131</sup>. Entre todas ellas, el autor habla del protagonismo que desde los diarios se le daba al ocio, los deportes y recreos, expresado tanto en actividades autóctonas como foráneas. Resulta significativo comprobar que muchas de las actividades que cada vez eran más populares en el ámbito europeo, como el fútbol, las carreras de bicicletas y automóviles, o los espectáculos aéreos, tuvieron su primera expresión en València en el marco de la Feria de Julio y la Exposición Regional de 1909 (fig. 23 y 24).



Fig. 23. Partido de fútbol en la Gran Pista de la Exposición Regional Valenciana, 1909. València. (Extraído de: Vidal Corella (dir.). *Cien años de historia gráfica de Valencia*, 70).



Fig. 24. Competición ciclista organizada en el marco de los festejos de la Feria de Julio, 1926. València. (Extraído de: Vidal Corella (dir.). *Cien años de historia gráfica de Valencia*, 128).

---

<sup>131</sup> Óscar Calvé Mascarell, “La Valencia de principios de siglo XX a través de la imagen pública ofrecida por la prensa” en *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios de siglo XX*, coord. Luis Arciniega García (València: Generalitat Valenciana, 2021), 15-66.

En el inicio de este trabajo hablábamos de cómo la estética *déco* pudo funcionar como punto de unión de ideas que se entendían como antagónicas, como eran la vanguardia y la cultura de masas o el cosmopolitismo y la cultura local. No es casualidad que una de las muestras que se exponían como ejemplo de este fenómeno en el ámbito valenciano fuera el cartel que F. Molina realizó, precisamente, para la Feria de Julio de 1931 (ver de nuevo fig. 12). Parece, pues, que esa capacidad de amigar posturas aparentemente opuestas no solo es propia del *art déco*, sino de un ambiente cultural de la València de la época, en el que hay que incluir a la Feria de Julio, que se pretende moderna y conectada con los influjos internacionales a la vez que muestra de ese “orgullo cívico” local.

Otra dimensión contradictoria de la vida valenciana del periodo nos la da el ocio costero. La playa valenciana sufre una resignificación a lo largo del siglo XIX; de ser un espacio de la economía y la subsistencia, a ser el centro del ocio estival. Para Mireia Muñoz Vidal, este cambio tiene sus raíces también en la burguesía, que comenzaría a llegar a la costa y sus poblados marítimos gracias a las nuevas líneas de ferrocarril y tranvía abiertas en 1852 y 1876, trayendo consigo toda una serie de nuevas actividades que causarían la incomprensión de la población local<sup>132</sup>. Ya siglos antes se habían comenzado a estilar estas actividades recreativas y costeras entre las clases pudientes, siendo especialmente reseñada por los diarios de los viajeros que llegaron a València entre los siglos XVII y XVIII. No obstante, lo que tanto Muñoz Vidal como Victoria E. Bonet-Solves detectan es un cambio considerable en los significados otorgados a este espacio en el desarrollo del siglo XIX. Tal y como Bonet-Solves lo ve, “el XIX fue el siglo de las grandes huidas. Hubo quien lo hizo hacia delante a la caza de una modernidad que la industrialización le concedía; otros escaparon hacia atrás, hacia el pasado o en busca de lugares en los que la nueva era no hubiera hecho mella”<sup>133</sup>.

Esta doble actitud que la historiadora del arte detecta cabría matizarla a la luz de lo planteado en el trabajo. Más que dos posiciones enfrentadas y expresadas en diferentes

---

<sup>132</sup> Mireia Muñoz Vidal, “Ocio marítimo: salud y hostelería”, en *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*, dirs. Inmaculada Aguilar Civera y Amadeo Serra Desfilis (València: Ajuntament de València, 2017), 217.

<sup>133</sup> La cita y, en general, la interpretación que Bonet-Solves hace de los significados culturales de la costa valenciana a través de los siglos, se puede encontrar en: Victoria E. Bonet-Solves, “Óleo, plata y tinta: la construcción visual de los Poblados Marítimos”, en *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*, dirs. Inmaculada Aguilar Civera y Amadeo Serra Desfilis (València: Ajuntament de València, 2017), 233-235.

sectores de la sociedad, podemos aventurarnos a pensar que se trata de una “contradicción” que vertebra la idea de la ciudad de València y la vida que se le asocia. Por citar otro documento de la época que nos ofrece esta doble mirada, podemos remitirnos a la *Guía de Valencia* que publica en 1908 la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Con el espíritu optimista y modernizador de la Exposición Regional de 1909 como telón de fondo, esta guía pretende mostrarnos la València del momento como la región ideal para el turismo invernal. Para ello, se subraya el buen clima de la ciudad durante todo el año, pero especialmente el contacto directo que se da entre una “urbe, grande, en su inmensa mayoría moderna, con todos los alicientes que pueda desear el más exigente y rico turista”, y un entorno natural que ofrece: “vida de campo, no solo en sus espléndidos alrededores cuajados de chalets, sino en los lindos pueblecitos comarcanos unidos por trenes y tranvías de constante circulación; [y] vida marítima, en el Grao y el Cabañal, barrios hoy de la ciudad”<sup>134</sup>.

Bonet-Solves se refiere a esta fijación por los restos del mundo preindustrial que se da a nivel europeo como el “encanto de lo ancestral”<sup>135</sup>. Lo significativo de este “encanto” en el ámbito valenciano es que, quizá por la cercanía real que se tenía con “lo ancestral”, aquello que genera es una contradicción constante a la hora de pensar en lo que se es. La mirada al pasado no solo determina el sentido identitario del pueblo valenciano, sino que se deposita también en el espacio y construye una “identidad” urbana de València o, podríamos decir, un paisaje cultural, que se basa en los opuestos. La idea de València se debate entre ser la capital cosmopolita del Turia y la ciudad que, a pesar de los influjos de modernización, conserva su actividad y tranquilidad primigenia a través del contacto directo con su huerta y su mar. No obstante, lo que se veía en la parte II es que esta cercanía que se traza se basa en la conciencia implícita de la distancia insalvable. Los usos que se le daban a estos espacios “originarios” desde las clases burguesas que estaban levantando este discurso eran fruto de miradas urbanas de lo rural, y no de una vida cotidiana que verdaderamente se vertebrara a su alrededor.

Tal y como se veía en la primera parte del trabajo, las prácticas ociosas son definitorias de la modernidad, consecuencia de la construcción de la vida a partir de un tiempo

---

<sup>134</sup> Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, *Guía de Valencia* (València: Imp. De F. Vives Mora, 1908), XLII-XLIV.

<sup>135</sup> Bonet-Solves, “Óleo, plata y tinta...”, 234.

productivo ligado al trabajo y otro improductivo en el que se desarrolla esa vida. Pero, además, veíamos cómo Veblen hablaba de una “clase ociosa” para referirse a la burguesía, y que es especialmente esta quien utiliza el ocio como elemento de distinción social. Así pues, juntando esta idea junto con el carácter contradictorio de la burguesía valenciana, encontramos una costa que se debate en la mentalidad burguesa entre ser símbolo de la vida tranquila del litoral levantino y expresión de la nueva vida moderna, pero siempre con un carácter distintivo frente a las prácticas que otros segmentos de la población protagonizan en el mismo lugar.

Así, Bonet-Solves plantea que se popularizan dos visiones de la actividad burguesa y costera. La primera la ejemplificaría a la perfección Sorolla y, precisamente por tratarse del famoso artista, sería altamente difundida. En sus cuadros de la costa vemos paisajes “pintorescos”<sup>136</sup>, que coinciden con la visión idílica que, en general, se proyecta desde la construcción regional para los espacios naturales valencianos. Bonet-Solves lo describe como “un universo idílico rebotante de felicidad y gozosa alegría”, en el que domina el ritmo pausado y el ambiente familiar (fig. 25)<sup>137</sup>. No contraria pero sí complementaria es, por otra parte, la visión que nos da Cecilio Pla. Él, igual que Sorolla, viajaba a las playas valencianas desde Madrid con la llegada del verano, pero esta vez se nos enseña el bullicio y la multitud que las caracteriza (fig. 26). Además, Bonet-Solves relaciona el tratamiento desde el que Pla pinta a las protagonistas de sus escenas costeras, vestidas con traje de baño y disfrutando del día de playa, con el que Luis Dubón retrata a otra bañista, esta vez tumbada en la arena<sup>138</sup>. Siguiendo con las conexiones, podríamos comparar estas figuras femeninas con la que Renau dibuja en su famoso cartel para el balneario Las Arenas (fig. 13). Vemos, pues, ese carácter dual que se estaba planteando: la mirada de Sorolla nos remite a un paisaje idílico dominado por la tranquilidad y la vida familiar; por su parte,

---

<sup>136</sup> La Real Academia Española (RAE) define “pintoresco” como “que atrae o resulta agradable o interesante por su tipismo”, y este es el sentido desde el que se ha usado el término. No obstante, cabe mencionar que se trata de un concepto fundamental en el pensamiento paisajístico, especialmente en el ámbito inglés, cuyo significado trasciende el planteado por la RAE. Según sugiere Javier Maderuelo, se trata de una categoría que encierra una nueva sensibilidad, producto de los cambios culturales y políticos de la Gran Bretaña del siglo XVIII y XIX, que define como “la forma intelectual bajo la cual los británicos entendieron el mundo, el territorio y la ciudad”. Sobre los planteamientos que Maderuelo hace sobre este término consultar: Javier Maderuelo, “La Mirada Pintoresca”, *Quintana: Revista Do Departamento De Historia Da Arte*, no. 11 (2012): 79-90, <https://doi.org/10.15304/qui.11.1603>.

<sup>137</sup> Bonet-Solves, “Óleo, plata y tinta...”, 245.

<sup>138</sup> La pintura se encuentra reproducida en: *Ibid.*, 245.

Pla, Dubón y Renau nos muestran un espacio multitudinario, protagonizado por mujeres que siguen el modelo femenino difundido por la moda internacional de los años veinte<sup>139</sup>.

Mientras estas dos miradas se popularizaban, se generaba también una división incluso física entre las clases altas y el resto de la población que podría completar la idea de ese “clasismo festivo” que Hernández i Martí planteaba para la Feria de Julio. Decimos “incluso física” porque, con la apertura en 1888 del balneario de Las Arenas, se reservó para el uso privado del establecimiento una parte de la playa que, a partir de entonces, dividía con una valla a sus clientes del resto de la población (fig. 27)<sup>140</sup>. Así, se genera una fragmentación de los paisajes costeros vividos. El que disfrutaban las clases populares estaba dominado por las características barracas que se levantaban cada verano para servir de vestuario a la multitud que abarrotaba la arena y la orilla (fig. 28). Mientras tanto, los sectores más adinerados llegaban al balneario de Las Arenas, caracterizado por el singular pabellón flotante inaugurado en 1922 y diseñado por Carlos Cortina –también autor del Pabellón Municipal de la Feria de Julio–, y más tarde por las famosas piscinas que retrató Renau. Estas presentaban un claro corte *déco*, y en su construcción y diseño participaron Luis Gutiérrez Soto –nombre fundamental en la arquitectura *art déco* y racionalista a nivel español– Cayetano Borso –a quien se le deben otras de las importantes obras del momento en València como los cines Rialto<sup>141</sup>–, y también Carlos Cortina como interiorista (fig. 29)<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> El modelo femenino de la *flapper* o la *garçonne* para los años veinte, y la *new woman* para inicios de siglo, son elegidos recurrentemente como protagonistas de las escenas que se pretenden modernas. Sobre la relación entre modernidad y la *new woman* consultar: Dolores Sánchez Durá, “New women: la modernización y sus límites” en *El lugar de las mujeres en la historia*, dirs. Isabel Morant, Rosa E. Ríos y Rafael Valls (València: Universitat de València, 2023), 363-373; Mireia Ferrer Álvarez, “La new woman” en *Imatges de la dona en l’art modern valencià (1880-1936): construint gèneres*. (València: Ajuntament de València, 2016), 135-149. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en Sala Municipal d’Exposicions de l’Ajuntament de València, 5 de mayo 2016 - 10 de julio de 2016.

<sup>140</sup> Muñoz Vidal, “Ocio marítimo...”, 224.

<sup>141</sup> Para un listado de las principales obras de Borso en València consultar: Serra Desfilis, *Eclecticism tardío y art déco...*, 199-202.

<sup>142</sup> Muñoz Vidal describe detalladamente las actividades y paisajes costeros a lo largo del capítulo citado por última vez en la nota 140.



Fig. 25. Joaquín Sorolla. *Corriendo por la playa*, 1908. Óleo sobre lienzo, 90 x 166,5 cm. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

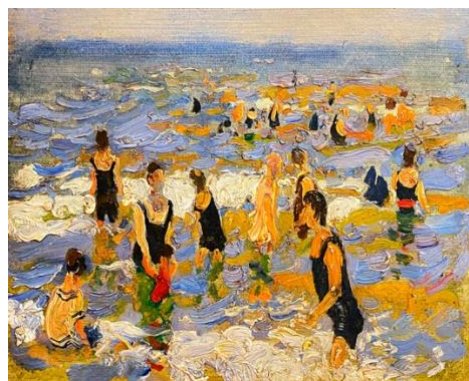


Fig. 26. Cecilio Pla. *Bañistas*, 1926. Óleo sobre cartón. Museo Casa Botines Gaudí, León.



Fig. 27. Vista de la playa valenciana, en la que se puede ver la valla mencionada, así como el Pabellón de Cortina, ca. 1925. València. (Extraído de: Muñoz Vidal, “Ocio marítimo...”, 223).



Fig. 28. Vista de las barracas en los baños. Tarjeta postal. València. (Extraído de: Muñoz Vidal, “Ocio marítimo...”, 220).



Fig. 29. La piscina del balneario Las Arenas y su icónico trampolín. 1934. València. (Extraído de: “Piscina Las Arenas, la meca del deporte natatorio”, Valencia en Blanco y Negro, accedido 16 de mayo de 2023, <https://valenciablancoynegro.blogspot.com/2018/02/piscina-las-arenas-la-meca-del-deporte.html> )

Para acabar con este análisis, es necesario atender a la relación que la población verdaderamente autóctona, es decir, los habitantes de los poblados marítimos, mantenía con todo este panorama. Ester Medán Sifre habla de que la llegada de estas nuevas formas de ocio supuso la aparición de una nueva actividad económica basada en los servicios para los visitantes. Así, la nueva apariencia de la costa junto con el tipo de economía que potencia convive con las actividades pesqueras propias del lugar hasta entonces (fig. 30)<sup>143</sup>. Según narra la autora, esta novedad provoca que a lo largo del siglo XIX la infraestructura para el ocio marítimo crezca, pero sin ir acompañada de mejoras en la vida de los habitantes de los Poblados Marítimos. “La playa no es igual para todos; los balnearios, restaurantes y otras instalaciones dedicadas al ocio que proliferarán, no son para los marineros, cargadores y estibadores, no son para las pescaderas, artesanas o cigarreras. La vida moderna es la vida de otros”, concluirá Medán Sifre<sup>144</sup>. Así, plantea que, mientras los nuevos usos burgueses importados de la ciudad iban ocupando cada vez más el espacio marítimo, la población de los barrios marineros fue generando un ocio y cultura propios a partir del asociacionismo, con fundaciones de ateneos, casinos y otras agrupaciones “a imitación de la sociedad burguesa”<sup>145</sup>.



Fig. 30. Vista de la zona pesquera de la playa valenciana. En el fondo, el balneario Las Arenas, ca 1920. València. (Extraído de: Vidal Corella (dir.). *Cien años de historia gráfica de Valencia*, 101).

<sup>143</sup> Ester Medán Sifre, “Escenarios sociales: subsistencia y resistencia de los pueblos marineros”, en *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*, dirs. Inmaculada Aguilar Civera y Amadeo Serra Desfilis (València: Ajuntament de València, 2017), 194.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> Ester Medán Sifre, “Tiempos modernos. Espacios para el ocio y la cultura en el Marítimo”, en *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*, dirs. Inmaculada Aguilar Civera y Amadeo Serra Desfilis (València: Ajuntament de València, 2017), 216.

Al inicio del comentario sobre el ocio costero decíamos que durante el siglo XIX se dio una resignificación del espacio. Se planteaba un paso de su uso para la economía y la subsistencia a ser el centro del ocio estival. Pero tras todo lo expuesto se comprende que esta resignificación no es tal. Para las poblaciones marítimas la costa no dejará de ser la fuente de su sustento; es la población urbana la que “redescubre” la playa desde la mirada idealizada de los espacios no urbanos que le caracteriza, y con ello genera una nueva dimensión de esta zona. Estamos ante los inicios del turismo de sol y playa, un fenómeno que, como se ve en este caso, trastocará de manera definitiva la vida, la economía y el significado de la costa. Así pues, vemos que la centralidad de la vida urbana durante la modernidad no solo modifica la idea del espacio que le es propio, sino también la de los que le son ajenos.

Así pues, lo que vemos con el caso del ocio costero y la Feria de Julio es que se van dibujando una serie de actividades propias de la ciudad a partir de la actuación y la voluntad de las clases dirigentes. Estos fenómenos completan lo que se planteaba más arriba como la construcción de la idea de la ciudad de València por parte de un sector restringido, que siguiendo tendencias que dominan toda Europa introduce nuevas prácticas y concepciones de aquello que debe ser la vida urbana. Con ello, además, se lleva a cabo una operación de distinción. Las clases que introducen estas novedades son las mismas que generan alrededor de ellas una dimensión diferenciadora de la que se continuará hablando a continuación.

## **2. Desde las Fallas hasta el cine: implicaciones culturales del ocio de masas**

En la década de los treinta del siglo XX nos encontramos con que la Feria de Julio ha perdido gran parte de su protagonismo en el calendario festivo. Frente a ella, ahora las Fallas se levantan como la fiesta principal de la ciudad. Hernández i Martí considera que esta pérdida de importancia se debe, en parte, a que su capacidad innovadora se estanca. Pero, sobre todo, el sociólogo cree que su declive se da por la falta de una base asociativa



popular de la que sí disfrutaban otros de los eventos de la ciudad, especialmente las Fallas<sup>146</sup>.

Esta otra celebración tenía mucho arraigo entre las clases populares y una historia poco definida cuyos inicios se imaginaban en época medieval<sup>147</sup>. En la primera mitad del siglo XIX, la relación que las clases dominantes habían mantenido con esta fiesta era únicamente la de su represión, pero la tónica cambia hacia 1850. A partir de este momento los poderes municipales comienzan a intervenir en ella: la estrategia pasa de ser represiva a introducir nuevos elementos para transformarla en algo más adecuado para la nueva urbe burguesa. Poco a poco, la fiesta va siendo más central en la vida general de la ciudad y más atendida desde el Ayuntamiento. Llegamos así a la década de los veinte del siglo XX, en la que las Fallas no solo son la celebración principal del calendario festivo valenciano, sino que además se potencia su imagen hacia el exterior para convertirlas en un fenómeno turístico.

Para Antonio Ariño Villarroya, “la historia de las Fallas muestra que estas solo pueden entenderse correctamente si se las considera como una creación específica de la modernidad valenciana. Dicha creación consistió, sustancialmente, en identificar un ritual fallero profundamente modificado con la expresión de la identidad étnica”<sup>148</sup>. Plantea que el éxito de las Fallas se encuentra precisamente en que, al contrario que la Feria de Julio, fue capaz de que todas las clases se sintieran identificadas con ella al referirse a un pueblo indefinido. A lo largo de los años la festividad comienza a asumir como propios elementos que eran, también, definitorios de la región. Según Ariño Villarroya, “*Senyera* e *Himne* eran, a un tiempo, los símbolos máximos de la identidad valenciana y de la liturgia fallera”<sup>149</sup>. Fue su capacidad para aglutinar en una festividad el “carácter valenciano” lo que garantizó su éxito. La fiesta hace referencia constante a todo el pueblo y a la expresión de un carácter o “temperamento” compartido. De ahí que Ariño Villarroya acabe hablando de “valencianismo temperamental” para referirse a la construcción identitaria que potencian<sup>150</sup>.

---

<sup>146</sup> Hernández i Martí, “La fiesta mutante...”, 67.

<sup>147</sup> En lo referente a la historia y las implicaciones culturales de las Fallas, se ha consultado: Ariño Villarroya, *La ciudad ritual...*

<sup>148</sup> *Ibid.*, 333.

<sup>149</sup> *Ibid.*, 336.

<sup>150</sup> Archilés i Cardona recurre al término de Ariño Villarroya y propone expandirlo para definir el conjunto de la construcción de la identidad regional valenciana. Sobre el concepto de “valencianismo temperamental”

Lo que nos interesa especialmente de las conclusiones que Ariño Villarroya enuncia sobre el fenómeno fallero es su capacidad para unificar e igualar en un mismo evento a todos los segmentos de la población urbana. Puesto que nuestro objetivo general es el estudio de la ciudad y su ambiente, conviene señalar el carácter invasivo que tiene esta festividad. A diferencia de otras en las que su recinto está delimitado, las Fallas campan por doquier; inundan la ciudad con sus monumentos y celebraciones. Mientras que para ser partícipe de la Feria de Julio era necesario acudir al paseo de la Alameda, cualquier viandante que atravesara la ciudad durante la Semana Fallera se veía, necesariamente, formando parte de la masa fallera. Si de la Feria se resaltaba la Batalla de las Flores o los pabellones, de las Fallas son destacables sus tracas, sus monumentos y la *Cremà*, y todos ellos llenan la ciudad (fig. 31 y 32). Se tratan, pues, de fiestas con carácter totalmente diferentes. La Feria era de protagonismo burgués, espacio restringido y de tono cordial. Las Fallas campan por toda la ciudad, agrupando así a las diferentes capas de la población e impregnando las calles de su tono festivo y popular.



Fig. 31. Vista de una *mascaletá*, ca 1926. València.  
(Extraído de: Vidal Corella (dir.). *Cien años de historia gráfica de Valencia*, 120).



Fig. 32. *De València a Nova York en les ales d'un parot*, falla plaza de Mariano Benlliure 1928. València. (Extraído de: Vidal Corella (dir.). *Cien años de historia gráfica de Valencia*, 121).

Esta “invasión” fallera es un factor relevante a la hora de intentar esbozar el paisaje urbano y que debe considerarse, pues nos explica cómo era la proyección de la fiesta en la ciudad y entre la población. No obstante, las razones de su éxito no pueden reducirse a una sencilla omnisciencia urbana. Hasta ahora las prácticas sociales que habíamos

---

consultar: *ibid.*, 334-346. Los comentarios de Archilés i Cardona sobre el “valencianismo temperamental” se pueden encontrar en: Archilés i Cardona, “Entre la regió i la nació...”, 147; y: Archilés i Cardona, “La Renaixença al País Valencià...”, 516-517.

retratado, la Feria de Julio y las actividades costeras, mostraban una clara división de clases. El concepto de “clasismo festivo” del que hablaba Hernández i Martí debería ampliarse a “clasismo ocioso” para definir así la vida valenciana de finales de siglo XIX y principios del XX. Mientras que la experiencia de las clases altas se ligaba a expresiones definibles como “modernas”, “distinguidas” o “elegantes”, las populares parecían ser más bien lo contrario. Lo que sucede aquí se debe entender desde una perspectiva propia de la sociología de la cultura, pues estas diferenciaciones no son meramente descriptivas sino constitutivas de una estructura de dominación cultural.

Desde la sociología de la cultura se ha pensado mucho sobre los valores polivalentes de este concepto. También Ariño Villarroya, ahora en su trabajo *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*, nos plantea que la idea actual de “cultura” está ligada a la llegada de los “tiempos modernos”<sup>151</sup>. Según explica, es entonces cuando un grupo en ascenso comienza a gestar una estrategia de distinción social a partir de ella. Siguiendo a autores como Raymond Williams, Norbert Elias o James S. Amelang, el sociólogo narra la configuración moderna del concepto, y acaba por concluir que: “la cultura, en síntesis, es restrictiva: sólo algunas actividades, sólo la excelencia o perfección de algunas obras, y sólo el carisma o estatus de algunas personas y sus formas de vida, constituyen la auténtica cultura”<sup>152</sup>. Sorprende cómo esta apreciación coincide en gran manera con la idea excluyente de ciudad que se gesta en estos momentos. El mismo Ariño Villarroya relaciona ambos asuntos en su trabajo sobre las Fallas, en el que habla de un modelo de ciudad “culto” para referirse a la València de la época estudiada. Así, pretende hacer referencia a cómo esta “distinción” a través de lo “culto” es lo que rige también la política y transformación urbana. Según sus planteamientos, la modernización de la ciudad no solo se da en términos económicos, políticos o urbanísticos, sino que se expresa también en los ámbitos culturales. Conviene recordar aquí lo planteado en el apartado de “Sociedad y cultura de masas” de la parte I: ese recelo que mantenía el espíritu ilustrado con las clases populares, que según Martín-Barbero implicaba la asimilación de lo

---

<sup>151</sup> Sobre este asunto se ha consultado su primer capítulo titulado “La plaza de las tres culturas”, especialmente el apartado de “la ideología de la excelencia como estrategia de distinción social”: Antonio Ariño Villarroya, *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad* (Barcelona: Editorial Ariel, 1997), 13-76.

<sup>152</sup> *Ibid.*, 25.

popular como lo “inculto”<sup>153</sup>. Vemos, pues, que todo lo planteado sobre la sociedad de masas actúa de manera determinante en la construcción de la ciudad, su espacio y su vida.

Así, si antes se establecía una analogía entre ciudad “moderna” y ciudad burguesa, debemos añadir ahora la ciudad “cultura” a la lista de aspectos desde los que definir la construcción de la València de la época contemporánea. Si las clases altas de la modernidad utilizan sus prácticas como elementos de distinción cultural, la creación de un espacio urbano como contenedor que únicamente debe albergar estas formas de vida debe entenderse desde este prisma. La expulsión de los usos y prácticas ligados a los sectores populares y rurales que se describía en la parte II a partir del trabajo de Ramón Ros se explica también desde esta definición de lo “culto” como distintivo cultural y como valor que rige el desarrollo urbano. Además, antes veíamos que, en muchas ocasiones, lo que se definía como moderno tenía una clara vinculación con lo que provenía, realmente, del sector burgués. Así, nos aventuraremos a plantear que la percepción positiva de lo que entraba en la ciudad bajo la etiqueta de “moderno” implicaba, en el fondo, una lógica de dominación cultural.

Frente a este panorama, ¿cómo pudieron las Fallas convertirse en un evento capaz de aglutinar a todos los sectores sociales? El carácter identitario del que se van tiñendo a partir de dirigirse a una masa indefinida de valencianos resulta fundamental. Consiguieron así superar otras categorías de estructura social, como la clase, para colocar la identidad regional en el centro. Pero no debe pasarse por alto, primero, que, aunque se integren en un mismo evento clases altas, medias y populares, se mantiene una diferencia entre las actitudes de las clases pudientes y las de la masa popular protagonista del evento. Tampoco podemos olvidar que hubo un proceso de reconversión de la fiesta en algo más “asumible” desde la ciudad burguesa durante la segunda mitad del siglo XIX, y que se confirma su centralidad en la vida valenciana solo cuando se convierte en un fenómeno turístico del que extraer rentabilidad. Según plantea Ariño Villarroya, “el interés económico y la conversión de las Fallas en producto de consumo facilitaban la vinculación de las clases medias y altas al festejo”<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones (Comunicación, cultura y hegemonía)* (México: Gustavo Gili, 1987), 15-16, consultado en: Busquet Duran, *Lo sublime y lo vulgar...*, 213.

<sup>154</sup> Estas dos ideas las plantea en: Ariño Villarroya, *La ciudad ritual...*, 297.

La rentabilidad de las actividades festivas y de ocio es un factor determinante que se retomará a continuación. Antes, y para acabar con el análisis de las Fallas, se debe plantear también que toda esta realidad sociocultural no puede ni debe entenderse únicamente bajo las lógicas de la dominación. En este sentido, resultan útiles las palabras de Hobsbawm que ya se destacaban en el marco teórico: “Las ‘tradiciones inventadas’ cumplen importantes funciones sociales y políticas, y ni nacerían ni arraigarían si no pudieran adquirirlas. Sin embargo, ¿hasta qué punto son manipulables? La intención de usarlas, de hecho, a menudo de inventarlas, para la manipulación es evidente [...]. Pese a ello, también parece claro que los mejores ejemplos de manipulación son los que explotan prácticas que obviamente satisfacen una necesidad”<sup>155</sup>. Ariño Villarroya coincide con esta idea, y señala cómo el significado social y cultural de esta fiesta no se puede reducir a un “simple efecto de dominación”. Las Fallas sufren transformaciones a partir de la intervención de los poderes municipales, pero también éstos tuvieron que asumir ciertos rasgos que resultaban irreductibles, lo que, de hecho, explica la permanente censura que se mantiene a lo largo de todo el periodo estudiado<sup>156</sup>.

Volviendo ya al intento de rentabilización de las Fallas, su caso nos sirve para hablar de la progresiva conversión del ocio y la cultura en un fenómeno masivo y mediático, expresión de lo que se suele denominar industria cultural o cultura de masas. Busquet Duran plantea que ambos términos se usan para denominar una misma realidad, pero vista desde dos perspectivas diferentes. Mientras que los autores que utilizan el término de “cultura de masas” se centran en la demanda y la entienden como expresión de las necesidades culturales de la población; los que hablan de “industria cultural” –entre quien encontramos sobre todo a la escuela de Frankfurt– lo hacen desde una perspectiva crítica que considera que es la oferta cultural la que determina a esa demanda, señalando así su potencial manipulador<sup>157</sup>.

Se trata de dos posturas diferentes para interpretar los efectos de la conformación de las sociedades de masas propias de la modernidad, que tienen su origen en el propio nacimiento del mundo moderno. Como se planteaba en el apartado “sociedad y cultura

---

<sup>155</sup> Hobsbawm y Ranger, *La invención de la tradición...*, 318.

<sup>156</sup> Para el desarrollo de esta idea consultar: Ariño Villarroya, *La ciudad ritual...*, 298-300.

<sup>157</sup> Sobre la explicación que Busquet Duran ofrece sobre estos asuntos consultar: Busquet Duran, *Lo sublime y lo vulgar...*, 154-156.

de masas” de la parte I, los fenómenos de masas son fruto, en realidad, de la progresiva democratización de la sociedad, que permite la entrada de las masas en los ámbitos de la vida antes reservados únicamente para los sectores dominantes. Se trata, en el fondo, de una herencia del espíritu ilustrado, que se conjuga con las consecuencias que la industrialización tiene en la comunicación: los *mass media*. Así, esas dos posiciones que surgen frente a este fenómeno las podríamos englobar en lo que Umberto Eco llamó “apocalípticos” e “integrados”<sup>158</sup>. Los “apocalípticos” coincidirían con la visión de la “industria cultural” y atienden a los peligros de someter la cultura a lógicas de mercado. Por su lado, los “integrados” parten de que la mayor circulación de los productos culturales debe ser buena, y entienden que la cultura de masas lo que muestra es “el momento histórico en que la ‘masa’ entra como protagonista en la vida social y participa de la vida cultural”<sup>159</sup>.

Lo cierto es que ambas posturas son revisables y, aunque pongan el acento en fenómenos que, efectivamente, pueden derivar de la existencia de una cultura fruto de una vida masificada, no debe olvidarse que se trata de un fenómeno histórico y desde ahí debe visitarse. En ese sentido, Ariño Villarroya, en su trabajo sobre sociología de la cultura, advierte de que “toda concepción científica” debe partir de la “evidencia empírica”<sup>160</sup>. Precisamente, el sociólogo critica a la postura “apocalíptica” y su lamento por una degradación de la cultura convertida en mero entretenimiento por no partir de esa atención a la realidad. Frente a su visión expone lo siguiente:

La cultura de masas no ha usurpado el papel y la posición de una supuesta cultura superior, sino que ha difundido las formas simbólicas entre grandes multitudes que antes no tenían acceso al beneficio de la cultura. En ese sentido, hay que añadir que una homogeneización del gusto no tiene por qué ser en principio negativa (puede eliminar tribalismos y prejuicios); que el entretenimiento no es un fenómeno moderno (desde que existe el mundo las turbas han amado el circo); que no es cierto que los contenidos de los medios de comunicación sean intrínsecamente conservadores (introducen nuevos esquemas perceptivos, estilos, etc.); y que al criticar el exceso de información, parece que se desconfía de la capacidad de las audiencias

---

<sup>158</sup> Umberto Eco plantea la existencia de estas dos posiciones en su libro *Apocalípticos e integrados*. A pesar de que sus planteamientos pueden estar superados en ciertos aspectos, son muchos los estudios que parten de esta distinción para reflexionar sobre las posturas que diferentes pensadores han tomado frente a los fenómenos relacionados con la cultura de masas. Sirvan de ejemplo el propio trabajo de Busquet Duran citado en la nota anterior o *Sociología de la cultura* de Antonio Ariño Villarroya.

<sup>159</sup> Busquet Duran, *Lo sublime y lo vulgar...*, 52.

<sup>160</sup> Ariño Villarroya, *Sociología de la cultura...*, 169.

para producir calidad a partir de la cantidad. Ciertamente, los “integrados” suelen ignorar las conexiones entre los contenidos y la propiedad de los medios, entre la cultura, el mercado y el poder; ignoran que la cultura de masas es producida por grupos que concentran poder económico con el fin de obtener beneficios y confunden la difusión con la bondad del producto. Pero esto sólo significa que la cultura en la modernidad es un hecho industrial y que como tal experimenta muchos de los condicionamientos típicos de cualquier actividad industrial<sup>161</sup>.

Así pues, entenderemos la cultura de masas como una expresión propia de su tiempo y que, como tal, se da en elementos de muy diversa índole y está condicionada por su contexto. Desde ahí, no solo debemos entender como muestras de la cultura de masas las nuevas actividades que surgen a nivel global como el cine o los deportes. Se trata de un rasgo de las sociedades y como tal se dejará ver en las diferentes prácticas que protagonizan. Por eso, que en la década de los veinte la Fallas se conviertan en la fiesta “unánime”, según Ariño Villarroya las define, aunque se explique desde la perspectiva identitaria, debe entenderse, también, desde una visión más amplia que comprenda que lo tendencia de la época es que las actividades comiencen a estar cada vez más protagonizadas por las masas. Así, la propia creación de un sentimiento identitario se puede ligar a una necesidad de generar una cohesión en un espacio social urbano del que cada vez más personas son protagonistas.

Habiendo planteado cómo la cultura de masas se expresa también en fenómenos locales, pasaremos ahora a atender a los elementos que nos muestran una progresiva entrada de las modas y actividades internacionales en la ciudad de València. Un documento altamente interesante en este sentido es la revista *La Semana Gráfica*. De carácter semanal, era una publicación que se difundía en la región levantina y que trataba temas relacionados con las artes plásticas, la moda, los deportes, los toros o la literatura. En este sentido, se trata de un significativo reflejo de cuáles eran las tendencias en la sociedad valenciana del momento. Por eso, cabe destacar diversas apreciaciones que pueden sustraerse de algunas de sus páginas<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Ariño Villarroya, *Sociología de la cultura...*, 171.

<sup>162</sup> Es preciso aclarar que no se ha podido llevar a cabo un estudio sistemático de los números de la publicación, sino una mirada general a partir de la consulta de diferentes números y monografías sobre ella. Queda como tarea para futuras investigaciones su estudio detallado desde los planteamientos ofrecidos en este trabajo. Entre las fuentes bibliográficas que la tratan, cabe destacar el catálogo *Del modernismo al art déco: la ilustración gráfica en Valencia*, en el que se dedica un epígrafe a la revista, y el trabajo de José Huguet Chanzá *La Semana Gráfica. Portadas, imágenes y anuncios (1926-1932)*.

En primer lugar, resulta destacable el claro corte *art déco* que muestran la mayoría de sus portadas (fig. 33, 34 y 35)<sup>163</sup>. En línea con la interpretación que se ofrecía en la parte I sobre esta tendencia estética, vemos como esa visión “modernizadora” que le es propia se aplica indistintamente a temas de corte “cosmopolita” y a otros típicamente regionales. A la luz de todo lo planteado a hasta este momento, esa pretensión “moderna” adquiere ahora un carácter mucho más profundo, pues, como se ha ido mostrando, “la voluntad de estar con los tiempos” se explica también desde una voluntad de vincularse a los sectores más “avanzados” de la época a nivel internacional.

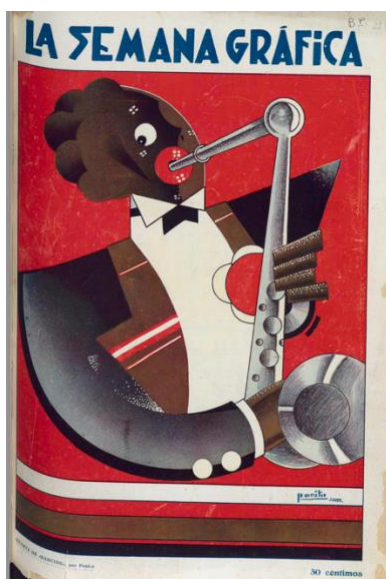


Fig. 33. Ponito, *Silueta de dancing*, portada de *La Semana Gráfica*, no. 221, 1930. Biblioteca Valenciana: Hemeroteca, València.



Fig. 34. V. Canet, *Fémina deportista*, portada de *La Semana Gráfica*, no. 157, 1929. Biblioteca Valenciana: Hemeroteca, València.

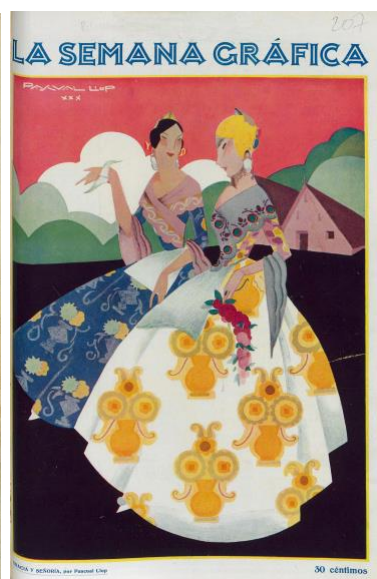


Fig. 35. V. P. Llop., portada de *La Semana Gráfica*, no. 207, 1930. Biblioteca Valenciana: Hemeroteca, València.

Para el ámbito artístico, sus páginas suponen uno de los principales canales de difusión de la vanguardia artística valenciana de los años veinte y treinta, cuyas críticas se entremezclan con otros comentarios referidos al panorama artístico europeo dominado por las vanguardias históricas<sup>164</sup>. Esta convivencia se puede considerar definitiva del carácter de toda la revista: en ella coexisten sucesos propios de la vida valenciana con

<sup>163</sup> Tanto Pérez Rojas y José Luis Alcaide como José Huguet Chanzá coinciden en considerar la revista como punto fundamental para la consolidación de la moda *déco* en València: Pérez Rojas y Alcaide, *Del modernismo al art déco...*, 34-45; José Huguet Chanzá, *La semana gráfica: portadas, imágenes y anuncios (1926-1932)* (València: Ajuntament de València, 2010), 36.

<sup>164</sup> Sobre las críticas de arte de *La Semana Gráfica* consultar: Pérez Rojas y Alcaide, *Del modernismo al art déco...*, 36-38.



otros de ámbito internacional, con una especial mención muy frecuente a París y su vida cultural. Por poner un ejemplo concreto, en el número 219 de 1930 se hablaba de Segovia, de asuntos taurinos, de cine y actrices como Greta Garbo y Joan Crawford, de fútbol, ciclismo y de París y su grupo de surrealista. Cabe destacar además la omnipresencia de la publicidad, encontrando anuncios que van desde una casa de muebles que nos enseña la silla Wassily de Marcel Breuer (fig. 36) hasta una máquina para partir almendras (fig. 37), o una casa de fotograbado que se anuncia mediante una ilustración de corte *déco* (fig. 38). Así, lo que se nos ofrece, en general, en *La Semana Gráfica* es una mirada muy propia del ambiente *déco*, centrada en la vida cultural y el ocio, y que tiñe con su espíritu “chic” tanto asuntos de la cotidianidad valenciana como de la parisina. Es una buena expresión de ese ambiente “moderno” y valenciano que se ha intentado describir a lo largo del trabajo, en el que se da una coexistencia natural y no problemática entre rasgos autóctonos y globales.



Fig. 36, 37 y 38. V. Anuncios extraídos de *La Semana Gráfica*, no. 219, 1930. Biblioteca Valenciana: Hemeroteca, València.

Los grandes temas de la revista, como el deporte, el cine o los bailes, tienen su expresión también en la ciudad. El fervor que despiertan los nuevos deportes como el fútbol, el ciclismo o la natación se deja notar también en el plano urbano con la progresiva aparición de velódromos y estadios. Por su parte, la construcción de cines y espacios para el baile aumenta considerablemente, dando lugar a algunas de las formas arquitectónicas más claramente *déco* del momento, como el Trianon Palace (fig. 39), el Rialto (fig. 40) o los cines Capitol (fig. 41). En la guía *Valencia fácil* se listan los teatros, *music-halls* y cinematógrafos de la ciudad, entre los que resulta curioso encontrar algunos con nombres de paradigmáticos locales de la vida nocturna de París como Ba-Ta-Clan, Maxims o

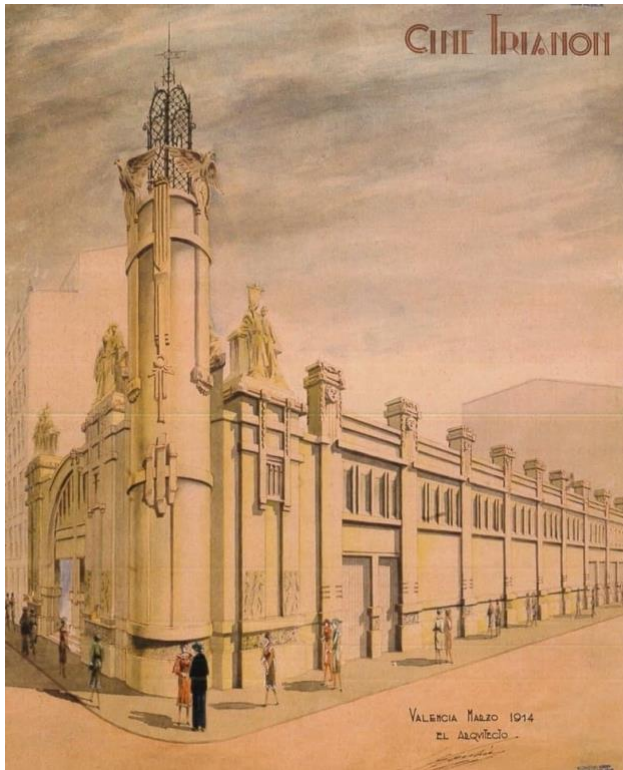


Fig. 39. Javier Goerlich Lleó, acuarela del Trianon Palace, 1914. Archivo particular Carlos Viñes Goerlich. València. (Extraído de: Daniel Benito Goerlich, David Sánchez Muñoz, Amando Llopis Alonso, *Javier Goerlich Lleó (1886-1914-1972)* (València: Ajuntament de València, 2014), 147).



Fig. 40. Cayetano Borso di Carminati, Cine Rialto, 1936. València. (Extraído de: “Rialto”, OpenHouse, accedido 16 de mayo de 2023, <https://openhousevalencia.org/portfolio/rialto/> )



Fig. 41. Joaquín Rieta Síster, Cines Capitol, no. 157, 1930. València. (Extraído de: “Archivo: antic cine Capitol de València”, Wikipedia, accedido 16 de mayo de 2023, [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Antic\\_cine\\_Capitol\\_de\\_Val%C3%A8ncia.JPG](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Antic_cine_Capitol_de_Val%C3%A8ncia.JPG) )

incluso Moulin Rouge. Además, no sorprende comprobar que la mayoría se encuentran en calles que rodean la plaza de Emilio Castelar, como Ribera, la entonces Pi i Margall y hoy paseo de Ruzafa, la calle de las Barcas, de Don Juan de Austria o de Mossèn Femades<sup>165</sup>. Ese nuevo centro que se quería proyectar como representativo y monumental resulta ser también el centro del ocio nocturno más “cosmopolita”, tal y como lo describía el texto de “La noche de los hombres-anuncio” que, recordemos, aparecía precisamente en *La Semana Gráfica*.

Vemos pues que, mientras se consolidan las Fallas como la fiesta de la identidad valenciana por excelencia, la vida cotidiana estaba también cada vez más marcada por un importante corte cosmopolita. No obstante, si antes advertíamos que determinadas prácticas se asociaban a determinados sectores, no podemos caer en pensar ni que *La Semana Gráfica* fuera leída por toda población, ni que estos lugares y actividades fueran frecuentados por todos los sectores sociales. En este sentido, resulta significativo atender a cómo se habla de este ocio “cosmopolita” desde las Fallas del momento. Ariño Villarroya detecta una crítica altamente repetida a estas prácticas, que le hace hablar de “antimodernismo” para referirse a la mentalidad fallera<sup>166</sup>. No obstante, nos advierte de que este rechazo a la modernización no es total: mientras que los cambios sociales se censuran, los progresos técnicos se alaban. Vemos, así, una actitud reacia hacia las nuevas prácticas que se han mencionado, que amenazan por sustituir a las costumbres de ese pueblo valenciano que representa la fiesta, como el *tir al colom* o el sainete. Es revelador comprobar que, a medida que estas novedades tienen más presencia en la ciudad, más se potencia desde algunas fallas el carácter tradicional y particular de la vida valenciana, especialmente durante los años veinte. Pero el asunto más repetido sería la crítica especialmente feroz a la emancipación femenina que se comenzaba a dejar ver alrededor de toda esta cultura. Se ataca a las reivindicaciones sufragistas, a la lucha por la igualdad de derechos y, en general, a la participación de las mujeres en la vida política.

Visto el panorama, queda claro que estas prácticas no pueden entenderse como totales, sino que, como ha sido el caso del resto de ejemplos resaltados, eran preferidas por determinados sectores. En este sentido Ariño Villarroya plantea que eran especialmente las clases medias las ligadas a este espíritu cosmopolita que se dejó ver en la València de

---

<sup>165</sup> *Valencia fácil: guía práctica de la ciudad* (València: Valencia Atracción, 1934), 140.

<sup>166</sup> Para el desarrollo detallado de este asunto consultar: Ariño Villarroya, *La ciudad ritual...*, 271-276.

los años veinte y treinta<sup>167</sup>. Coincidiendo con él, Serra Desfilis comenta que el *art déco* era especialmente demandado por la incipiente clase media que comenzaba a protagonizar cada vez más la vida urbana<sup>168</sup>. Recurriendo a lo que Georg Simmel planteó sobre la moda, Ariño Villarroya traza una unión entre la moda, los tiempos modernos y las clases medias<sup>169</sup>. Para el sociólogo alemán, la moda es la expresión emblemática del “tempo impaciente” propio de la modernidad, precisamente porque se define como la novedad de voluntades universales que, precisamente cuando llega a ellas, pierde todo su potencial y valor<sup>170</sup>. A la vez plantea que las clases medias son aquellas que de manera más clara protagonizan los vaivenes de este fenómeno. Sugiere lo siguiente:

La auténtica posibilidad de variación de la vida histórica reside en la clase media. [...] La frecuente modificación de la moda supone una gran esclavización del individuo, y en esta medida constituye uno de los complementos convenientes a una madura libertad política y social. Precisamente una forma de vida en cuyos contenidos el momento de la culminación coincide con el del inicio de la decadencia ha de tener su centro más apropiado en una clase social que, como la clase media, es tan variable y de un ritmo tan inquieto [...]. Clases e individuos que se adhieren a una constante alternancia, porque precisamente la celeridad de su propio desarrollo les depara la posibilidad de adelantarse a los demás, necesariamente han de encontrar en la moda el *tempo* de sus propias evoluciones espirituales<sup>171</sup>.

Así pues, no parece precipitado plantear que fueran las clases medias las principales responsables de la entrada en València de esta moda global propia de los años veinte que, precisamente, se caracterizaba por un impulso modernizador y de transgresión social. Como se ha visto, el ambiente de estos “locos” años se plasma en materia estética en el *déco*, y a través del deporte, el baile o el cine en las actividades cotidianas. Pero cabe recordar que esta época es leída también como uno de los momentos más significativos de la primera mitad del siglo XX en materia de libertades y transformaciones sociales. Llegamos así a una dimensión de la modernización que todavía no se había contemplado. Hasta ahora veíamos cómo se transformaba la idea de ciudad, ahora emblema de los tiempos modernos y por ello víctima de cambios sustanciales en cuanto a la vida que

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, 275.

<sup>168</sup> Serra Desfilis, *Eclecticismo tardío y art déco...*, 117-118.

<sup>169</sup> Ariño Villarroya, *La ciudad ritual...*, 273-275.

<sup>170</sup> Georg Simmel, “La moda”, en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos* (Barcelona: Península, 1988), 36-37.

<sup>171</sup> *Ibid.*, 50.

debía albergar. Por otro lado, se hablaba del nuevo valor que se le asociaba a la cultura “moderna” y sus prácticas, utilizado como signo de distinción social. Pero ahora lo que se está planteando aquí es una nueva dimensión además de las ya señaladas. Las nuevas formas de sociabilidad propias de los bailes y los antros nocturnos o los nuevos modelos de feminidad como las *flappers*, convertidos ahora en moda, suponen la asimilación por parte de determinados sectores de las transformaciones sociales que conllevan. Evidentemente, se trata de un rasgo trasgresor que debe valorarse en su justa medida y cuyos efectos deben acotarse a las clases sociales protagonistas del fenómeno. No obstante, no se puede negar que la presencia cada vez mayor de este tipo de prácticas y modelos de conducta debió influir en la sociedad de la época en su conjunto.

Así pues, lo que se traza aquí es otro rasgo de la modernización, ahora expresada también en las transformaciones sociales y de modelos de conducta. No puede considerarse que se trate de un fenómeno únicamente dado durante los años veinte y treinta, y una investigación más profunda debería, necesariamente, ahondar en esta dimensión de las décadas previas. No obstante, resulta evidente que, en estos años, especialmente durante la etapa republicana, se potencia considerablemente e incluso vertebra de manera mucho más significativa los discursos políticos. Concluimos, así, los valores que se pueden otorgar a lo “moderno” desde la atención al caso valenciano: constructor de la idea de lo urbano y desde ahí de su espacio, signo de distinción cultural utilizado por las clases dominantes y, por último, puerta que abre la vía a posibles transformaciones sociales.

# Conclusiones

En la introducción de este trabajo, se planteaba la voluntad de concretar los sentidos de “lo moderno”, teniendo en cuenta que tales deben atender tanto a lo específico del contexto estudiado como a la tendencia a lo global propia de esta época y del propio discurso de la modernidad. Para ello, se proponía desdibujar las oposiciones creadas entre conceptos como “modernidad” y “tradición” o “cosmopolitismo” y “localismo”, con tal de examinar hasta qué punto pueden entenderse como contrarias y no como expresión de una misma cosa: los tiempos modernos. Para ello, se planteaba partir de los trabajos de Christopher Alan Bayly y Eric Hobsbawm junto a Terence Ranger, que precisamente plantean las relaciones que existen entre estos asuntos.

Desde ahí, se analizaba la modernidad valenciana, y se comprobaba que se encuentra marcada por la confluencia de todos esos polos. Así, veíamos que la progresiva construcción de la idea de la ciudad como el espacio de lo “moderno” acababa por configurar una mirada entre los sujetos que se caracterizaba en el apartado de “estética urbana” de la parte I. Se ha demostrado que esta se aplicaba indistintamente tanto a elementos tan “tradicionales” y definitorios de lo valenciano como el Miguelete, como a la idea abstracta de València o incluso a los nuevos espacios construidos como la plaza de Emilio Castelar. Se ha planteado que es esta mirada de pretensiones “modernas” la que ha caracterizado el desarrollo de la ciudad y que, aunque el pensamiento arquitectónico se debatiera entre un estilo nacional o “cosmopolita”, la realidad es que todo el espacio y sus usos se veían marcados por la tendencia a la uniformidad de la vida, la economía o incluso la política. Desde ahí se entendía el derribo de las murallas, la llegada del ferrocarril a la ciudad o la construcción de los ensanches. A pesar de que en las arquitecturas que generaron expresaban los símbolos de la identidad regional valenciana con su ornamentación –y colaboraban así en construirla–, en todos ellos veíamos no solo la interacción con tendencias estéticas y constructivas dominantes en el ámbito europeo, sino que los propios usos de los edificios nos señalaban una transformación de la vida valenciana hacia formas más homogéneas a nivel occidental.

Veámos, además, que esta conjunción entre tendencias globales y locales nos llevaba a entender que incluso eventos tan distintivos de lo valenciano como las Fallas o la Feria de Julio estaban atravesados por condicionantes históricos propios de la época. Así, en la Feria de Julio se señalaba su carácter construido como elemento que debía potenciar la vinculación de València con el ocio burgués y “distinguido” propio de la Europa de fin de siglo XIX. Además, a la vez que fue un evento vital en el desarrollo de la Renaixença con la organización de *Els Jocs Florals*, fue también la puerta de entrada para tipos de actividades de corte internacional que tenían en la Feria sus primeras expresiones en la ciudad de València, como pudo ser el fútbol o el ciclismo. Por encima de todo, se señalaba que el carácter burgués funcionaba como signo distintivo de la fiesta y así impregnaba todas las actividades llevadas a cabo. Posiblemente, la mejor expresión de esto era su característica Batalla de las Flores y su emulación a celebraciones semejantes en otros lugares de Europa como en el carnaval de Niza.

En el caso de las Fallas, se mostraba cómo su desarrollo debía vincularse a la creación de una identidad colectiva como pueblo valenciano. No obstante, por detrás de esto lo que se veía era cómo la constitución de una sociedad de masas imponía la necesidad de crear signos identitarios en los que confluyeran los diferentes sectores sociales, como bien relataba Hobsbawm en su estudio sobre las tradiciones europeas modernas. Así, veíamos cómo la nueva masificación de la vida, que se debía tanto a las consecuencias de las voluntades democratizadoras del propio espíritu ilustrado como a la aguda concentración de la población en el suelo urbano, era también un elemento transformador de la ciudad y su vida. En la parte I se mostraban diversos espacios cuyos significados se trastocaban por la participación de las masas, como era el caso de la plaza de Emilio Castelar y las manifestaciones que en ella se llevaban a cabo. Después, en la parte III se señalaba, además del caso fallero, cómo surgen nuevos espectáculos y actividades que estarían protagonizados por el elemento masivo.

Toda esta reflexión era indisoluble de otros de los asuntos que se mostraban en la parte I como definitorios de la modernidad: el ocio. Se entendía el “tiempo libre” como propio de lo moderno y, por tanto, también las actividades que en él se llevaban a cabo. Desde esta perspectiva, ya con el ejemplo de las tardes burguesas en el Paseo de la Alameda se dejaba entrever el carácter clasista que tendría la idea de la vida “moderna”, indisoluble, en realidad, de la vida burguesa. Esto se concluía en la parte III, primero con el caso de

la Feria de Julio, pero especialmente con el caso del ocio marítimo. En este ejemplo confluían dos de las principales tesis de este trabajo: por un lado, el carácter distintivo de la cultura asociada a las clases dirigentes, y por otro la transformación de la concepción de los espacios ajenos a lo urbano que imponía la construcción de la idea moderna de ciudad.

Sobre el primer asunto, se planteaba cómo las actividades ligadas a las clases altas presentaban un carácter distinguido que se pretendía potenciar, pues era a través de ellas que los diferentes sujetos se constituían como grupo social. A partir de esta idea, más tarde, veíamos que estas prácticas eran las que definían, en realidad, el significado de “cultura” propio de la modernidad. Se planteaba, pues, que durante la época se configura un sentido de lo “culto” que pretende ser universal, pero que responde, en realidad, a las actividades y gustos de un sector social dominante. De esta manera, se construía una división entre estas actividades y las de los sectores populares, ahora entendidos como “incultos”. De ahí surge esa capacidad distintiva de las actividades y manifestaciones ligadas a las clases altas, y de ahí surge también la voluntad de vincularse con ellas. Así, si antes se hablaba de la correlación entre lo “moderno” y lo burgués, ahora debería señalarse también la estrategia de dominación que encubrían. Desde ahí, pues, se entendía el ocio costero y la valla que separaba el balneario Las Arenas del resto de la playa, pero también la progresiva transformación del espacio urbano en el espacio burgués en aras de la “modernización”. En ese sentido, apoyándonos en las ideas de Ramón Ros, señalábamos en la parte II cómo la modernización del espacio valenciano suponía la expulsión de los usos y actividades que no se correspondían con la idea burguesa de ciudad, y desde ahí se entendía el derribo del barrio de Pescadores. Destapado este sentido del término “moderno”, resulta alarmante cómo la historiografía lo ha heredado felizmente sin plantearse a veces las implicaciones sociales y culturales que conlleva.

Esta idea se relacionaba con otro de los asuntos que se dejaba ver en el análisis del ocio costero y que resaltábamos más arriba: la construcción de los espacios que se entienden como opuestos a la ciudad. En la parte II se hablaba de la supuesta separación definitiva con la huerta. Realmente, la división no era tal, los espacios rurales seguían siendo colindantes a los nuevos edificios del ensanche, y las actividades y figuras agrarias seguían viviendo el espacio urbano. Lo que marca la división será, otra vez, la idea burguesa de ciudad y los elementos que de ella parten. En este sentido, la construcción



de una identidad regional valenciana basada en la mirada bucólica de los ámbitos rurales que comienza a dibujarse con la literatura de Teodoro Llorente jugará un papel fundamental. Hemos visto cómo esta idea se deja ver incluso en la ornamentación de edificios de usos tan modernos como el Mercado de Colón o la Estación del Norte. Pero, además, con el caso del ocio marítimo apreciábamos cómo esta oposición se aplicaba también a la costa. De esta manera, se señalaban los diferentes paisajes que se trazaban de la playa desde las artes, pero advertíamos que, a pesar de que una remitiera al sosiego del lugar en oposición a la vida urbana y otra señalara precisamente la multitud y la expresión de nuevos modelos de mujeres propias de la cultura “cosmopolita”, lo que ambas compartían era ser miradas urbanas de la costa. Frente a ello, se señalaba que estos nuevos usos del espacio transformaban la vida y actividad económica de la población autóctona, y que la vida de esta continuaba al margen de las formas de ocio que la ciudad llevaba a este espacio.

Por último, acabábamos el trabajo planteando que esta estructura de dominación no podía llevarnos a imaginar unas clases populares inmóviles y sin capacidad de acción. Se planteaba con el ejemplo de las Fallas que su transformación no se debió únicamente a las acciones de las clases dominantes, sino que estas también tuvieron que aceptar, o a veces combatir, expresiones de la cultura popular que eran irreductibles. Pero, además, se introducía la idea de cómo la cultura de masas tenía cierto carácter democratizador, y que la formación de las sociedades propias de la modernidad debía entenderse, en cierto sentido, como la progresiva democratización de todos los aspectos de la vida. Así, se señalaba cómo las nuevas actividades que comienzan a ganar popularidad internacionalmente, como los deportes o el cine, comportaban un carácter masificado que debía relacionarse con este aspecto, además de suponer una progresiva homogeneización de la vida. La expresión estética de todo esto se dejaba ver claramente en el *art déco*, del que se señalaba su pretensión “moderna” y su capacidad para tinter con ella actividades contrapuestas habitualmente, como lo vanguardista y la cultura de masas o lo “cosmopolita” y lo local.

Por último, se planteaba la relación que estas nuevas actividades –y la cultura visual que se les asocia– tenían con la llegada de nuevos modelos de comportamiento y formas de sociabilización. Se introducía, así, el último rasgo desde el que se podía definir “lo moderno”: la transformación social. En ese sentido, se indicaba la diferencia de opiniones

que generaban las diversas caras del proceso de modernización, que se dejaban ver a la perfección en los monumentos falleros: mientras que los progresos técnicos se alababan, los cambios sociales y las transformaciones de la vida se denostaban. Por último, se señalaba, además, una relación entre este nuevo tipo de actividades y las clases medias, señalando una posible tendencia de este sector social a los cambios. No obstante, este asunto solamente ha podido quedar esbozado y queda pendiente para profundizar en futuras investigaciones.

Para finalizar, cabe advertir de dos limitaciones que se han podido notar a lo largo de la realización del trabajo. Por un lado, a pesar de que se pretendía mostrar las continuidades que han caracterizado la época estudiada, no se puede obviar que se ha atravesado indistintamente momentos radicalmente diferentes de la historia española contemporánea. En ese sentido, si esta investigación pudiera continuarse, sería imperativo valorar cada época diferenciada, con tal de descifrar los sentidos que se otorgan en cada una a los “tiempos modernos” y valorando así las implicaciones que tuvieron para la cultura del momento. En ese sentido, quizá el ejemplo más claro sea el de la Segunda República, en el que la modernización toma un claro significado ligado al cambio político y la transformación y mejora social.

Por otro lado, no se puede pasar por alto el hecho de que, a lo largo del trabajo, no se ha mencionado a ninguna mujer en lo referente a los agentes que intervinieron en la transformación urbana. Se ha hablado de los nuevos modelos de feminidad, pero no se ha ahondado en la experiencia de las mujeres en el espacio urbano. Así pues, en la enumeración de características que se asocian a la València retratada en este trabajo, deberíamos, pues, añadir "masculina". Puesto que no se puede obviar que la imagen de la ciudad aquí expuesta ignora la vivencia de la mitad de la población, esta limitación quería formularse dentro del propio trabajo. Este asunto queda a la espera de abordarse en futuras investigaciones, dotándolo de la fundamentación teórica y la extensión que un asunto de este calado merece.

# Bibliografía y fuentes consultadas

## 1. Bibliografía citada

- Aguilar Civera, Inmaculada. “Demetrio Ribes Marco (1875-1921). Entre la arquitectura y la ingeniería. Entre la tradición y la modernidad”. En *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*, coordinado por Luis Arciniega García, 147-188. València: Generalitat Valenciana, 2021.
- Aguilar Civera, Inmaculada. *La Mirada de l'arquitecte: Demetrio Ribes i la seua càmera estereoscòpica*. València: Universitat de València, 2007.
- Anderson, Andrew A. *El momento ultraísta: orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2017.
- Aragó Carrión, Lucila; José María Azkárraga Testor y Juan Salazar Bonet. *Guía urbana. Valencia 1931-1939*. València: Universitat de València, 2010.
- Archilés i Cardona, Ferran. “Entre la regió i la nació. Nació i narració en la identitat valenciana contemporània”. En *Europa, Espanya, País Valencià: nacionalisme i democràcia: passat i futur*, editado por Teresa Carnero i Arbat y Ferran Archilés i Cardona, 143-186. València: Universitat de València, 2011. <https://lectura.unebook.es/viewer/9788437087252/1>
- , ed. *La regió de l'exposició: la societat valenciana de 1909*. València: Universitat de València, 2011. <https://lectura.unebook.es/viewer/9788437084497/1>
- . “La Renaixença al País Valencià i la construcció de la identitat regional”. *Anuari Verdguer*, no. 15 (2007): 483-519.
- Ariño Villarroya, Antonio. *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1992.
- . *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.
- Bayly, Christopher Alan. *El nacimiento del mundo moderno, 1780-1914: conexiones y comparaciones globales*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2010.
- Benito Goerlich, Daniel. *La arquitectura del eclecticismo en Valencia. Vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. València: Ajuntament de València, 1992.

- . “Francisco Mora Berenguer (1875-1961)”. En *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*, coordinado por Luis Arciniega García, 189-226. València: Generalitat Valenciana, 2021.
- Benton, Tim. “Art déco: estilo y significado”. En *El gusto moderno: Art déco en París 1910-1935*, editado por Tim Benton, Manuel Fontán del Junco, María Zozaya, 12-39. Madrid: Fundación Juan March, 2015. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Fundación Juan March, Madrid, 26 de marzo 2015 - 28 de junio 2015.
- Boira Maiques, Josep Vicent. *La Ciudad de Valencia y su imagen pública*. València: Universitat de València, Departament de Geografia, 1992.
- Bonet-Solves, Victoria E. “Óleo, plata y tinta: la construcción visual de los Poblados Marítimos”. En *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*, dirigido por Inmaculada Aguilar Civera y Amadeo Serra Desfilis, 231-248. València: Ajuntament de València, 2017.
- Bonet-Solves, Victoria E. “Los temas de la pintura de paisaje del siglo XIX en Valencia”. *Saitabi*, no. 45 (1995): 69-78.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Busquet Duran, Jordi. *Lo sublime y lo vulgar. La “cultura de masas” o la pervivencia de un mito*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- Calvé Mascarell, Óscar. “La Valencia de principios de siglo XX a través de la imagen pública ofrecida por la prensa”. En *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios de siglo XX*, coordinado por Luis Arciniega García, 15-66. València: Generalitat Valenciana, 2021.
- Capellà Simó, Pere y Antoni Galmés Martí, coords. *Arts i naturalesa: biologia i simbolisme a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias del siglo veinte*. Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1968.
- Enciclopèdia.cat. “Manifest Groc”. consultado el 4 de mayo de 2023, <https://www.enciclopedia.cat/gran-enciclopedia-catalana/manifest-groc>
- Ferrer Álvarez, Mireia. “La new woman”. En *Imatges de la dona en l’art modern valencià (1880-1936): construint gèneres*, 135-149. València: Ajuntament de València, 2016. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y

- presentada en Sala Municipal d'Exposicions de l'Ajuntament de València, 5 de mayo 2016 - 10 de julio de 2016.
- . “Teatralización y cultura visual en el París de la *Belle Époque*”. *Ars Longa*, no. 24 (2015): 185-196.
- Girona Albuixech, Albert. “El tránsito a la ciudad moderna: la Valencia de los años 20 y 30”. En *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, coordinado por Jorge Hermsilla Pla, 461-487. Vol. 1. València: Universitat de València.
- Guàrdia, Manuel, Francisco Javier Monclús, y José Luis Oyón (dirs.). *Atlas histórico de ciudades europeas: Península Ibérica*. Barcelona: Salvat, 1994.
- Hernández Martí, Gil-Manuel. *La Feria de Julio de València*. València: Carena, 1998.
- . “La fiesta mutante. La construcción histórica de la Feria de Julio de Valencia”. *Culturas. Revista de Gestión Cultural* 1, no. 1 (2014): 61-78.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, eds. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.
- Huguet Chanzá, José. *La semana gráfica: portadas, imágenes y anuncios (1926-1932)*. València: Ajuntament de València, 2010.
- Koolhaas, Rem. *Delirio en Nueva York*. Barcelona: Editorial GG, 2015. eLibro.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. 2a ed. México: Gustavo Gili, 1985.
- Maderuelo, Javier. *El espectáculo del mundo. Historia cultural del paisaje*. Madrid: Abada Editores, 2020.
- . “La Mirada Pintoresca”. *Quintana: Revista Do Departamento De Historia Da Arte*, no. 11 (2012): 79-90. <https://doi.org/10.15304/qui.11.1603>
- Maenz, Paul. *Art Déco: 1920-1940. Formas entre dos guerras*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- Medán Sifre, Ester. “Escenarios sociales: subsistencia y resistencia de los pueblos marinos”. En *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*, dirigido por Inmaculada Aguilar Civera y Amadeo Serra Desfilis, 191-205. València: Ajuntament de València, 2017.
- . “Tiempos modernos. Espacios para el ocio y la cultura en el Marítimo”, En *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*, dirigido por Inmaculada Aguilar Civera y Amadeo Serra Desfilis, 207-216. València: Ajuntament de València, 2017.

- Mestre Martí, María. “La arquitectura del modernismo valenciano en relación con el Jugendstil vienés. 1898-1918. Paralelismos y conexiones”. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València y Technische Universität Wien, 2007.
- y Antonio Gómez Gil. “Las artes aplicadas y sus usos constructivos en el periodo modernista valenciano”. En *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*, coordinado por Luis Arciniega García, 327-362. València: Generalitat Valenciana, 2021.
- Michaud, Philippe-Alain. “La ciudad moderna”. En *Cámara y ciudad: la vida urbana en la fotografía y el cine*, editado por Marta Dahó, Florian Ebner, y Philippe-Alain Michaud, 32-35. Barcelona: Fundació Bancària “La Caixa,” 2019. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en CaixaForum Barcelona, 31 de octubre 2019 – 8 de marzo de 2020.
- Muñoz Vidal, Mireia. “Ocio marítimo: salud y hostelería”. En *Los poblados marítimos. Historia, lugares y escenas*, dirigido por Inmaculada Aguilar Civera y Amadeo Serra Desfilis, 217-227. València: Ajuntament de València, 2017.
- Peist, Nuria. “Lo culto y lo popular en el arte. Algunas teorías sociales sobre la diversidad cultural”. *Arte, invid. soc.* 34, no. 2 (2022): 649-665. <https://doi.org/10.5209/aris.74751>
- Pérez Rojas, Javier. *Art déco en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- . *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*. València: Generalitat Valenciana, 2003. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del siglo XIX, València, 9 de junio 2003 – 30 de septiembre 2003.
- , y José Luis Alcaide. *Del modernismo al art déco: la ilustración gráfica en Valencia*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1991. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Sala de Exposiciones de la Calcografía Nacional, septiembre 1991 – octubre 1991.
- . “París 1925: el cocktail está listo para servir”. En *El gusto moderno: Art déco en París 1910-1935*, editado por Tim Benton, Manuel Fontán del Junco, María Zozaya, 62-72. Madrid: Fundación Juan March, 2015. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Fundación Juan March, Madrid, 26 de marzo 2015 - 28 de junio 2015.

- Ramón Ros, Jorge. “València en la Restauración: reformas y percepciones sociales del espacio urbano (1875-1910)”. Tesis doctoral, Universitat de València, 2020.
- Reig, Ramir. *Blasquistas y clericales. La lucha por la ciudad en la Valencia de 1900*. València: Institució Alfons El Magnànim, 1986.
- . *Obrers i ciutadans. Blasquisme i moviment obrer*. València: Institució Alfons el Magnànim, 1982.
- Sánchez Durá, Dolores. “New women: la modernización y sus límites”. En *El lugar de las mujeres en la historia*, dirigido por Isabel Morant, Rosa E. Ríos y Rafael Valls, 363-373. València: Universitat de València, 2023.
- Sala García, Teresa-M., coord. *Pensar i interpretar l’oci. Passatemp, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012.
- Santamarina Campos, Beatriz y Albert Moncusí Ferré, “Manifiestos y latencias en la Valencia de las guías turísticas”. En *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*, editado por Josepa Cucó Giner, 259-286. Barcelona: Icaria Editorial, 2013.
- Sempere Vilaplana, Luisa. “Los establecimientos hosteleros valencianos del siglo XIX como medio de proyección social del artista”. En *La aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*, coordinado por Victoria E. Bonet Solves, 170-193. València: Generalitat Valenciana, 2004. Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en el Museo del siglo XIX, València, 6 de julio 2004 – 5 de septiembre 2004.
- Serra Desfilis, Amadeo. “Arquitectura y ciudad: el monumentalismo del nuevo centro urbano en la ciudad de Valencia (1926-1936)”. *Saitabi*, no. 40 (1990): 143-155.
- . *Eclecticism tardío y art déco en la ciudad de Valencia (1926-1936)*. València: Ajuntament de València, 1996.
- Simmel, Georg. “La moda”. En *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. 26-55. Barcelona: Península, 1988.
- Vegas López-Manzanares, Fernando y Camilla Mileto. “La exposición en la arquitectura de Mora, Goerlich y Ribes”. En *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*, coordinado por Luis Arciniega García, 95-146. València: Generalitat Valenciana, 2021.

## 2. Fuentes primarias citadas

Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. *Guía de Valencia*. València: Imp. De F. Vives Mora, 1908.

Blasco Ibáñez, Vicente. *Arroz y tartana*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.

Blasco Ibáñez, Vicente. “La revolución de Valencia”. *El pueblo*, 6 de noviembre de 1901. *El Fallero: periòdic festero, buñolero y sandunquero*, marzo de 1930.

*Els falleros*, febrero de 1930.

Galiana, José E. *La guía del turista en Valencia*. València: Imp. Viuda de M. Sanchis, 1929.

*Guía de Valencia, 1932*. València: El mercantil valenciano, 1932.

*Guía de Valencia = Guide de Valencia = Guide of Valencia = Führer von Valencia*. València: C. Llopis, 1932.

*Guía de Valencia: obsequio de El Mercantil Valenciano a sus suscritores para el año 1931*. València: El Mercantil Valenciano, 1931.

Mora Berenguer, Francisco. “La arquitectura contemporánea en Valencia”. *Archivo de Arte Valenciano* (1916): 30-38.

“La noche de los hombres-anuncio”, *La Semana Gráfica*, 29 de octubre de 1927.

Ribes Marco, Demetrio. “Orientaciones para el resurgimiento de una arquitectura nacional. Trabajo leído por el arquitecto Don Demetrio Ribes”. *Arquitectura y Construcción. Anuario de la Construcción para 1919* (1918): 21-25.

*Valencia fácil: guía práctica de la ciudad*. València: Valencia Atracción, 1934.