

ARQUEOLOGÍA DEL OCIO. TECNOLOGÍAS Y CULTURA MATERIAL DE
LOS BAILES DE PAGO EN ASTURIAS (1918-1936)¹
LEISURE ARCHAEOLOGY. TECHNOLOGIES AND MATERIAL CULTURE OF
COMMERCIAL DANCE HALLS IN ASTURIAS (1918-1936)

Pelayo Venta Ibaseta*
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Resumen

Tanto la historia sociocultural como las disciplinas dedicadas al estudio de la cultura material de las sociedades industriales no han prestado prácticamente atención a las infraestructuras, instalaciones o equipamientos científico-técnicos de las prácticas realizadas durante el tiempo de ocio. Lo que se propone, en las líneas que siguen, es un análisis de esta temática a partir del estudio de los bailes de pago en Asturias durante el periodo que va desde 1918 a 1936, prestando especial atención tanto a las ergonomías espaciales generadas en el interior de estos lugares como al conjunto de *tecnologías cotidianas* vinculadas a estas industrias culturales.

Palabras clave: Historia del ocio, Cultura material, Tecnología cotidiana, Industrias culturales, Sociabilidad, Cultura popular, Bailes de pago.

Abstract

Both Sociocultural History and the disciplines dedicated to the study of the material culture of industrial societies have paid practically no attention to the infrastructures, installations, or scientific-technical equipment of the practices carried out during leisure time. What is proposed in this study is an analysis of this topic based on the examination of commercial dance halls in Asturias during the period extending from 1918 to 1936, paying special attention to the spatial ergonomics produced inside these places as well as to the set of *everyday technologies* linked to these cultural industries.

Keywords: History of Leisure, Material Culture, Everyday technology, Cultural Industries, Sociability, Popular culture, Commercial dance halls.

El desarrollo de un nuevo espectáculo

Desde el final de la Gran Guerra, pero sobre todo a lo largo de los veinte y treinta, se produjo en España un desarrollo del proceso de mercantilización de ocio que hundía sus raíces en el último tercio del XIX, y muy especialmente en el período del cambio de siglo². Espectáculos ya implantados desde hacía un tiempo, como el cine, incrementaron en este período su solvencia hasta constituirse en una de las mayores –sino la mayor– industria cultural del siglo XX. Otras de reciente popularización, como el fútbol, se desarrollarían hasta tal punto que rebasarían por completo a su competidor, el espectáculo taurino, invirtiendo en fichajes, publicidad y en la construcción de infraestructuras deportivas que se convertirían en auténticas catedrales del ocio³.

Es, por tanto, dentro de este conjunto de industrias culturales donde se debe ubicar a los bailes de pago. Estos espectáculos, pese a surgir desde comienzos del siglo XX, alcanzaron un notable desarrollo a partir de la Primera Guerra Mundial, y muy especialmente a lo largo de los años veinte, con el establecimiento de diversas tipologías arquitectónicas, la adopción de equipamientos e instalaciones técnicas –desde sistemas de iluminación a equipos de sonido–, así como una inversión creciente en publicidad y orquestas. Todo ello fue posible debido a diversos factores. En primer lugar, una demanda creciente de este tipo de espectáculos, en especial por una audiencia juvenil proveniente de las clases populares. En segundo lugar, una conquista de mayor tiempo libre de trabajo –susceptible de ser dedicado a actividades de ocio– por parte de las clases populares, que desde 1904 ya habían conseguido el descanso dominical y en 1919 arrancaban la jornada de ocho horas. Por último, a pesar de la crisis posterior a la Gran Guerra, parece que la proporción del salario dedicada a bienes de consumo duraderos ocupa un menor porcentaje, lo que se traduce en una mayor capacidad adquisitiva susceptible de ser destinada a productos y bienes de las industrias culturales⁴. Además, como ya se ha comentado, estos espectáculos se destinan y son frecuentados prácticamente en su totalidad por un público juvenil⁵. Pese a no contar con series de datos que permitan ilustrar los salarios de los jóvenes, todo apunta a que, desde finales de la década de los diez, y en concreto desde comienzos de los veinte, estos gozan de una mayor independencia económica dentro de la estructura familiar de los sectores populares. Así lo reflejaba María de la Purificación Viyao Valdés que, en sus estudios etnográficos de 1920-1921, aseguraba que

“Visitando diversas cuencas mineras hemos observado, con profundo pesar, la emancipación, digámoslo así, de los jóvenes cuando llegan a unos diecisiete años. Conciertan con la madre una cantidad que le han de entregar por el concepto de manutención, guardando para sí el resto de su jornal. [...] También hemos observado [...] que cuando el padre se opone a este concierto abandonan la casa y pagan hospedaje a veces en la inmediata⁶.”

Pese a que, casi con total seguridad, el remanente del salario percibido por los jóvenes no debía de ser una cantidad muy sustancial, serviría para gozar de una mayor autonomía con respecto al núcleo familiar. Igualmente, este fenómeno no ha de extrapolarse a las jóvenes, especialmente aquellas que continuaban habitando en el domicilio parental, ya que el control ejercido sobre ellas sería mucho más férreo. En cualquier caso, la juventud popular demandaba, desde hacía tiempo, un espacio en el que poder ejercer rituales de sociabilidad, divertirse, cortejar y, en el caso de los varones, recrearse incansablemente en reyertas y palizas, de manera más autónoma, evitando la vigilancia parental-patriarcal y comunitaria. El baile, además, resultaba ser la práctica más apreciada por una juventud que, a razón de la estricta moralidad imperante, gozaba de muy contadas y vigiladas ocasiones en las que mozas y mozos pudiesen interactuar. En este sentido, si bien es cierto que la práctica del baile entre los sectores populares era una realidad desde siempre, su realización se limitaba a fechas muy limitadas, en especial durante las fiestas populares estivales o, cómo no, durante eventos vinculados a la cultura popular tradicional, como los *filandones* o las *esfoyazas*. Evidentemente, estos bailes se encontraban bajo el control parental y comunitario y, además, pese a que permitían la interacción entre jóvenes de ambos sexos, esta se encontraba fuertemente limitada debido a la codificación de estos mismos bailes, donde los gestos y cuerpos implicados apenas se rozaban, garantizando, así, el cumplimiento de las debidas medidas profilácticas en lo moral⁷. Ello no ocurría en las modalidades *elitistas*, donde la práctica del baile se desenvolvía con un protocolo y etiqueta mucho más estrictos en los salones de los domicilios de la aristocracia y la burguesía, así como en sus centros sociales, especialmente los casinos, que eran *asaltados* por los burguesitos en ciernes, siempre acompañados de sus familias⁸.

No obstante, el baile, y en especial en los centros urbanos, se había convertido desde finales del siglo XIX en una demanda popular juvenil que, carente de toda infraestructura donde realizarla en la práctica, se lanzaban a la ocupación y *apropiación* del espacio de los paseos –anteriormente de uso exclusivo de las burguesías–, que eran reconvertidos en pista de baile de un momento a otro. Estas prácticas, rechazadas y condenadas desde los grupos hegemónicos, serían causa de conflicto, en más de una ocasión, entre la guardia municipal –ávida de mantener el *orden*– y los jóvenes de las clases populares⁹. Los bailes públicos, de carácter eminentemente popular, aunque no exclusivamente, se irían desarrollando a partir de los inicios del siglo XX monopolizando el ocio dominical juvenil, caracterizándose por una *plebeyez* y una sociabilidad mucho más intensa y desencorsetada que sus homólogos burgueses. Entre otras cosas la gama de estilos de baile era mucho más amplia –chotis, vales, pasodobles y, de manera creciente, tangos– donde el *agarrao* se expandía masivamente.

“Se paga poco de entrada para que el acceso al baile esté al alcance de los más exhaustos bolsillos, y parece que con la prenda de abrigo se deja en el guardarropa todo lo que exige la decencia. El público pertenece a lo peor

de la sociedad: hasta las señoritas más cursis se han ido poco a poco retirando de estos bailes, convencidas de que perdían algo más que el tiempo; quedan solo las pájaras de cuenta, las acostumbradas a desplumar al prójimo, las desdichadas que no tienen nada que arriesgar en las trifulcas. La danza es siempre igual: se toca unas veces valeses y otras polkas y habaneras; pero los bailarines no salen de un paso lento, monótono, en el que la pareja, estrechamente unida, se balancea con perezosa indolencia. Aquello acabaría en sueño si no lo animase la diosa de los bailes, la consabida bronca, que estalla con frecuencia, provocados por la repulsiva borrachera, hasta que la luz de la mañana pone fin a esos escándalos, iluminando juveniles semblantes ya marchitos por las huellas del vino...”¹⁰

A todos estos factores que se han venido enumerando hay que sumar las transformaciones socioespaciales en el ámbito urbano. En especial, es necesario subrayar la importancia creciente que desempeñarán los ferrocarriles y tranvías, que permitirán viajar a precios populares a través del tejido urbano, estableciendo líneas regulares y generando nuevos ejes de atención mercantil, como será el caso de los bailes de pago dominicales. Esto derivará, con la paulatina incorporación de las clases populares a unos circuitos de ocio crecientemente mercantilizados, en un espacio urbano concebido no solamente como centro productivo o residencial, sino como núcleo de consumo que actúa como polo de atracción de flujos masivos de personas que buscan este tipo de espectáculos de pago. En el caso de Gijón, por ejemplo, la Compañía de Tranvías iniciaba su andadura en 1889. Durante la segunda mitad de la primera década del siglo XX, se producirá la electrificación de la red viaria, mejorando notablemente unas comunicaciones que se venían realizando, hasta entonces, mediante tracción animal. El tejido tranviario gijonés cubría, aunque de manera elemental, el conjunto de la urbe a través de tres ramales: el oriental, que conectaba el centro con Somió, parroquia reconvertida crecientemente en suburbio burgués; el occidental, que conectaba el centro con el puerto de El Musel y los barrios obreros de La Calzada y El Natahoyo; y el ramal norte-sur, que conectaba el centro con el barrio de El Llano¹¹. De la importancia de la red tranviaria para este tipo de espectáculos da cuenta lo ocurrido en enero de 1934 con ocasión de la huelga de los trabajadores tranviarios, que había causado la interrupción de estas comunicaciones interurbanas. En este sentido, el Cinema Asturias, salón de baile sito en el Natahoyo, decidía clausurar la empresa “hasta que el conflicto tranviario se resuelva o entremos en pleno carnaval, en cuya fecha pudiera convenir establecer un servicio especial de transportes”¹². Asimismo, en 1926, *El Noroeste* afirmaba sobre el baile-merendero Venta Eritaña, sito en la villa de Candás, que “para los forasteros goza este baile de la ventaja de tener el tren a la puerta”¹³.

Los bailes de pago, de esta manera, aunque ya irán surgiendo desde principios del siglo XX, tendrán un desarrollo muy modesto hasta la Primera Guerra Mundial, y generalmente focalizado en los núcleos urbanos más

dinámicos. Más aun, no será hasta a partir del final de la década de los diez y comienzos de los veinte, cuando estos espectáculos proliferen de manera asombrosa, incluso en los ámbitos rurales. Un vistazo a la contribución industrial y de comercio del *Anuario Estadístico de España* desde la Gran Guerra hasta la mitad de los años veinte da cuenta del incremento de estas industrias culturales, donde los bailes multiplican por tres las empresas matriculadas y por seis las cotizaciones¹⁴. Desde finales de la década de los diez, por tanto, no serán infrecuentes anuncios como el que sigue –al menos en la prensa progresista de gran circulación– publicitando la apertura de un baile en la aldea de Perlora, ubicada en Candás (Carreño).

“Por fin, y como era de esperar, los jóvenes de esta pintoresca aldea que venían viviendo un ambiente religioso y estaban sumergidos en el mayor cautiverio, optaron por el baile como la lógica dicta [...] Animarse, pues, jóvenes de Perlora, que ya tenéis dónde saciar vuestra sed de bailar, y por parte nos aseguran que oportunamente construirán un local con el mismo fin, que ofrezca más amplias condiciones para poder efectuar con claridad los pasos del vals¹⁵.”

El carácter popular de estos espectáculos se puede observar en el bajo monto de la entrada, que rara vez excede el precio de 1,5 pesetas para los varones, y con frecuencia es gratuita para las mujeres. Principalmente la gratuidad de la entrada femenina se establece debido a que estas son percibidas, desde el punto de vista de las empresas, como una mercancía más que ofrecer a los varones. De este modo, la lógica que subyacía era la siguiente; al venir los rendimientos productivos determinados –mayoritariamente– por el público que paga entrada por asistir al espectáculo –los varones–; y al caracterizarse estos establecimientos por facilitar unas pautas de cortejo y flirteo más desinhibidas que lo que permiten las convenciones sociales, se establece una magnitud directamente proporcional: a más muchachas, más mozos y, por tanto, más beneficios. Por otro lado, también hay que tener en cuenta que las mujeres jóvenes gozan de una autonomía económica mucho menor y de una igualmente precaria capacidad adquisitiva, por lo que la gratuidad de la entrada femenina se convertiría, muy probablemente, en un imperativo para incorporar la asistencia de mujeres. La publicidad ubicada en la prensa regional resulta, a este propósito, muy elocuente. Así, el Somió Park, popular baile-merendero gijonés, anunciaba en *El Noroeste*, en 1926, bailes durante la temporada estival, cobrando por entrar una peseta a los *caballeros* y siendo gratis para las *señoritas*. Al año siguiente se anunciaba en idéntico rotativo el Recreo de la Guía, sito también en Gijón, que cobraba una peseta a los varones y permitía la entrada libre a las mujeres¹⁶. Igualmente, el llamamiento al público femenino se hacía explícito en numerosos anuncios. En fecha tan temprana como marzo de 1921, “El Combé”, un baile-merendero de Gijón, publicitaba la celebración de un baile con ocasión de la inauguración de la temporada de primavera-verano, dirigiéndose específicamente al elemento femenino y siempre recalcando su

belleza. De este modo, la empresa esperaba que “a estas agradables fiestas campestres acudan nuestras lindas jóvenes, que hallarán grato esparcimiento en ‘EL COMBE’”¹⁷.

En cualquier caso, tanto la periodicidad de los bailes –reducida a la jornada del domingo– como los sistemas de cobro de entrada se irían transformando a lo largo de la década de los veinte, especialmente a partir de la segunda mitad. Estos cambios remiten a la popularización de la práctica del baile durante este período, momento en el que no solo los bailes procedentes de Latinoamérica –como el tango, las habaneras o las milongas– sino aquellos que provenían de EE. UU., proliferaban en estos espectáculos. Todo ello se acentuó con la creciente difusión del jazz y el ragtime, así como los diferentes estilos de baile asociados, singularmente el charlestón, el *one-step*, el *black-bottom* o el *two-step*. El gusto por estos bailes desembocaba, en palabras de los observadores de la época, en auténtica fiebre o locura. Así, en *La Prensa*, rotativo gijonés, aparecía en noviembre de 1926 un artículo que llevaba por título “La Locura del Baile”, donde se afirmaba que:

“En el Parnaso Terpsícore musa de la danza y el canto, debe sonreír de satisfacción al ver el culto reiterado y fervoroso que se le rinde en todas las latitudes del planeta [...] Antaño el baile se reservaba para las grandes ocasiones, para las bodas, fiestas y regocijos populares. Hogaño la danza es inseparable de la vida cotidiana y se cultiva a cualquier hora y con cualquier motivo¹⁸.”

La afición popular por el baile, por tanto, se había multiplicado, derivando en que las empresas de los bailes de pago, acuciadas por una demanda creciente, se viesen obligadas a ofertar estos espectáculos de manera mucho más regular, rebasando por completo el territorio de la jornada dominical. Así, en 1928, “El Charlestón”, *dancing* sito en Gijón, anunciaba bailes los domingos, lunes y martes, mientras que otro popular salón, “El Maipú”, ofertaba, además, un sistema de abonos semanales, donde el abono conjunto para los bailes del domingo y lunes ascendía al precio de 1,75 pesetas y para domingo, lunes y martes el monto era de 3 pesetas, y siempre de cinco y media a nueve y media de la noche¹⁹. El sistema de abonos permitía anclar al público al local, aumentando directamente los rendimientos productivos de las empresas, ya que se aseguraba la fidelidad de unos clientes que, como mínimo, se comprometían a asistir durante toda la semana a un mismo espectáculo.

Clasificación tipológica

Hablar de bailes de pago es sinónimo de hablar de bailes públicos. De este modo, un baile público es aquel espectáculo que se realiza en un establecimiento, cerrado o al aire libre, y que permite la asistencia a cualquier persona, con el único requisito de abonar un pago por entrar o, en el caso de la gratuidad de la entrada, consumir en su interior. Esta era, en suma, la definición dada por el

Gobernador Civil de Asturias en febrero de 1926²⁰. Dentro de estas industrias culturales se pueden distinguir, como mínimo, tres tipologías bien definidas. Primero, el baile popular rural o urbano, que consiste en un salón de baile adyacente a un establecimiento de bebidas, normalmente una taberna, conocida en Asturias como *chigre*. Segundo, el *dancing*, consistente en una tipología importada de Francia, que surge y alcanza su máximo apogeo en esta época, cuya codificación interna difiere en mayor o menor medida del baile popular²¹. Sin embargo, no es fácil realizar una distinción clara entre estas dos tipologías, dado que los bailes populares son, durante el período de entreguerras, *dancings*, pese a que estos últimos puedan gozar en ocasiones de un público interclasista. Por último, los bailes al aire libre, que aquí se denominarán con el genérico nombre de baile-merendero, ya que en su mayoría se trata de merenderos o ventorrillos que, tras la instalación de los equipamientos necesarios, harán de su mayor atracción la celebración de bailes. Mientras que los primeros se vinculan a la temporada de invierno –que abarca *grosso modo* desde octubre a abril– los segundos se relacionan con la temporada de verano, es decir, desde abril a octubre. Esta estacionalidad la expresaba de manera sucinta *El Noroeste* en octubre de 1931, donde se incluía, dentro de la sección dedicada a los eventos “De La Vida Local”, unas líneas que concernían a “La temporada de bailes”.

“Nuestra juventud se pasó el verano de baile. Y cuenta que para los terpsicorianos el verano empezó en mayo, con la apertura de los campos de La Guía y Somió. Ahora que el tiempo inutilizó esos lugares [...] se reanuda la temporada en locales cerrados. [...] Y a pocas cuentas que se hagan, vendremos en conocimiento de que nuestra juventud se pasa el año bailando. Puede el baile continuar²².”

Por otro lado, otras infraestructuras como los teatros ya son durante esta época empresas plenamente solventes y asentadas, que gozan de unas instalaciones amplias y que, además, alojan en su seno una amplia y variada oferta de espectáculos, entre los que se cuentan los bailes de pago, en especial durante la temporada de carnaval. Estas infraestructuras, anteriormente reservadas para el uso y disfrute exclusivo de las clases hegemónicas, serán *apropiadas* de manera creciente por las clases populares, además de tratarse de empresas cuyas posibilidades son mucho mayores que las de los bailes de pago propiamente dichos, de carácter más modesto.

Diseño, tecnologías y ergonomías de los bailes de pago

Retomando la clasificación tipológica planteada en el apartado anterior, se procederá, en las líneas que siguen, a interpretar las lógicas subyacentes a estos espacios. Se parte, por tanto, de que los bailes de pago son espacios semióticamente codificados y que dicha codificación se concreta en unas retóricas específicas que potencian o retardan ciertas prácticas culturales generando, además, una serie de ergonomías espaciales. Asimismo, se plantea que las

prácticas de ocio –en general– y las industrias culturales –en particular– en tanto que tales, han generado una panoplia de tecnologías y de cultura material susceptible de ser estudiada. Las aproximaciones a la cultura material de las sociedades industriales, como es sabido, han generado una disciplina, la arqueología industrial, que se ha desarrollado a lo largo de la segunda mitad del siglo XX de manera notable, para dar paso a lo que hoy en día se conoce como patrimonio industrial. Sin embargo, quizá por encontrarse demasiado apegada a posiciones taxonómicas y descriptivistas, esta disciplina apenas se ha fijado en las dinámicas socioculturales, o en los significados vinculados a las evidencias físicas de las sociedades industriales, primando la enumeración de sus elementos y características científico-técnicas²³. Además, una disciplina como la historia de la ciencia y la técnica, con evidentes lazos con la anterior, en muy contadas ocasiones ha prestado atención a las tecnologías de la vida cotidiana, entre las que hay que ubicar, cómo no, las vinculadas a las prácticas de ocio.

En cualquier caso, desde finales del siglo XX, y muy especialmente desde comienzos del XXI, ideas como estas se han ido introduciendo, aunque de manera paulatina. Quizá no esté de más recordar las ideas de David Edgerton, un historiador de la ciencia y de la técnica muy influyente en la renovación de esta disciplina. Edgerton plantea que la historia de la ciencia y la técnica debe girar desde su actual foco depositado en la *innovación* hacia una historia centrada en los *usos* tecnológicos. Una aproximación desde esta posición implica, entre otras cosas, el estudio de las *tecnologías cotidianas*, de aquellos objetos utilizados de manera rutinaria, *pequeños* y que, por esa misma razón, son centrales en las sociedades industriales²⁴. Así, tecnologías tales como la bicicleta, el refrigerador o el preservativo, por poner algunos ejemplos, deben ser tenidas en cuenta²⁵.

Asimismo, la aproximación al estudio de las tecnologías o la cultura material ha oscilado, según la disciplina, entre dos perspectivas. Primero, como ya se ha comentado, una perspectiva que parte desde la Historia de la Ciencia y de la Técnica y de la Arqueología Industrial, que concibe los equipamientos tecnológicos como portadores de una esencia interna determinada por sus características científico-técnicas y que, a su vez, deduce sus especificaciones a partir de estos elementos técnicos. Esta perspectiva sostiene la existencia de un universalismo inherente a cualquier objeto, más allá del *contexto* específico que lo rodea. Por tanto, asume una postura determinista en términos tecnológicos, postulando que ese *contexto* es causado por el nivel del progreso tecnológico. Por otro lado, hay autores, fundamentalmente provenientes del campo de los *Material Cultural Studies*, los *Science and Technology Studies* o los *Social Construction of Technology Studies*, que sostienen que ningún objeto es portador de una suerte de esencialismo técnico determinado por sus características concretas²⁶. Más aun, y desde perspectivas eminentemente semióticas, conciben a los objetos como *textos* portadores de significados y asociados a prácticas culturales específicas que solamente pueden evocarse en *contextos* culturales concretos. Un problema importante que concierne a esta perspectiva es que es susceptible de eludir con demasiada frecuencia el estudio de las características científico-técnicas de los objetos, centrándose únicamente en los aspectos

culturales y simbólicos, y negando indirectamente la necesidad misma del estudio de aquellas. Así pues, debido a una enconada focalización en estos aspectos, se corre el riesgo de eludir la misma existencia de los elementos científico-técnicos de un objeto, negando, por tanto, el *referente* semiótico. Aquí se defiende una perspectiva *contextualista* capaz de integrar el estudio de las características científico-técnicas con las dimensiones culturales de los objetos, ya que, como bien apuntaba Umberto Eco, se trata de *niveles* de análisis diferentes, pero complementarios²⁷. Además, no se pueden separar, en cualquier caso, esos niveles, ya que todos ellos son experimentados a la vez por los usuarios: un coche, por poner un ejemplo, es un objeto que tiene una serie de características físicas y mecánicas que permiten una serie de funciones, fundamentalmente el transporte. Sin embargo, estar en posesión de un coche u otro y utilizarlo en un *contexto* u otro, *significa* un precio y un estatus diferentes. Por otro lado, no está de más añadir que, como han planteado las aproximaciones *contextualistas*, lejos de determinar la tecnología una serie de prácticas culturales, en muchas ocasiones son estas las que determinan el desarrollo de diferentes equipamientos técnicos.

En el ámbito francófono, la incorporación de *lo cotidiano* y la perspectiva cultural en la historia de la ciencia y la técnica parece que, aunque de manera paulatina, va ganando terreno. En este sentido, cabe señalar la tradición de estos estudios en el país vecino, con precedentes tan significativos como Lucien Febvre, Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan o, más recientemente, Bruno Latour y su teoría del actor-red. No es de extrañar que uno de los artículos más importantes de Edgerton fuera traducido y publicado en *Annales* ya en 1998²⁸. En este sentido, desde los años noventa se han realizado, por ejemplo, trabajos sobre el refrigerador, sobre el confort vinculado a las tecnologías de la cocina, o sobre la evolución de esta y las salas de baño²⁹. En el ámbito anglófono también se han desarrollado estudios en esta línea, como los ya citados casos de David Arnold y David Edgerton, pero también asumiéndolo desde la óptica de la historia del ocio. En realidad, la relación entre el estudio de la cultura material y la historia³⁰ ha ampliado sus temáticas a partir de una historiografía del ocio que, en el ámbito anglófono, está ampliamente asentada; concretamente desde una historia del cine que lleva unos años alentando una renovación y desarrollando lo que se ha conocido como *New Cinema History*, centrada no solamente en las películas, sino en las experiencias de ir al cine y sus liturgias sociales derivadas. En esa línea, se han comenzado a investigar los entornos construidos del cine y su cultura material, pero también los de las salas de baile comerciales, y cómo esto se erige en un ingrediente activo en el desarrollo de esta práctica cultural³¹. De este modo, en las líneas que siguen se pretende realizar un esbozo de la cultura material y las tecnologías del ocio –en tanto que tecnologías cotidianas– a partir del caso de los bailes de pago, mostrando su lógica interna, su funcionalidad, pero también desde una perspectiva cultural sus significados y prácticas asociadas.

Salas de baile comerciales. *Dancings* y bailes populares

Aunque como se ha comentado más arriba los *dancings* son, en realidad, bailes populares, es conveniente separarlos como una tipología singularizada, ya que su codificación interna presenta variaciones; dentro de las cuales es posible aislar una retórica más *moderna*. En cualquier caso, debido a que sus fronteras son difusas, se alojan en un mismo apartado. A continuación, se analizarán las ergonomías, equipamientos técnicos e instalaciones de estos espacios, así como la cultura material, en general, vinculada a los bailes de pago.

Evidentemente, uno de los equipamientos clave en este tipo de infraestructuras es la pista de baile. Con la adopción de nuevos estilos como el tango, el fox-trot, el shimmy o el charlestón y, por tanto, el desarrollo de un nuevo lenguaje corporal, marcado por movimientos enérgicos y sinuosos, y por los ritmos sincopados del jazz, las pistas de baile debieron de adaptarse a las necesidades que marcaban estas prácticas. La diferencia que suponían estos bailes con respecto a los estilos previos, mucho más monótonos y solemnes, la expresaba de manera jocosa Manuel Llanea Iglesias en su sainete en dos actos *El santu la maestra o Amparo, la modistilla*, estrenado en el Teatro Dindurra de Gijón el 3 de febrero de 1925. Concretamente lo hacía a través de uno de los personajes de la obra, Juan, un hombre de 53 años que mostraba una absoluta incompreensión acerca del fox-trot que, entre otras cosas, juzgaba como algo un tanto obsceno y ridículo.

“*¡Pal gatu! ¿Llamase bailar a ximielgar les piernes, la cintura y el... bueno, too? Onde está una habanera o un chotis bien marcau, que se quiten toos los xostrones [fox-trots] del medio. Además, cuando bailen, ponen unes figures que non paez que bailen, paez que están pescando calamares*³².”

Igualmente, *Luis de Gijón*, en el número de *El Noroeste* del 9 de marzo de 1924, realizaba una pequeña crónica de los perfiles de bailarines que uno se podía encontrar si asistía a los bailes de carnaval del Dindurra. En especial, el observador hacía hincapié en aquellas parejas que ponían en práctica estos nuevos estilos de baile, marcados por una movilidad mucho mayor; algo que, a todas luces, llamaba la atención.

“La fiebre del fox tiene actualmente la más alta temperatura. El cabaret influye poderosamente en la flor de la juventud. [...] Hay clichés variadísimos. Lo mismo en un tango que en un fox-trot, en el Shimmy que en el Pericón, en el schotis que en el one-step, veréis al bailarín doblar la rodilla como si fuera a reverenciar al Altísimo. El compás no le importa; con la genuflexión ya supone imitar a Nelson o a Diez³³.”

Las pistas de baile, de esta manera, fueron afinándose y mejorándose progresivamente. En muchas ocasiones, la superficie de la pista fue realizándose en madera, un material que, entre otras cosas, gozaba de una mayor plasticidad

que otros. Esta plasticidad incrementaba de manera notable el confort para el público, ya que amortiguaba los pasos de baile, disminuyendo la carga de peso depositado en las articulaciones, singularmente en rodillas y tobillos. Así, el Teatro Dindurra, durante la temporada de carnaval de 1923, construía sobre el foso una pista de madera “compuesta de tablones y tabla machihembrada”, lo que facilitaba montarla y desmontarla fácilmente, ya que este tipo de tablas disponía de rebajes en los laterales, lo que permitía encajarlas unas con otras³⁴. Por otro lado, las pistas de baile durante este período se enceran de manera generalizada. El encerado facilitaba la ejecución de los pasos por parte de los bailarines, que se deslizaban con una mayor fluidez. Así, en 1923 *El Noroeste* afirmaba que el público había encontrado muy confortable la pista de baile, ya que “el encerado, que suplía a la alfombra, lo encontraron las parejas de bailarines más ‘adaptable’³⁵; una alfombra, argüía el rotativo un par de semanas más tarde, “que entorpecía los giros de los bailarines”³⁶. Además, la cera permitía extender una capa de protección sobre un pavimento susceptible de ser gastado con excesiva rapidez por la práctica del baile, facilitando su cuidado y extendiendo su vida útil. Asimismo, la cera posibilitaba que la limpieza del suelo fuera más efectiva, cumpliendo con las normas higiénicas. Cuestión, esta última, explicitada por el Teatro Robledo de Gijón en 1922, arguyendo que “con arreglo a las más modernas normas higiénicas la sala estará debidamente encerada”³⁷. El encerado de las pistas era encargado, como en el caso del Palacio de la Feria de Muestras de Gijón –los Campos Elíseos– a empresas tan famosas como Electrolux y, concretamente, a su filial AEG, que hacían uso de “sus acreditadas enceradoras eléctricas”³⁸. El encerado, no obstante, se extendía a la inmensa mayoría de salones de baile, y no solamente a las empresas más boyantes, como se puede observar en la fig. 1, un típico salón gijonés de 1925 del que desgraciadamente se desconoce su denominación. Igualmente, el Cinema Asturias, salón ubicado en el barrio popular gijonés del Natahoyo, se anunciaba en octubre de 1933, destacando, además del lujo y confort, que su salón se encontraría “encerado y con toda clase de comodidades para el público”³⁹. De manera similar, el *dancing* Gran Alkázar, también gijonés, pregonaba en 1934 la “inauguración de la gran pista de madera, encerada”⁴⁰. Además, tampoco debía de ser infrecuente que en torno a la pista de baile se ubicasen sillas plegables o bancos corridos, por si el público deseaba tomarse un descanso por unos instantes.

Otro equipamiento clave en las infraestructuras de los bailes de pago es el guardarropa. Este constituye, indudablemente, un elemento central en la provisión de confort. La práctica del baile – y más aún los bailes popularizados en este período – necesita de una libertad de movimientos y, por tanto, de un *desencorsetamiento* y una disminución de la carga de vestuario. La expresión corporal provoca la necesidad de instalar guardarropas en todos estos espectáculos, una cuestión que se ve acentuada, durante este período, por las transformaciones en la construcción del cuerpo femenino y su “liberación” durante los años veinte⁴¹. Más aun, el abaratamiento de los productos textiles y las transformaciones en la moda permitieron a las jóvenes de las clases populares

el acceso a vestidos mucho más baratos, cómodos y que proporcionaban una mayor capacidad de movimiento. A partir de un retal de tela barato era posible realizar vestidos por menos de cuatro pesetas, como muestran las modistillas de la fig. 5. Igualmente, los vestidos eran una oportunidad para imitar la moda representada por las grandes estrellas de Hollywood y, por tanto, las jóvenes se apropiaban y socializaban el *glamour*, que ahora podía ser disfrutado por las clases populares⁴². Además, otra de las tecnologías concernientes a la práctica del baile, como se puede observar en la fig. 5, es el calzado, que ha de ser de tacón, pero lo suficientemente bajo como para que proporcione el confort esperado. El tacón, por su parte, representaba otra apropiación por parte de las jóvenes de las clases populares, debido a sus connotaciones como símbolo de estatus, ya que alguien que lleva tacones sugiere que no tiene necesidad de trabajar. Por otro lado, muchos bailes contaban con instalación de tocadores específicamente diseñados para las mujeres. En este sentido, los tocadores eran espacios de sociabilidad femenina, que actuaban como auténticas *regiones traseras*, donde las jóvenes tenían la capacidad de recrearse en su feminidad y de establecer una nueva relación con su cuerpo, pero también con sus iguales. Así, el Teatro Dindurra, en enero de 1922, anunciaba sus bailes, donde las mujeres encontrarían “dos hermosos y amplios tocadores con todos sus utensilios”⁴³.



Fig. 1. Orquesta en un salón de baile, Gijón, 1925. Fototeca del Museu del Pueblu d'Asturies.

El funcionamiento de los guardarropas parece que se establecía, según las escasas evidencias que han pervivido, a partir de un sistema en el que se entregaban las prendas de vestir al servicio de guardarropa. A cambio se recogía “la chapita correspondiente”, objeto que había que presentar al pedir las prendas allí depositadas al marchar del espectáculo⁴⁴. Este equipamiento se encontraba, por lo demás, totalmente extendido en los salones de buena parte de la región. En este sentido, sirva de ejemplo el baile popular de la fig. 2, que data de 1934 y estaba ubicado en el concejo de Mieres.

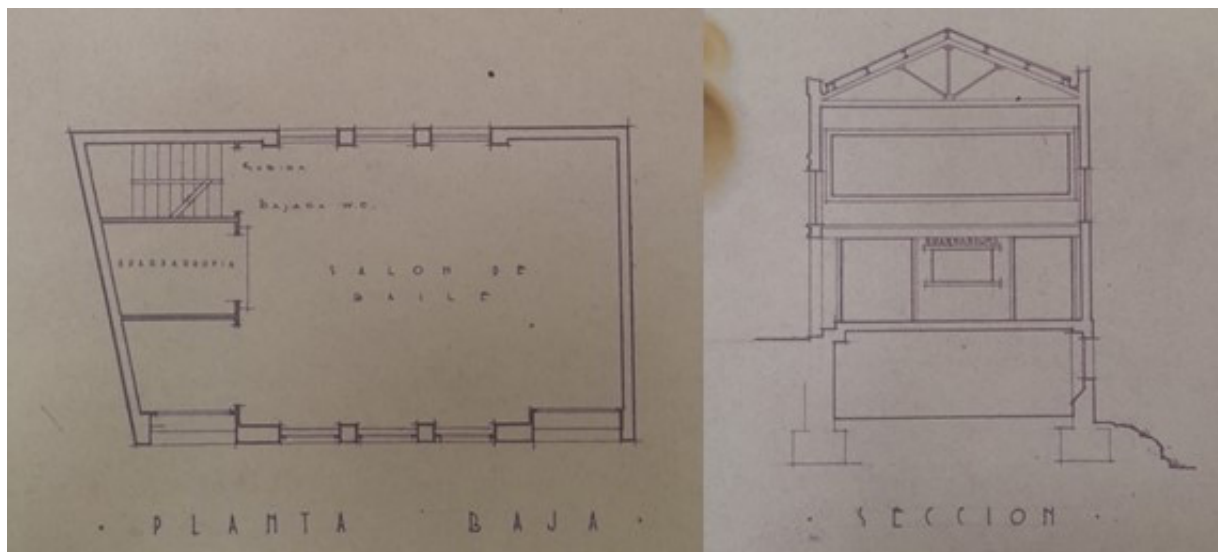


Fig. 2. Planta y sección de un baile popular ubicado en Mieres, 1934. Archivo Histórico de Asturias, 177895/37.

Una característica importante de estas infraestructuras es la capacidad para albergar en su seno una gran cantidad de personas y que se encuentren habilitadas para moverse con la suficiente holgura evitando, de esta manera, el hacinamiento. No es infrecuente de hecho que, en los anuncios alojados en la prensa, estos espectáculos destaquen la amplitud y espacialidad de sus infraestructuras. Así, el Salón Parisiana, ubicado en Gijón, con ocasión de la celebración de un baile de disfraces el Día de la Candelera, destacaba el carácter “amplio y elegante” de su sala de baile⁴⁵. De igual manera se anunciaban el Teatro Dindurra y el salón de La Caldera en 1923, afirmando que “un grandísimo número de personas” habían pasado la tarde del martes de carnaval “en las amplias salas de baile del [...] Teatro Dindurra y “La Caldera””. En estos “bailes populares” –en contraposición al aristocrático y burgués celebrado en el casino gijonés– se había destacado la presencia de “las máscaras que durante el día corretearon y alborotaron la población, [...] animando los bailes allí celebrados, con su charla vocinglera y alegre algarabía”⁴⁶. Lo mismo ocurría con el salón gijonés Gran Alkazar, que en marzo de 1933 se anunciaba como “la más amplia sala de bailes”⁴⁷. De manera similar, en febrero de 1922 Daniel Camblor,

propietario de un salón de baile de La Felguera, en Langreo, aseguraba que la infraestructura gozaba de “una capacidad para bailar bien a un tiempo más de cien parejas”⁴⁸.

Las plantas de los salones son, frecuentemente, alargadas y rectangulares. El escenario para la orquesta, además, suele situarse en un extremo de la sala, además de encontrarse elevado, para facilitar la percepción visual del público. Su ubicación con respecto a la planta de las salas no es arbitraria. Bien al contrario, remite a una mejora de la percepción auditiva, ya que, de esta manera, el sonido rebota antes en las paredes laterales que, en la techumbre, lo que permite un reparto del sonido sustancialmente mejor. Un ejemplo paradigmático de esto se puede observar en el plano del baile popular de la fig. 3, situado en la aldea de San Roque, en el concejo de Castropol.

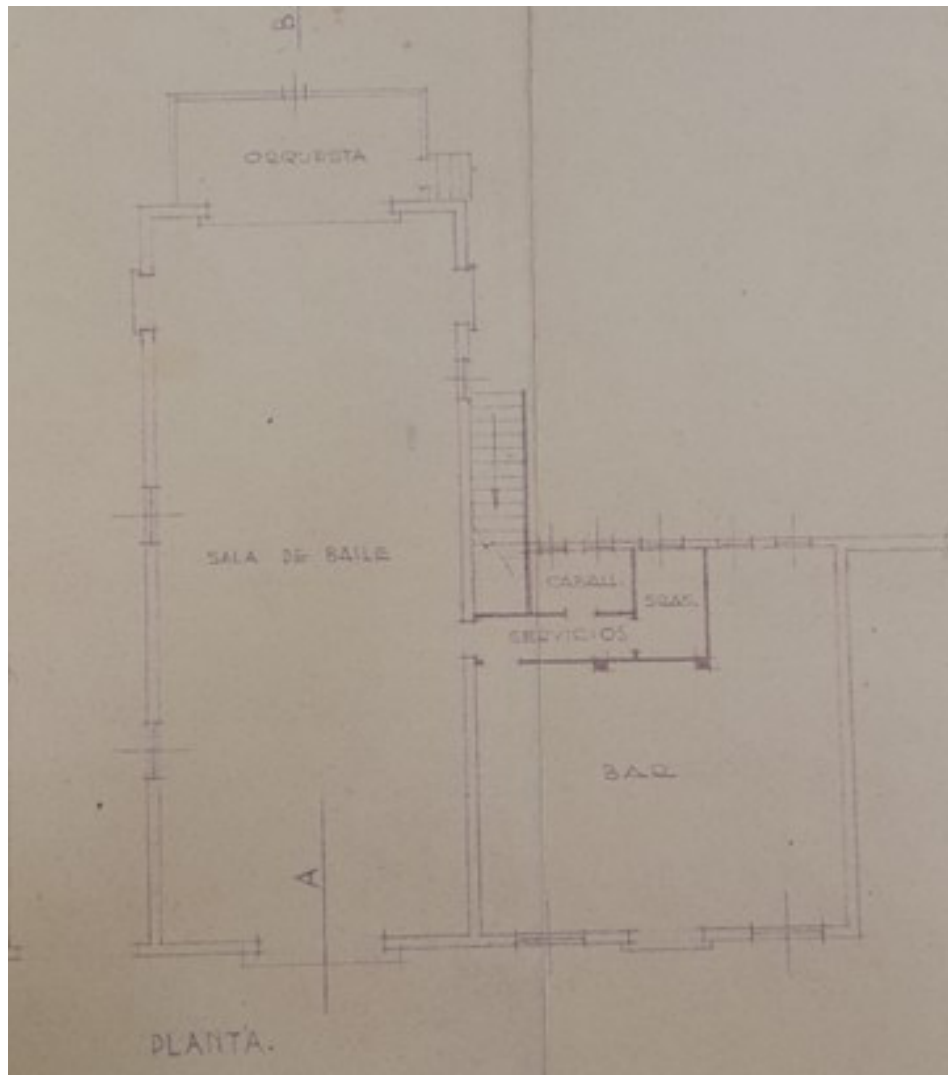


Fig. 3. Planta de un baile popular de San Roque, Castropol, 1935. Archivo Histórico de Asturias, 177894/51.

En cuanto a la instalación lumínica, estas infraestructuras presentan unas características de sumo interés. Pese a que durante este período el desarrollo de la iluminación eléctrica se encuentra plenamente extendida, y en los núcleos urbanos más dinámicos cuenta con una presencia notable en el alumbrado de las calles, estos espectáculos no se destacan, en realidad, por destinar un gasto sustantivo en sistemas de iluminación modernos y potentes. Bien al contrario, rechazan instalaciones lumínicas punteras en favor de sistemas más rudimentarios. En este sentido, se encuentra plenamente generalizada la utilización de farolillos japoneses, como se puede observar en la fig. 4, que cuelgan de la techumbre del escenario de la orquesta.



Fig. 4. Baile de máscaras en el Dindurra, Gijón, 1927. Fototeca del Museu del Pueblu d'Asturies.

En otras ocasiones, en vez de farolillos japoneses pueden instalarse otros sistemas que, aunque más modernos, seguían ofreciendo una iluminación limitada. Es el caso del Maipú que, en 1930, y con ocasión de la reforma de su interior, afirmaba que “la instalación eléctrica es otra de las cosas que llamará poderosamente la atención del público, pues se cuentan por centenares las bombillas de distintos colores”⁴⁹. Se instalase un tipo u otro, la elección de estas opciones remite, evidentemente, a que estos espectáculos buscan una iluminación más bien ambiental, tenue, que favorezca un entorno en el que se puedan ejercer, con más o menos libertad, una serie de comportamientos íntimos. Se trata, en suma, de favorecer una interacción sexual entre jóvenes mucho más desinhibida, donde una mayor oscuridad, así como el anonimato que permite la

utilización, por parte de las jóvenes, de máscaras, facilite la ejecución de prácticas más bien alejadas de las convenciones culturales asociadas a la moralidad sexual. De igual manera ocurría con los palcos, que en este periodo serán apropiados por los jóvenes para su uso y disfrute, ya que a estos territorios se caracterizarían por una oscuridad mayor, estableciendo una diferenciación con respecto a la pista de baile, mucho más iluminada para realzar a los bailarines. Así parece suceder con ocasión de la temporada de carnaval de 1923, cuando *El Noroeste* daba cuenta de la necesidad de hacerse presentes todos estos aspectos en los bailes, mostrando la correlación entre el consumo de alcohol y la desinhibición. El autor alegaba que “en estos días es inevitable divertirse”, y se preguntaba

¿Qué hombre joven no ha de asistir estos días a los bailes, tragar alcohol, polvo y “confetti”, decir procacidades a una máscara enfundada en un repudiable dominó verde [...] [asegurando que se podían contar por miles los] episodios de pecado y de locura en la penumbra de esos antepalcos con divanes⁵⁰.

Por otra parte, los bailes de pago son, en tanto que espacio de sociabilidad popular juvenil, espectáculos donde uno va, en esencia, a interactuar con otras personas. En este sentido, el baile como tal es *una* de las prácticas que se realiza en estos lugares. Otra, y de suma importancia por su papel como lubricante de la sociabilidad, es el consumo de bebidas alcohólicas. En los ámbitos urbanos, pero muy especialmente en las zonas rurales, los bailes populares se encuentran estrechamente vinculados al mundo tabernario⁵¹. De hecho, en no pocas ocasiones la secuencia que conduce a la apertura de un baile de pago es la conversión de un *chigre* en uno, a través de la construcción de un salón adyacente a la taberna o en sus inmediaciones. Un buen ejemplo de esto se puede observar en el plano de la fig. 3, donde efectivamente, la taberna y la sala de baile se encuentran pegadas y conectadas por una puerta. En los ámbitos urbanos más desarrollados, sin embargo, aunque en muchas ocasiones se puede encontrar esta misma tipología, los bailes de pago adquieren una serie de atributos que los convierten en infraestructuras con mayores visos de *modernidad*. En estos casos, se estila la instalación de un ambigú, donde se pueden consumir una amplia variedad de alimentos, si bien es cierto que lo más generalizado es el consumo de bebidas alcohólicas, singularmente la cerveza, ya que la sidra, debido al singular ritual del escanciado, no era la bebida que mejor se adaptaba a estos espectáculos. Así, en 1926, el Salón Ideal de Laviana anunciaba la celebración de bailes, destacando la instalación de “un magnífico ambigú, donde se servirán bocadillos y toda clase de refrescos y bebidas de marca [...] donde podrán encontrar satisfacción los paladares más exigentes”⁵². El ambigú consistía, generalmente, en un compartimento separado de la pista de baile, pero conectado a esta por una puerta. El aislamiento del espacio de la pista se establecía para evitar, en la medida de lo posible, el ensuciamiento de esta, como se puede observar en la fotografía del Salón Parisiana en la fig. 5. En esta fotografía se

puede apreciar, igualmente, que son los mozos los que se encuentran situados en el ambigú, marcando una sensible segregación del espacio en función del género. Además, se encuentran bebiendo lo que parece ser una botella de cerveza en torno a una barra americana. Este último equipamiento, la barra, es un elemento clave en la sociabilidad y en la organización productiva de estos espectáculos. Proveniente de EE. UU., la primera barra de la que se tiene testimonio en Asturias data del año 1926, instalada en un bar americano y cabaré gijonés denominado La Gloria.



Fig. 5. Modistillas al lado del ambigú del Salón Parisiana, Gijón, 1 de enero de 1933. Fototeca del Museu del Pueblu d'Asturies.

La barra constituye un equipamiento que aumenta la eficiencia de la mano de obra. En este sentido, hay que tener en cuenta que remite a una organización del trabajo típicamente americana, ya que lo que se busca es incrementar la eficiencia a través de una racionalización de la producción. Esto se traduce en que una sola persona, el *barman* —en este caso vestido de traje blanco— atiende a una gran cantidad de personas a través de una mesa alargada. Las barras, además de funcionar como un equipamiento para el despacho de bebidas, sirven también como almacén, ya que la cara interna suele estar

concebida para guardar, por ejemplo, vasos o botellas, lo que a su vez aumenta la eficiencia del proceso productivo al reducir los movimientos de la mano de obra. Por otro lado, la barra favorece el consumo de bebidas a pie firme, una forma de consumo típicamente popular. De hecho, este equipamiento favorece una mayor movilidad del público, un aspecto clave en los espacios de consumo populares, rompiendo la jerarquización espacial tan típica del consumo de las clases medias y altas, donde las personas permanecen inmóviles, sentadas en mesas y esperando a ser atendidos por un camarero. Como se puede observar en la foto las barras americanas suelen ser de madera y, muy probablemente, la zona en la que se realiza la consumición se encontrase barnizada o forrada en zinc, lo que contribuye a su protección, evitando la absorción de los líquidos que puedan derramarse. Además, la higiene se encuentra plenamente garantizada gracias al *barman*, que con la ayuda de un trapo se encuentra limpiándola de manera sistemática.

Quizá sea conveniente destinar unas líneas a algunos aspectos simbólicos concernientes a la decoración y al ambiente construido en el interior de las infraestructuras de estos espectáculos. Las salas de baile comerciales, y en especial la tipología del *dancing*, se convierten durante este período en auténticos símbolos de *modernidad*, muy especialmente en las zonas urbanas más dinámicas. De hecho, a la altura de 1926, a propósito del pueblo de Tuilla, en Langreo, *La Prensa* no dudaba en introducir estos espectáculos en la lista de equipamientos urbanos propios de una localidad subida al tren del progreso:

El Tuilla de hoy no es aquel de hace treinta años. Hoy tiene este pueblo estación de ferrocarril, salones de baile, cine y otros muchos atractivos y está dotado de buenos establecimientos de moderna instalación y se han construido centenares de edificios a cuál mejor. Es, en fin, un pueblo que progresa⁵³.

En realidad, la asociación entre bailes de pago y modernidad se establecía debido a varios factores. Uno de ellos era, indudablemente, la vinculación entre estas infraestructuras y la transferencia de nuevas prácticas culturales o, mejor dicho, el remozamiento de estas. Así sucede con prácticas como el baile, con la adopción de nuevos estilos provenientes de América, así como nuevos géneros musicales como el jazz, con su vinculación a todo un estilo de vida encuadrado entre los parámetros de la modernidad, debido a su ritmo frenético y su carácter rupturista con el pasado. Sin embargo, un factor muy importante en la ecuación bailes de pago-modernidad remitía al ambiente generado en estos espectáculos, a todo un entorno que comunicaba significados vinculados a la modernidad. De hecho, uno de los elementos en los que más invertían estas empresas era en su decoración. Efectivamente, y a propósito de las reformas realizadas en el Maipú en 1930, *El Noroeste* daba cuenta de esta noticia a partir de una columna titulada “Maipú” y su grandioso embellecimiento”, donde se destacaba con especial ahínco la decoración de las paredes.

“La decoración pictórica, llevada a cabo bajo la dirección del notabilísimo artista señor Rojo —que ayer salió para Barcelona con objeto de decorar uno de los más famosos cabarets de la ciudad condal—, es de un extremado ultramodernismo, a base de diversidad de colores tan sabiamente armonizados y salpicado con figuras tan primorosamente concebidas, que le dan un aspecto de suprema belleza y distinción.”

Además, todo ello alcanzaba un carácter fastuoso al juntarlo con la iluminación, ya que “las bombillas de distintos colores, [...] al reflejar su luz en las magníficas pinturas del salón, producen un maravilloso aspecto de policromía, que ha de causar una profundísima y fascinadora impresión en la concurrencia”⁵⁴. El ambiente, por tanto, era uno de los aspectos más cuidados por estas empresas, hasta el punto de contratar a algunos de los pintores y dibujantes más famosos de la región, como en el caso de El Charlestón que, también en septiembre de 1930, anunciaban en *La Prensa* que “los conocidos artistas Viejo y “Marola” han concluido ya las obras que componen la decoración y que este año pondrán una nota de buen gusto en aquel salón, predilecto de la juventud bailadora”⁵⁵.

Como se puede observar en la fig. 5, las opciones pictóricas escogidas para ornamentar las paredes de estas infraestructuras se vinculaban, igualmente, con la retórica de la modernidad. De este modo, el Salón Parisiana engalanaba sus paredes en un estilo Art Déco con motivos geométricos que consistían en líneas y ángulos rectos de colores, probablemente dorados. No por casualidad el movimiento Art Déco se vincula estrechamente a la sociedad moderna capitalista, inspirándose en el cambiante mundo que lo rodea. Las líneas y ángulos rectos, en este sentido, bien pudieran relacionarse con la velocidad propia de unos tiempos cambiantes, con las vías del ferrocarril o, cómo no, con los sincopados y frenéticos ritmos jazzísticos. Las connotaciones de lujo frío y refinado, propias de las clases hegemónicas, que eran sus comunicadores habituales, se transferían así simbólicamente a los públicos populares que frecuentaban estos salones. De igual manera, hay que tener en cuenta que estos interiores son imitados, por norma general, del mundo del cine. Concretamente de una industria hollywoodiense que está conociendo en este periodo su edad de oro y que recrea ambientes lujosos con una fuerte impronta del estilo Art Déco. No es de extrañar esta influencia teniendo en cuenta, por ejemplo, el estreno del filme *Dancing Days* –Días de Baile– (1926), dirigida por Albert H. Kelley y protagonizada por Helene Chadwick y Forest Stanley en el Cine Robledo de la calle Corrida de Gijón en 1928, y en la que se narraban las peripecias de una *flapper*. Su anuncio es sobradamente elocuente en este sentido.

“Días de baile... que vale tanto como decir días de frivolidad, de ligereza y de placer. Son los días de hoy. Nuestras juventudes, ansiosas por vivir en un minuto una vida entera, cifran su ilusión en la velocidad de sus autos, en el “flirt”, en los deportes y en las contorsiones del “Charleston”, y desdeñan por “demodée” el hogar a la antigua, donde las horas saboreadas

lentamente, se deslizan en quietud de remanso. Hoy en día, para una muchacha que se precie de “moderna” el “flirt” es lo primero y cuanto más peligroso mejor; pero un momento de locura se paga muy caro. Y sino, ved a la mujer más sufrida de la tierra en DÍAS DE BAILE que es una sana lección desarrollada en un ambiente moderno y con gran lujo⁵⁶.”

A la ornamentación pictórica han de sumársele otros elementos no menos significativos. Por ejemplo, no era infrecuente que estas empresas contratasen los servicios de compañías de jardinería para la decoración de la sala con elementos vegetales. En este sentido, en enero de 1934 el Dindurra anunciaba, con ocasión de la celebración de los bailes de carnaval, que “la parte artística de jardinería estará a cargo del afamado horticultor Sr. Granda (don Samuel)”⁵⁷. Tampoco era extraño que se contratasen a empresas o tiendas de perfumería para que, antes del espectáculo, rociasen el salón para generar un ambiente de mayores visos de sofisticación y brindando al público olores de los que, de otra manera, difícilmente podrían disfrutar. Así, El Charleston, a la altura de febrero de 1928, advertía en las páginas de *La Prensa* que su “salón estará adornado y perfumado por ‘La Nueva’”⁵⁸. Todos estos elementos, en realidad, remiten a una intencionalidad por parte de las empresas que pretenden crear un ambiente seductor, escapista, alejado de las características de los espacios en los que se mueve cotidianamente el público que asiste. Este, proveniente mayoritariamente de las clases populares, carente de cualquier confort o lujo en lo que resta de su vida diaria, gracias al adueñamiento simbólico de este tipo de infraestructuras se *apropian*, a su vez, de valores anteriormente reservados exclusivamente a las clases hegemónicas, ya que ahora asisten a un “salón lujosamente adornado”. Sin embargo, esta práctica es en sí misma contradictoria; ya que al apropiarse de estos valores los aceptan y sucumben a la hegemonía que se ejerce desde el exterior de su clase, si bien es cierto que, al reubicarlos en otro contexto, y sobre todo al entremezclarse con comportamientos eminentemente populares y *plebeyos*, estos valores son deformados y redefinidos. Más aun, esta deformación constituye una suerte de resistencia o rechazo y, por tanto, da cuenta una vez más del carácter contradictorio de la cultura popular.

Por otro lado, esta retórica de *modernidad*, lujo, distinción y confort, remite, en fin, al carácter escapista que tienen estos espectáculos. Estas empresas, en realidad, al construir un entorno de estas características pretenden construir un *mundo aparte* en el que uno se adentra, escapando de la cotidianeidad, nada más entra por la puerta. Un mundo en el que la vegetación, los olores y la decoración pictórica son radicalmente diferentes a aquellos que se encuentran en las calles. Esta retórica escapista puede llevarse hasta el punto de utilizar una decoración *exotista*, *orientalista*, que recree paisajes o elementos culturales propios de países lejanos. Así, como se puede observar en la fig. 4, el Dindurra recreaba, a la altura de 1927, unos interiores repletos de elementos *exotistas* inspirados, muy probablemente, en el *japonismo*. De esta manera, las fachadas de los palcos incorporan una serie de elementos pictóricos que recrean paisajes típicos del Japón; se puede observar, colgando de una pared, una tela en

la que se encuentran representados motivos caligráficos japoneses; o, en el caso del escenario, se cuelgan farolillos japoneses de una techumbre que recrea los tejados de las pagodas. En cualquier caso, se trata de una invención que reproduce, a partir de una matriz marcadamente exotista, estos elementos asiáticos como algo lejano y curioso, favoreciendo el escapismo de estos espectáculos.

Los bailes-merendero

La otra tipología, asociada a la temporada de primavera-verano es, como ya se ha comentado, el baile-merendero. Se trata de una tipología sumamente particular, muy extendida dentro del mundo mediterráneo y con una presencia muy significativa en Francia y en España. Se trata de infraestructuras al aire libre, generalmente situadas en las afueras de los núcleos poblacionales. Esta ubicación geográfica significa que los flujos de transporte son, si cabe, aún más centrales para el desarrollo de estos espectáculos que en el caso de los salones. Efectivamente las líneas de tranvía y del ferrocarril son elementos que permitirán la concentración y jerarquización de ejes de atención mercantil en el tiempo de ocio. En este sentido, Nemesia Muñiz González, la dueña de uno de los bailes-merendero más populares del concejo de Gijón, el Venecia Park de Veriña, pasaría de regentar una pequeña taberna a desarrollar una empresa de espectáculos masiva. Tanto era así que, tras mucho pleitear con las autoridades municipales, Nemesia conseguiría que el ayuntamiento instalase un apeadero del ferrocarril justo en la entrada de su industria. De esta manera, a la altura de abril de 1934, esta empresa podía anunciarse en *La Prensa* informando al público, entre otras cosas, de las frecuencias del ferrocarril: “Formidable baile-Orquesta Romney. Horario de trenes por el Ferrocarril del Norte. Salidas de Gijón a las dos, a las cuatro y media y a las siete – Regreso de Veriña a las ocho, a las nueve y media y a las diez”⁵⁹.

La ubicación en las afueras de los núcleos poblacionales se explica, además, por varios factores. Uno de ellos es que esta tipología necesita una gran extensión de terreno, y en concreto una pradera de grandes dimensiones, algo que solo se puede encontrar en la campiña de las ciudades. Por otro lado, su ubicación es en muchas ocasiones estratégica, no solo por su proximidad a los flujos de transporte y comunicación, sino por su situación con respecto a los fieltos; una suerte de casetas apostadas en las entradas a las ciudades, villas y pueblos en donde se gravaban todas las mercancías que se pretendían introducir en las poblaciones. Las infraestructuras de los bailes-merendero se situaban, de hecho, antes de los fieltos, evitando que tributasen las mercancías que importaban de fuera de los asentamientos urbanos y rurales. Esto suponía una gran ventaja económica no solo para las empresas, sino para el público, ya que la sidra –la bebida que se consumía de manera masiva en estos lugares– al provenir de los lagares ubicados en las zonas rurales y evitar el gravamen de los fieltos se ofertaba a un precio mucho más popular. La sidra, en este sentido, podía provenir de lugares alejados notablemente, como en el caso del Somió-Park

en el verano de 1933, que ofrecía bailes todos los días irrigados con sidra de Breceña, una aldea del concejo de Villaviciosa⁶⁰. Los bailes-merendero eran espacios a los que acudían de manera masiva las clases populares, ya que además de ofrecer bebida a precios más baratos, permitían la introducción de comidas y meriendas, lo que reducía notablemente el gasto, convirtiéndolo en una actividad de ocio mucho más asequible. Más aun, los jóvenes eran, aunque no únicamente, el público mayoritario de estos espectáculos. Al encontrarse en las afueras, estos lugares estaban alejados del escrutinio parental y vecinal tan típico del barrio y de la aldea, lo que atraía la atención de unos jóvenes ávidos de una mayor autonomía, facilitando unos comportamientos más íntimos en los rituales de cortejo; aunque también unas actitudes violentas ejercidas con mayor libertad, como en el caso de las peleas sistemáticas entre varones. Ejemplos paradigmáticos de la ubicación de estos bailes son el Ideal Rosales y el Jai-Alai, ambos situados en el barrio de La Guía de Gijón, a escasos cien metros del fielato.

Esta tipología prolongaba a su modo, en cualquier caso, una de las infraestructuras de ocio de pago más típicas entre las burguesías decimonónicas, los jardines de recreo. Estos jardines de pago –*pleasure garden* en el mundo anglófono y *parc de loisirs* en Francia– eran espacios amplios, con grandes espacios verdes, paseos, estanques y un gran número de servicios de pago – además del abono de la entrada al recinto– entre los que se destacaban establecimientos de bebidas, salas de espectáculos operísticos, salones de baile aristocráticos, así como templete para que una orquesta amenizase los paseos⁶¹. Si bien es cierto que la búsqueda de inspiración en estos jardines de pago se hace patente en la tipología del baile-merendero, no remite únicamente a una evolución o una transposición de aquel a un contexto en el que el ocio de masas adquiere ya unos contornos más o menos definidos. Bien al contrario, en el caso de Asturias los bailes-merendero remiten a la inserción, dentro de los circuitos de un ocio plenamente mercantilizado, de dos celebraciones típicas de la cultura popular tradicional de Asturias: la *espicha* y la romería. Efectivamente, con el desarrollo de los núcleos urbanos industrializados, estas celebraciones, para subsistir, debían adaptarse a un nuevo contexto. De este modo, su supervivencia vino de la mano de la mercantilización, convirtiéndose en una de las industrias culturales más arquetípicas del siglo XX: el baile comercial. La *espicha*, por tanto, a finales del período que nos ocupa

“más que una ocasión para degustar la sidra, está convirtiéndose ya, muchas de las veces, en un simple baile de pago [...] [y] acabará publicitándose más bien como una verbena o un baile en el que seguirá estando presente el servicio de sidra⁶².”

El desarrollo de esta tipología, en cualquier caso, necesitaba de la adopción, por parte de estas empresas, de una serie de equipamientos e instalaciones que, a finales del periodo que nos ocupa, harán de estos espectáculos uno de los más solventes de la época. Al igual que en el caso de los salones de baile, un equipamiento de suma importancia es la pista de baile. Su

significación se refleja en la propia espacialidad de estas infraestructuras. Como se puede observar en la fig. 6, la pista de baile ocupaba un porcentaje muy notable de la superficie de los bailes-merendero. Pese a que el plano representado en la fig. 6 data de 1945, es de suponer, como apunta en uno de los documentos que lo acompaña en el legajo que, a partir de la Guerra Civil, no variaría en sus equipamientos, ya que “a partir de la liberación y debido a las dificultades económicas, se vio precisado a alquilar dicho negocio”⁶³.

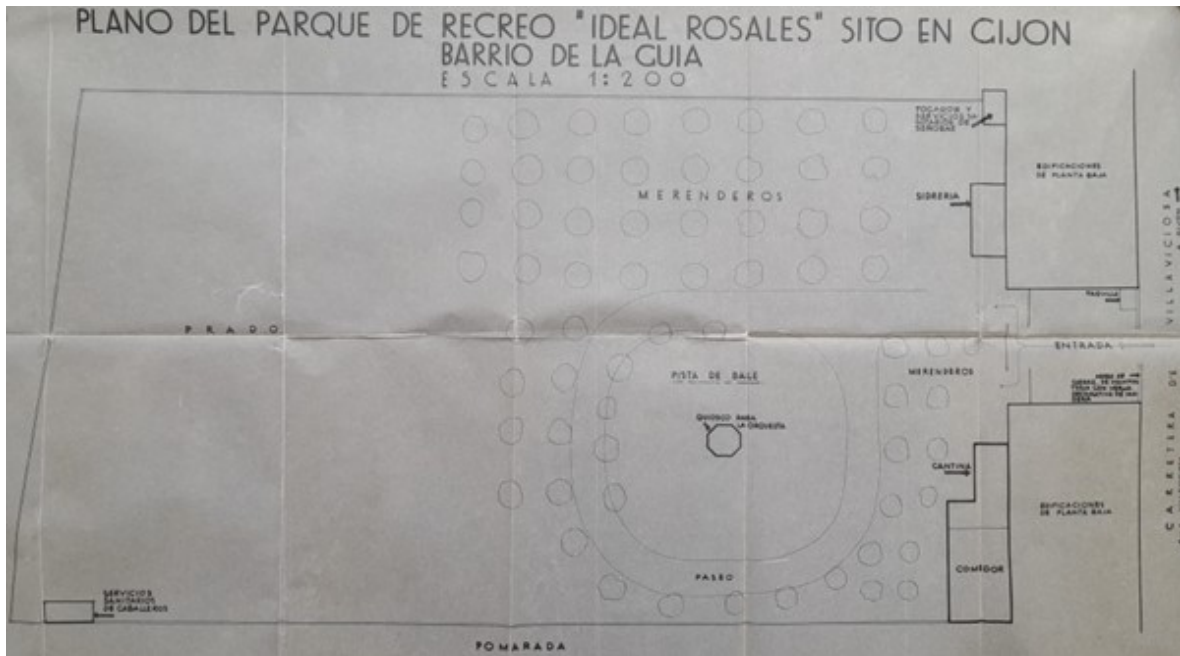


Fig. 6. Plano del baile-merendero Ideal Rosales, Gijón, 1945. Archivo Histórico de Asturias, Fondo del Gobierno Civil. 23836/Leg. 3. Exp. 53.

La pista del Ideal Rosales, al igual que la de otros establecimientos, se encontraba al aire libre. Esto determinaba que su pavimento, como se puede leer en el plano, estuviese realizado no en madera, sino en hormigón. Por tanto, a pesar de tratarse de un material sustancialmente más duro y menos confortable para el público, su funcionalidad era en realidad clave. Teniendo en cuenta que Asturias es una región caracterizada por un clima atlántico en el que abundan las lluvias incluso durante el verano, el hormigón evitaba que, tras unos días lluviosos la empresa se viese incapacitada para celebrar bailes debido al barrizal en el que se convertiría el prado. Además, permitía al público no mancharse y llevar un calzado propicio para la práctica del baile, como los zapatos de tacón para las mujeres. Igualmente, para evitar el acaloramamiento por bailar bajo los rayos del sol, se podía cobijar la pista con algún tipo de instalación más o menos barata. Así, la empresa del Ideal Rosales destacaba, en 1929, que su pista se encontraba “sombreada con un enorme toldo e inmediato [a] un kiosco para situar las Bandas y Orquesta”⁶⁴.

Efectivamente, otra instalación clave en estas infraestructuras era, a diferencia de los salones de invierno, no un escenario, sino un quiosco para la orquesta. Este equipamiento es tomado directamente del jardín de pago decimonónico y estaba pensado, en su origen, para amenizar con música el paseo de estos jardines. El quiosco se ubicaba por lo general, como se ve en la fig. 6, en el centro de la pista de baile y a una altura elevada, lo que mejoraba la acústica de un espacio que, por encontrarse al aire libre, no era la más sobresaliente.

La instalación de mesas y sillas era igualmente clave en estos espacios, singularmente en las zonas del merendero propiamente dicho. Si se echa un vistazo al cartel del Venecia Park de la fig. 7 que, pese a datar de 1942, continuaba manteniendo las mismas infraestructuras que en la década anterior, se puede observar la proliferación de lugares de asiento por todo el espacio.



Fig. 7. Cartel del Venecia Park (Parque Venecia a partir de la dictadura franquista), Gijón, 1942. Archivo Histórico de Asturias, Fondo del Gobierno Civil. 23836/Leg. 2. Exp. 27.

Los asientos consistían en sillas plegables de madera y mesas alargadas y bancos corridos, también de madera o de piedra. Las dimensiones de mesas y bancos permiten la reunión de grupos de gente de grandes dimensiones. Además, los bancos facilitan la movilidad del público, ya que uno puede sentarse mirando hacia la mesa, hacia fuera o con una pierna dentro y otra fuera. De igual manera las mesas están pensadas para extender sobre ellas cantidades grandes de comidas, donde todo el mundo pueda servirse. En este sentido, las cigarrerías de

la Fábrica de Tabacos de Cimadevilla, en Gijón, acostumbraban a celebrar el Día de Comadres en estas infraestructuras, ya que a partir de los años veinte dejó de celebrarse en la propia fábrica. Así lo recuerda una operaria jubilada en 1960, a propósito de una entrevista concedida para el rotativo *Voluntad*.

“Pero después todo cambió y teníamos que "armarla" fuera. [...] En casa Nemesia [Venecia Park], en El Cañaverál, en La Pondala, en las Delicias, en Bellavista, que entonces era Casa Fredes, en Tetuán donde bailábamos "al son de un organillo" ¡y qué "*pieces*"! [...] Todo era alegría a base de bailoteo y tortilla de longaniza, que era lo clásico [aderezado con] Vino tinto y "capilés"⁶⁵”.

Además, como se puede observar en las fig. 6 y 7, las zonas de merendero, donde se ubicaban las mesas y bancos, se encontraban perfectamente cobijadas del sol en los calurosos días de verano. Estos árboles, pese a que en algunas ocasiones podían ser manzanos, debido a que estas empresas en muchas ocasiones contaban con lagar para producir sidra, eran generalmente plátanos de indias. Esta especie era escogida por las empresas por su rápido crecimiento y por la anchura de las copas, ya que facilitaba, una vez llegado el verano, la generación de una sombra sumamente confortable a través de su emparrado. Todo ello, claro está, a partir de una inversión de capital mínima, lo que contribuía a incrementar la rentabilidad de estas empresas. De esta manera, Las Delicias, un baile-merendero de Somió, que durante un tiempo estuvo arrendado por la Compañía de Tranvías de Gijón, se publicitaba en abril de 1923 en *El Noroeste*, resaltando que allí encontraría “el público toda clase de comodidades [...] por las condiciones del campo”⁶⁶. Igualmente, en julio de 1921 se anunciaba el baile-merendero de La Bombilla, ubicado también en Somió, arguyendo que “el público encontrará, además del gran caldo, temperatura agradable, motivada [por] la frondosidad de la pomarada que este campo tiene”⁶⁷. De manera similar se promocionaba el Recreo de la Guía, resaltando su capacidad para brindar “a la gente joven las delicias de unas horas alegres, en el frondoso parque, bajo los árboles que refrescan la temperatura en los días calurosos”⁶⁸.

Al igual que en los salones de baile invernales, los bailes-merendero son un lugar preeminente de consumo alcohólico. En estos lugares, como se puede observar, se privilegia el consumo de sidra, pudiendo realizarse sin ningún tipo de impedimento el ritual del escanciado, ya que el caldo que se derrame fuera del vaso caería en el prado, por lo que no hay necesidad de limpiar la superficie. De este modo, tanto el Ideal Rosales como el Venecia Park cuentan con una instalación de sidrería, encontrándose, por lo general, en medio del prado. Sin embargo, es posible consumir otro tipo de bebidas alcohólicas, desde cerveza a destilados. Así, el Ideal Rosales, como se observa en la fig. 6, cuenta con servicio de cantina, donde muy probablemente se podrían adquirir viandas, en especial bocadillos o los tan célebres *taquinos* –dados de pan ensartados con diversas viandas–. De igual manera el Venecia Park tenía instalada una barra americana con un estilo racionalista, donde se despacharían este tipo de bebidas.

Por otro lado, los bailes-merendero, por su lógica espacial, requieren de un desembolso que se destine a las obras de jardinería, ya que muchos se encuentran cercados por un seto, los árboles necesitan de un cuidado en lo que respecta a la poda y, cómo no, la hierba del prado necesita ser segada y cuidada de manera sistemática. En cuanto a la iluminación, si se echa un vistazo al cartel de la fig. 8, podrá observarse que, al igual que ocurre con los salones invernales, se rechazan los sistemas de iluminación modernos en favor de una instalación más rudimentaria. En el caso del cartel del Ideal Rosales, se muestra que se trata, una vez más, de farolillos japoneses, con exactamente la misma lógica que en el caso de los instalados en los salones de invierno.



Fig. 8. Cartel del Ideal Rosales, Gijón. El Noroeste, 15 de agosto de 1929.

Quizá sea el momento de dedicar unas breves líneas a una de las tecnologías más importantes en el desarrollo de estos espectáculos y que, en realidad, contribuirían a cambiar profundamente la manera en que las clases populares se relacionarían con la música. Más aun, estas tecnologías permitirían

sentar las bases de la industria musical y discográfica, si bien es cierto que no será hasta la década de los cincuenta, y muy especialmente la de los sesenta, cuando esta industria crezca de manera exponencial en Asturias y España. Se está hablando, evidentemente, de las tecnologías y equipos de sonido, que conocen a lo largo de los años veinte un desarrollo realmente notable.



Fig. 9. Organillo marca Luis Casali, comienzos del siglo XX. Fondo museográfico del Museu del Pueblu d'Asturies.

A finales de la década de los diez y comienzos de los veinte la tecnología de reproducción de sonido más extendida continuaba siendo el organillo. Esta tecnología, también conocida como piano de manubrio, consistía en un instrumento con forma de piano, pero que tenía la capacidad de tocar de manera mecánica piezas musicales. El organillo, de hecho, tenía incorporado un cilindro con una serie de incisiones, donde se encontraban grabadas las piezas. Así, mediante el accionamiento de una manivela, como se puede observar en la fig. 9 se daba vueltas, a su vez, al cilindro que estuviese insertado, reproduciendo la partitura.

De este modo, era frecuente que apareciesen en la prensa regional anuncios que pregonaban la venta de equipamientos como estos. Por ejemplo, a la altura de 1922 un anónimo lo hacía en la “sección económica” de *El Noroeste*, advirtiendo que vendía un “magnífico organillo, 72 martillos, 3 cilindros, 36 piezas, propio para bailes y cine”⁶⁹. En cualquier caso, la industria de las tecnologías de reproducción de sonido avanzaba en esta época, y en seguida se dejaría notar la presencia de nuevos equipos en los anuncios de las empresas que celebraban bailes. Al organillo, desde comienzos de los años veinte comenzó a sustituirlo la pianola, una tecnología que, si bien presentaba un sensible parecido con su inmediato predecesor (fig. 10), venía equipada con novedades que la mantendrían en boga hasta la segunda mitad de la década. La pianola era, al igual que el organillo, mitad instrumento y mitad máquina reproductora de sonido. Sin embargo, a diferencia del organillo, desde los primeros momentos comenzaron a comercializarse modelos de pianolas eléctricas, lo que rentabilizaba de manera notable la adquisición de un aparato de estas características, ya que funcionaba de manera automática. Además, esto transformaría como nunca antes se había visto la relación entre las clases populares y la música, generando una atracción por estas máquinas que se presentaban como símbolos de la modernidad. El Salón Victoria de Candás, por ejemplo, anunciaba en 1925 la celebración de un baile que sería “amenizado por un popular pianista, alternando con la moderna pianola eléctrica”. La pianola, además, permitía el desarrollo de una más que incipiente industria musical, ya que los rollos de las partituras perforadas (fig. 11) incrementarían su presencia en el mercado. Las piezas, al igual que en el organillo, se reproducían accionando un cilindro que hacía rotar la partitura perforada, pulsando a su vez las teclas, si bien es cierto que de manera automática. En este sentido, la pianola también resultaba un artefacto atractivo ya que podía funcionar como un simple piano o, incluso, permitía al público lego jugar con ella mientras funcionaba, presentándose ante los demás, mediante una simulación, como si tocase el instrumento. El éxito de la pianola fue tal que las empresas regionales dedicadas al comercio mobiliario en seguida se apresuraron a distribuir este tipo de productos, ofertando sistemas de pago a plazos o al contado. La Casa Viena de Oviedo, una de las mayores empresas regionales dedicadas al comercio de muebles y otros artículos de decoración, promocionaba de manera sistemática las pianolas en los rotativos de mayor tirada, singularmente en *El Noroeste* y *La Prensa*. Así, en 1927 se afirmaba en uno de sus anuncios que:

“Hoy hasta los mismos competidores reconocen la suprema calidad de las pianolas con jazz-band para salones de recreo y bailes, marca “Mundial”. Venda el organillo que posee o nosotros se lo cambiaremos por uno de estos modernos instrumentos, y se hinchará de ganar dinero. Al contado y a plazos. CASA VIENA⁷⁰.”

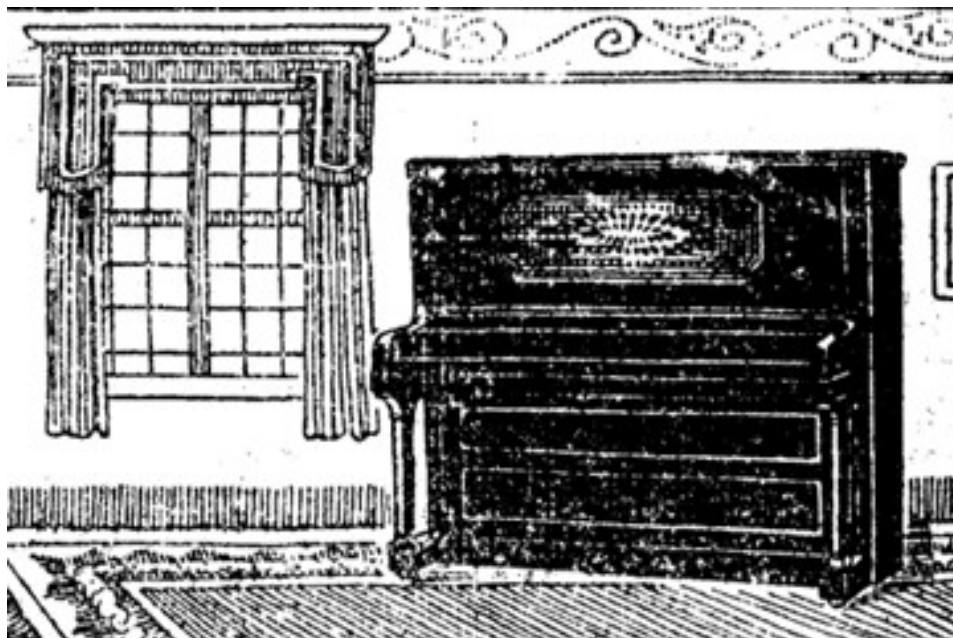


Fig. 10. Pianola anunciada por la Casa Blanco, donde puede observarse en el frente la cavidad rectangular donde se inserta el rollo de la partitura. *El Noroeste*, 28 de junio de 1928.



Fig. 11. Rollo de partitura para pianola, comienzos del siglo XX. Fondo museográfico del Museu del Pueblu d'Asturies.

De manera muy parecida se anunciaba esta misma empresa en *La Prensa*, donde corriendo el año 1928 aseguraba que estaban haciendo verdadera

“revolución” las “pianolas con jazz-band, marca ‘Mundial’, que la Casa Viena tiene vendidas en los más importantes centros de recreo y salones de baile de esta provincia”⁷¹. Antonio Blanco, propietario de la Casa Blanco, otra importante empresa en el sector regional del comercio mobiliario anunciaba en agosto del mismo año que “la calidad insuperable de mis pianos es para V. la mayor garantía. Cuide de comprar siempre un piano de calidad y que le cueste el menor precio”, oferta en la que se incluía “pianolas para bailes”, cuyo precio oscilaba entre 1.475 y 3.500 pesetas⁷².

Juventud, divino tesoro

Conoces bien el secreto de improvisar momentos felices y veladas alegres en donde se olvidan las preocupaciones. No es extraño que muestres pasión por el Radio Fonógrafo ATWATER KENT, pues sabes muy bien que no hay hogar completo sin uno de estos magníficos y perfectos aparatos. Canto, baile, música, deportes, actualidades, humorismo... basta dar vueltas a un botón para que la alegría entre en casa.

ATWATER KENT RADIO FONOGRAFO

AUTO ELECTRICIDAD, S. A. Diputación, 234 - Barcelona

Representante en Gijón: **Gregorio Navarro. — Corrida, 49**

Se sentirá orgulloso y encantado de poseer este regio aparato

En selectividad, alcance, volumen, fidelidad y limpieza de sonidos, nada le iguala. Basta conectarlo a la corriente eléctrica. El mueble puede adornar el salón más aristocrático. Pida catálogo o una demostración sin compromiso.

ATWATER KENT RADIO

Fig. 12. Anuncios de la casa Navarro (Gijón) de dos radiolas marca Atwater-Kent. Izquierda: La Prensa, 20 de marzo de 1932. Derecha: La Prensa, 24 de diciembre de 1929.

Las pianolas se expandieron de manera masiva en la práctica totalidad de estos locales, ya se encontrasen en zonas urbanas dinámicas o en zonas rurales, aunque es preciso recalcar la significativa brecha entre unos y otros ámbitos. Su presencia desde los últimos años de los veinte, y pese a que en algunas zonas continuaría durante los años treinta, se vería cercenada de manera creciente por el desarrollo de la industria fonográfica. Si bien es cierto que el fonógrafo se había inventado en la década de los setenta del siglo XIX de la mano de Edison, tardaría mucho en expandirse. A principios del siglo XX, y en el caso de España aun en el periodo abarcado en este trabajo, se trata de una tecnología que se pueden permitir, de manera casi exclusiva, las clases hegemónicas. Las clases populares, de esta manera, solamente podrán conocer estos avances en espectáculos como los bailes de pago o los cines. Y, de hecho, desde finales de los años veinte, las gramolas comenzarán a expandirse de manera generalizada en estas infraestructuras. Esto se traduce, en realidad, en un desarrollo incipiente de la industria discográfica, aunque apenas rebasando unos niveles que se

mantienen muy modestos. Al igual que ocurría previamente con las pianolas, las empresas comenzarán muy rápidamente a comercializar estos equipos. Es el caso de Navarro-Óptico, ubicada en la calle Corrida de Gijón, que en 1930 anunciaba en *La Prensa* “gramolas ortofónicas y gramófonos portátiles marca ‘La Voz de su Amo’, ‘Regal’ y ‘Decca’” además de discos con “las últimas novedades impresionadas por ‘La Voz de su Amo’”⁷³. Los discos, pese a tratarse de un objeto al que todavía le quedaba mucho por avanzar, se realizaban en baquelita, y en no muchos años comenzarían a generalizarse los realizados en goma laca, lo que mejoraría notablemente su resistencia. Las gramolas, por su parte, permitían un sonido mucho menos saturado y más potente que el ofrecido por las pianolas y organillos, además de permitir la reproducción de modernas piezas gracias a los discos. Las gramolas, no obstante, pronto conocerían una sensible mejora con el desarrollo de las llamadas radio-gramolas o radiolas (fig. 12) que, además de permitir la reproducción de discos de baquelita, incorporaban la capacidad para sintonizar la radio a través de una serie de botones situados en la parte delantera; una cuestión clave, ya que, a finales de los veinte y principios de los treinta la radio ya cuenta, de ordinario, con orquestas y bandas que tocan música en directo, destacando aquella destinada al baile. Además, las radiolas contaban con un altavoz propio incorporado que permitía amplificar el sonido hasta niveles desconocidos para el público que asistía a estos espectáculos. Empresas como la Casa Viena, Navarro o Casa Blanco comercializaban las tecnologías de las mayores industrias fonográficas del globo, como La Voz de su Amo, Atwater-Kent, Philips, Zenith o Radio Corporation of America (RCA), como se refleja en la fig. 12. Por ejemplo, una radiola marca Zenith, anunciada en 1930, contaba con 10 válvulas, lo que significaba una mayor potencia de sonido y una mayor duración⁷⁴. Estas máquinas, además, no eran instaladas por las empresas simplemente porque atraían al público debido a su modernidad, al avance que suponían en términos acústicos, o por escuchar las canciones en versión original, interpretadas por figuras musicales tan icónicas en la época como Carlos Gardel. Eran instaladas, además, porque permitían anclar al público a los establecimientos. Esto era así porque estos objetos se utilizaban, generalmente, como complemento a los pases dados por las orquestas y bandas. De este modo, una orquesta podía alternar sus pases con las piezas reproducidas por la radiola, asegurando el espectáculo continuo y reteniendo al público en el local. Igualmente ocurría si en vez de una orquesta eran dos, ya que, en el periodo transcurrido entre un pase y otro, con lo que conllevaba montar y desmontar los equipamientos de cada banda, se corría el riesgo de que el público se impacientara. En Gijón, por ejemplo, Casa Nieves (anteriormente conocida como Salón Lido) hacía saber en 1934 “al público en general y a la juventud principalmente, que hoy, domingo, habrá un estupendísimo baile amenizado por una potente y modernísima gramola con piezas bailables no conocidas en Gijón”⁷⁵. De igual manera, el Teatro Jovellanos advertía que sus bailes serían amenizados por una “notabilísima orquesta y equipo sonoro ‘Radio Corporation’ (instalado por ‘Radio Electra’)”⁷⁶; y lo mismo se hacía en el caso del baile popular de Feliciano Narres, ubicado en el barrio del

Llano de Arriba de Gijón, donde anunciaba una verbena “amenizada por una potente gramola con discos nuevos”⁷⁷. Tampoco faltaban estas máquinas en los bailes-merendero, como por ejemplo en el famoso Somió-Park, que en 1932 anunciaba que su espectáculo estaría “amenizado por la orquesta de este campo y potente radiola”, que muy probablemente contaría con instalación de altavoces en los árboles para amplificar el sonido⁷⁸.

Conclusión

Los bailes de pago han sido unos espectáculos que, pese a surgir a comienzos del siglo XX, se desarrollaron de manera notable durante las décadas de los veinte y los treinta. Tanto las transformaciones en las comunicaciones y en la geografía de la época, como la baratura de la entrada o las demandas de ocio por parte de los jóvenes de las clases populares condujeron a que al final de este período los bailes de pago se convirtiesen en una de las industrias culturales más solventes y arquetípicas del siglo XX. Así, estas empresas adoptaron una serie de instalaciones, servicios y equipamientos científico-técnicos que generarían entornos y ergonomías espaciales específicas, susceptibles de ser interpretadas desde un punto de vista arqueológico y semiótico. De esta manera, este estudio ha pretendido esbozar una contribución sobre una temática, la arqueología del ocio, que tan solo recientemente se ha comenzado a investigar. Así, la cultura material de las prácticas de ocio, entendida como parte integrante de las tecnologías de la vida cotidiana, es una cuestión central para comprender de una manera más completa estas prácticas. Lamentablemente la historia sociocultural, en general, y la historiografía del ocio, en particular, tan solo han empezado a dar cuenta de la importancia y la necesidad de introducir estos ingredientes en sus estudios.

Igualmente, las tecnologías han sido concebidas hasta hace poco desde el punto de vista de la historia de la ciencia y de la técnica, pero también desde la arqueología industrial, como artefactos dotados de una esencia universal y de unas funciones que, determinadas por sus características científicas, podrían ser explicadas acudiendo únicamente a estos elementos. Más aun, el cambio tecnológico y social sería explicado por las transformaciones y avances técnicos, eludiendo por completo el importante peso ejercido por parte de los procesos socioculturales. En cambio, como se ha podido observar, en este trabajo se ha concebido la tecnología desde un punto de vista *contextualista* que sepa integrar el tratamiento de las características tecnológicas de un artefacto con una visión semiótica donde los objetos son textos cuyos significados dependen en gran medida del contexto en el que se utilizan.

NOTAS

¹ La noción de “arqueología del ocio” remite al estudio de la cultura material –desde edificios a objetos técnicos– relacionada con las prácticas vinculadas al tiempo del ocio. Véase, en este sentido, Rodney Harrison y John

Schofield, *After Modernity. Archaeological Approaches to the Contemporary Past* (Oxford: Oxford University Press, 2010), p. 208, donde se arguye que “the archaeology of leisure and pleasure has embraced a diversity of activities characteristic of the twentieth and twenty-first centuries, with distinctive monument and building types and material culture. [...] Sites in this context might include sporting stadia, theme parks [...] and places associated with film and television”.

² Jorge Uría, *Una historia social del ocio* (Madrid: UGT, 1996); Jorge Uría, *La España liberal (1868-1917). Cultura y Vida cotidiana* (Madrid: Síntesis, 2008). Sin embargo, como ha demostrado Adrian Shubert, este proceso puede retrotraerse hasta la segunda mitad del siglo XVIII, con el desarrollo de industrias culturales tan solventes, masificadas, y mercantilizadas como los espectáculos taurinos. Adrian Shubert, *A las cinco de la tarde. Una historia social del toreo* (Madrid: Turner, 2002).

³ Vicente J. Benet, *El cine español. Una historia cultural* (Barcelona: Paidós, 2012); Carlos García Fernández, *El cine español entre 1896 y 1930. Historia, industria, filmografía y documentos* (Barcelona: Ariel, 2002); Xavier Pujadas Martí (coord.), *Atletas y ciudadanos. Historia social del deporte en España (1870-2010)* (Madrid: Alianza, 2012); Xavier Pujadas Martí y Carles Santacana “La mercantilización del ocio deportivo en España. El caso del fútbol, 1900-1928”, *Historia Social* 41 (2001), 147-168. También se podrían citar, como industrias culturales de esta época, tanto por su desarrollo como por su importancia, el caso de la industria editorial, y muy especialmente la casa Calpe. Jesús A. Martínez Martín (dir.), *Historia de la edición en España (1836-1936)* (Madrid: Marcial Pons, 2001).

⁴ Cabe señalar, sin embargo, que durante esta fase serían las clases medias quienes se asentarían como verdaderos consumidores de una amplia panoplia de prácticas de ocio mercantilizado, encontrándose las clases populares mucho más limitadas debido a los salarios percibidos y a la necesidad de destinar buena parte de estos a gastos mucho más perentorios, como el vestido, el alojamiento, e incluso la alimentación. De esta manera, pese a que a partir de los años veinte existe una incorporación creciente de las clases populares a diferentes actividades y espectáculos – asentando los cimientos de la sociedad de masas – todas estas afirmaciones han de tomarse con cautela, estableciendo siempre los matices necesarios. Véase, Luis Enrique Alonso y Fernando Conde, *Historia del Consumo en España: Una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo* (Madrid: Debate, 1994), 65 y ss.

⁵ La juventud, en tanto que grupo de edad es una construcción cultural vinculada a los ritos de paso. Estos no hacen otra cosa que ordenar la temporalidad ligada al ciclo vital de los agentes de un contexto sociocultural determinado. En el caso de Asturias en el período de entreguerras, debido a la marcada ruralidad de la región – pese a tratarse de una zona con unos índices de industrialización importantes – la juventud mantiene estrechos vínculos con la mocedad, hasta tal punto que en no pocas ocasiones se solapan, manteniéndose características de uno y otro. De este modo, aunque se trate de grupos de edad diferentes, los ritos de paso que marcan la entrada y salida de la juventud/mocedad son, respectivamente, la primera comunión y el matrimonio. Se podrían enumerar otros ritos de paso que marcan la transición a la juventud, como el comienzo de la vida laboral; o la transición a la madurez, como la adquisición de la mayoría de edad. Sin embargo, debido a la importancia cultural del catolicismo en Asturias, se ha optado por la primera comunión y el matrimonio. Véase Adolfo García Martínez, *Antropología de Asturias I. La Cultura Tradicional, Patrimonio de Futuro* (Oviedo: KRK, 2008), 318-324; Roberto González-Quevedo González, *Antropología social y cultural de Asturias. Introducción a la cultura asturiana* (Siero: Madú, 2002), 63-66; Pilar Muñoz López, *Sangre, amor e interés. La familia en la España de la Restauración* (Madrid: Marcial Pons, 2001), 340-342. Es interesante ver que Michel Perrot, para el caso francés, jalona la juventud a través de los mismos ritos de paso; cuestión que permite establecer las conexiones culturales entre los países de raigambre católica, especialmente en el contexto del Mediterráneo. Véase, Michel Perrot, “La juventud obrera. Del taller a la fábrica”, en *Historia de los jóvenes II. La Edad Contemporánea*, ed. Giovanni Levi y Carl Schmitt (Madrid: Taurus, 1996), 101-167. Sin embargo, Laura Harrison, en un reciente estudio sobre los jóvenes de las clases populares británicas entre el último cuarto del siglo XIX y la Segunda Guerra Mundial, muestra las diferencias en los ritos de paso que jalonan este grupo de edad en un contexto de raigambre anglicana. En este sentido, arguye la autora, los ritos de paso que marcan la entrada y salida de la juventud serían – entre otros – el fin de la escolarización obligatoria – con el comienzo de la vida laboral – y el matrimonio, respectivamente. En cualquier caso, parece que el matrimonio es el rito de paso más o menos generalizado que marca la transición a la madurez. Esto probablemente se deba, en realidad, a que una de las fases más importantes de la juventud, el noviazgo, consiste en la preparación de las parejas de jóvenes para el matrimonio, constituyendo una institución central en la reproducción de la sociedad. Véase, a este respecto, Laura Harrison, *Dangerous amusements. Leisure, the young working-class and urban space in*

Britain, c. 1870-1939 (Manchester: Manchester University Press, 2022), 9-11. Por otro lado, la mocedad era un grupo de edad vinculado a la cultura campesina tradicional asturiana, cuya obligación esencial consistía en mostrarse serviciales para con el resto de la comunidad; igualmente, gozaban de una serie de privilegios, entre los que se destacaba la capacidad para gastar bromas o trastadas institucionalizadas. En el caso de las mozas, sus obligaciones se vinculaban, además, a prácticas de carácter ritual como preparar el *ramu* de flores para festejos y celebraciones específicas. Roberto González-Quevedo González, *Antropología social y cultural de Asturias. Introducción a la cultura asturiana* (Siero: Madú, 2002), 63-66. Sobre el desarrollo histórico de la juventud, véase el clásico estudio de John Gillis, *Youth and History. Tradition and Change in European Age Relations 1770-Present* (Londres: Academic Press, 1974); Carles Feixá, *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud* (Barcelona: Ariel, 1998); Sandra Souto Kustrín, “Historiografía y jóvenes: la conversión de la juventud en objeto de estudio historiográfico” *Páginas (Rosario): Revista Digital de la Escuela de Historia* 22 (2018), 16-38.

⁶ María de la Purificación Viyao Valdés y Romualda Martín-Ayuso Navarro, *Doce estudios etnográficos sobre el Oriente de Asturias [1920-1921]* (Gijón: Museu del Pueblu d’Asturies, 2007), 100-101.

⁷ Pese a que la *esfoyaza* – deshojado y enristre del maíz – y la *fila* – reunión femenina destinada a hilar –, como se puede observar, tenían funciones evidentemente productivas, aunque cada vez más residuales, el cortejo era una cuestión esencial en estas ocasiones. Más aun, ese último aspecto fue adquiriendo progresivamente más importancia, en especial a través de la práctica del baile. “Ya a principios del siglo XX parece ser más un baile de jóvenes – mientras las personas de más edad hilan – que una reunión de trabajo”, Luis Benito García Álvarez, *Sidra y manzana en Asturias. Sociabilidad, producción y consumo (1875- 1936)* (Oviedo: KRK, 2013), 119. Sobre estas y otras costumbres tradicionales asturianas, véase *Ibid.*, 86-131; Adolfo García Martínez, *Antropología de Asturias I. La Cultura Tradicional, Patrimonio de Futuro* (Oviedo: KRK, 2008); Roberto González-Quevedo González, *Antropología social y cultural de Asturias. Introducción a la cultura asturiana* (Siero: Madú, 2002).

⁸ “Las señoritas y los pollos de la “buena sociedad” gijonesa dieron ayer por la tarde un *asalto* al Casino de Gijón, organizándose con este motivo un animado baile que duró hasta cerca de las nueve de la noche”. *El Noroeste*, 24 de enero de 1898.

⁹ Ejemplo de ello fue la reyerta entre jóvenes y municipales en mayo de 1898, con motivo del baile ejecutado en el paseo de Begoña, donde los últimos terminaron por sufrir una lluvia de piedras. *El Noroeste*, 23 de mayo de 1898. Más ejemplos de esto en Jorge Uría, *Una historia social del ocio* (Madrid: UGT, 1996), 140-143.

¹⁰ *El Carbayón*, 10 de enero de 1900.

¹¹ Véase Ramón María Alvargonzález, *Los Tranvías de Gijón* (Gijón: Compañía de Tranvías de Gijón, 1990).

¹² *El Noroeste*, 11 de enero de 1934.

¹³ *El Noroeste*, 10 de abril de 1926.

¹⁴ *Anuario Estadístico de España*, Instituto Geográfico y Estadístico. años 1915-1927. Sin embargo, cabe señalar que estas estadísticas, pese a ser un indicador fiable del incremento de estos espectáculos de pago, se encuentran completamente falseadas, siendo los fenómenos de ocultamiento algo sistemático. En este sentido, la cantidad de bailes de pago registrados en 1923-24 apenas superan, en el conjunto del ámbito nacional, los dos centenares. Una cifra que, en realidad, si se contrasta con otras fuentes indirectas, como los anuncios alojados en la prensa, demuestra que solamente en Asturias, la cantidad de bailes que funcionaban en el período de entreguerras igualaba prácticamente estos números.

¹⁵ *El Noroeste*, 26 de noviembre de 1921.

¹⁶ *El Noroeste*, 3 de junio de 1926; *El Noroeste*, 28 de agosto de 1927.

¹⁷ *El Noroeste*, 27 de marzo de 1921.

¹⁸ *La Prensa*, 11 de noviembre de 1926.

¹⁹ *El Noroeste*, 23 de diciembre de 1928.

²⁰ Bailes públicos son aquellos “que se celebren en teatros, salones u otros locales mediante cobro de alguna cantidad por la entrada o por obligadas consumiciones”. *La Prensa*, 7 de febrero de 1926. Una definición prácticamente idéntica en François Gasnault, *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIXe siècle* (Paris: Aubier, 1986) y Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l’entre-deux-guerres: Lieux, pratiques et imaginaires des danses des sociétés des Amériques (1919-1939)* (Paris: Nouveau Monde Éditions, 2013). Para el caso británico, véase James Nott, *Going to the Palais. A Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918-1960* (Oxford: Oxford University Press, 2015) y Laura Harrison, *Dangerous amusements. Leisure, the young working-class and urban space in Britain, c. 1870-1939* (Manchester: Manchester University

Press, 2022). Naturalmente, la tipología de baile privado remite a cualquier baile celebrado en un local privado, ya sea un domicilio doméstico, un ateneo, casino o club, y que restringe la entrada a los invitados y/o socios. En líneas generales, el baile público, aunque no es coto cerrado de estas, se vincula principalmente a las clases populares. En el caso de los bailes privados, debido a su carácter *exclusivo*, suelen asociarse a las clases hegemónicas, si bien es cierto que, por ejemplo, un sindicato u asociación popular puede celebrar bailes privados.

²¹ La diferencia más esencial remite a la retórica de *modernidad* que inunda los interiores de los *dancing*, tanto en su decoración, como en la instalación de equipamientos específicos, como un ambigú con bar.

²² *El Noroeste*, 11 de octubre de 1931.

²³ Naturalmente existen destacables excepciones dentro de la arqueología y el patrimonio industrial. En el caso español, por ejemplo, INCUNA ha dinamizado desde los últimos 25 años el estudio y la puesta en valor de diversas tipologías de patrimonio, entre las que se han incluido, en alguna ocasión, aquellas vinculadas a las prácticas de ocio y las industrias culturales. Véase, en este sentido y sin ánimo de exhaustividad, Miguel Ángel Álvarez Areces ed., *Patrimonio y Arqueología de la Industria del Cine* (Gijón: CICEES, 2010); Manuela Mattone y Elena Vagliocco, coord., *Arquitecturas para el Cine. Conocimiento y desarrollo/ Architetture per il Cinema. Conoscenza e Valorizzazione* (Gijón: CICEES, 2016). Es necesario citar también, para el caso específico de Asturias, los estudios realizados por Juan Carlos de la Madrid, “Arquitecturas para el veraneo en el Gijón de entre siglos”, *Liño: revista anual de historia del arte*, 10 (1991), 151-174; *Cinematógrafo y Varietés en Asturias (1896 - 1915)* (Oviedo: Servicio de publicaciones del Principado de Asturias, 1996); *Historia del Teatro Palacio Valdés* (Gijón: CICEES, 2020).

²⁴ Véase David Arnold, *Everyday Technology. Machines and the Making of India's Modernity* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013), 3-13.

²⁵ David Edgerton, *The Shock of the Old. Technology and Global History since 1900* (London: Profile, 2008).

²⁶ Un buen resumen sobre las aproximaciones particulares de estas disciplinas en Rodney Harrison y John Schofield, *After Modernity. Archaeological Approaches to the Contemporary Past* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 89-126. Sobre los *material culture studies*, véase Dan Hicks y Mary C. Beaudry eds., *The Oxford Handbook of Material Culture Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2018).

²⁷ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (Barcelona: Lumen, 2011), 41-42. También desde la historia del arte se han realizado aportaciones sugerentes en esta línea, abogando por la combinación de ambos niveles de análisis. Se trata, en palabras de Keith Moxey, de estudiar los objetos en tanto que *representaciones*, pero también como *presentaciones*: “una apreciación de lo “exterior” del objeto visual, sus intervenciones cambiantes en la vida de la cultura, su vitalidad como representación, no tiene por qué considerarse como una alternativa a los intentos de llegar a un acuerdo con su “interior”, su capacidad para afectarnos, su atractivo estético y poético, su status como presentación. Ambos enfoques, sostengo, añaden poder y complejidad a nuestra actual comprensión de lo visual”. Véase Keith Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 6 (2009), 8-27. Más sobre tendencias historiográficas actuales en la historia del arte en Julián Díaz Sánchez, *Pensar la historia del arte: viejas y nuevas propuestas* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021) y Judith Vidiella, *Estudios culturales, género y arte* (Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya, 2019).

²⁸ David Edgerton, “Pour une histoire des usages. De la innovation aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques,” *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 4-5 (1998), 815-837.

²⁹ Véase, sin ánimo de exhaustividad, Aurélie Brayet, *Un Frigidaire et nous serons heureux! Histoire technique et culturelle du réfrigérateur* (Belfort: Université de Technologie de Belfort-Montbéliard, 2019); Monique Eleb, “La mise au propre en architecture. Toilette et salle de bains en France au tournant du siècle (1880-1914)”, *Techniques et Culture* 54-55 (2010), 584-607 y “De habitación de servicio a rival de la sala de estar. Una pequeña historia de la cocina en Francia, del siglo XX al XXI”, *Historia Contemporánea*, 48 (2014), 91-115; Anne-Cécile Callens, “Réfrigérateur, cuisinière et percolateur... Confort moderne et libération de la femme dans le graphisme publicitaire des années 1930”, *e-Phaïstos. Revue d'histoire des techniques*, X-1 (2022); Manuel Charpy et François Jarrige, “Introduction. Penser le quotidien des techniques. Pratiques sociales, ordres et désordres techniques au XIXe siècle”, *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 45 (2012). Quizá sea conveniente mencionar, igualmente, la revista *Techniques et Culture*, de indudable importancia en los estudios sobre tecnología y cultura material en Francia, editada desde 1976.

³⁰ Sobre las relaciones entre la historia y la cultura material, véase Ivan Gaskell y Sarah Anne Carter eds., *The Oxford Handbook of History and Material Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2020).

- ³¹ Richard Maltby, Melvyn Stokes y Robert C. Allen, *Going to the Movies. Hollywood and the Social Experience of Cinema* (Exeter: Exeter University Press, 2007); Richard Maltby, Daniel Biltereyst y Philippe Meers, *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011); Richard Maltby, Daniel Biltereyst y Philippe Meers eds., *The Routledge Companion to New Cinema History* (Abingdon: Routledge, 2019); Stuart Hanson, *From silent screen to multi-screen. A history of cinema exhibition in Britain since 1896* (Manchester: Manchester University Press, 2021); Sam Manning, *Cinemas and Cinema-Going in the United Kingdom. Decades of Decline, 1945-65* (London: University of London Press, 2020). Sobre los bailes de pago en el ámbito británico, véase James Nott, *Going to the Palais. A Social and Cultural History of Dancing and Dance Halls in Britain, 1918-1960* (Oxford: Oxford University Press, 2015) y “Dance Halls: Towards an Architectural and Spatial History, c. 1918-1965” *Architectural History* 61 (2018), 205-233. Para el caso francés, véase François Gasnault, *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIXe siècle* (Paris: Aubier, 1986) y Sophie Jacotot, *Danser à Paris dans l’entre-deux-guerres: Lieux, pratiques et imaginaires des danses des sociétés des Amériques (1919-1939)* (Paris: Nouveau Monde Éditions, 2013).
- ³² Manuel Llana Iglesias, *El santu la maestra o Amparo, la modistilla* (Gijón: Fronda, 2020), p. 59.
- ³³ *El Noroeste*, 9 de marzo de 1924.
- ³⁴ *El Noroeste*, 22 de febrero de 1923.
- ³⁵ *El Noroeste*, 28 de enero de 1923.
- ³⁶ *El Noroeste*, 16 de febrero de 1923.
- ³⁷ *La Prensa*, 19 de enero de 1922.
- ³⁸ *La Prensa*, 5 de marzo de 1927.
- ³⁹ *El Noroeste*, 1 de octubre de 1933.
- ⁴⁰ *El Noroeste*, 4 de marzo de 1934.
- ⁴¹ Sonia García Galán, *Mujeres modernas, madres conscientes y sufragistas exaltadas. Ideales de feminidad y debates feministas en Asturias, 1919-1931* (Oviedo: KRK, 2009).
- ⁴² El *glamour* se entiende, siguiendo a Stephen Gundle, como una imagen cultural que genera fascinación y que se concreta en la adopción de una serie de atributos simbólicos y comportamientos sociales. Véase Stephen Gundle, *Glamour. A History* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 1-18.
- ⁴³ *El Noroeste*, 22 de enero de 1922.
- ⁴⁴ *El Noroeste*, 7 de diciembre de 1926.
- ⁴⁵ *La Prensa*, 2 de febrero de 1933.
- ⁴⁶ *El Noroeste*, 2 de febrero de 1923.
- ⁴⁷ *El Noroeste*, 3 de diciembre de 1933.
- ⁴⁸ *La Prensa*, 3 de febrero de 1922.
- ⁴⁹ *El Noroeste*, 27 de septiembre de 1930.
- ⁵⁰ *El Noroeste*, 9 de febrero de 1923.
- ⁵¹ Sobre la taberna en España, en general y en Asturias, en particular, durante la Restauración, véase Jorge Uría, “La taberna: un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la Restauración española”, *Hispania: Revista española de historia* 63(214) (2003), 571-604; “La taberna en Asturias a principios del siglo XX: Notas para su estudio,” *Historia Contemporánea* 5 (1991), 53-72; Luis Benito García Álvarez, *Sidra y manzana en Asturias. Sociabilidad, producción y consumo (1875-1936)* (Oviedo: KRK, 2013), 33-61.
- ⁵² *El Noroeste*, 14 de febrero de 1926.
- ⁵³ *La Prensa*, 24 de julio de 1926.
- ⁵⁴ *El Noroeste*, 27 de septiembre de 1930.
- ⁵⁵ *La Prensa*, 27 de septiembre de 1930. Manuel Rodríguez Lana “Marola” fue, de hecho, un pintor de suma importancia, que comenzaría como caricaturista y cartelista y que se vincularía al movimiento Art Déco. Sobre Marola, véase M^a Soledad Álvarez Martínez, *Marola. Vida y obra de un pintor* (Gijón: La Industria, 1975).
- ⁵⁶ *La Prensa*, 3 de enero de 1928.
- ⁵⁷ *La Prensa*, 25 de enero de 1934.
- ⁵⁸ *La Prensa*, 16 de febrero de 1928.
- ⁵⁹ *La Prensa*, 1 de abril de 1934.
- ⁶⁰ *La Prensa*, 16 de agosto de 1933.
- ⁶¹ Para el caso español, véase Jesús Cruz, “Espacios públicos y modernidad urbana: la historia de los jardines de recreo en la España del siglo XIX” *Historia Social* 83 (2015), 37-54; Jorge Uría, “Lugares comunes para los ciudadanos: Breves apuntes sobre el jardín español del siglo XIX” *Pandora: revue d’études hispaniques* 1

(2001), 245-266. Para una síntesis de los jardines de pago en el siglo XIX, véase Jonathan Conlin ed., *The Pleasure Garden, from Vauxhall to Coney Island* (Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2013).

⁶² Luis Benito García Álvarez, *Sidra y manzana en Asturias. Sociabilidad, producción y consumo (1875- 1936)* (Oviedo: KRK, 2013), 72.

⁶³ Carta de Corsino Menéndez Solar, dueño del Ideal Rosales, al Gobernador Civil de Asturias, fechada en Gijón a 2 de agosto de 1945. Archivo Histórico de Asturias, 23836/Leg. 3. Exp. 53.

⁶⁴ *El Noroeste*, 15 de agosto de 1929.

⁶⁵ *Voluntad*, 25 de febrero de 1960. El capilés es un licor herbáceo típico de Portugal. Sobre el Día de Comadres y la cultura de las cigarreras de Cimadevilla, véase Pamela Beth Radcliff, “Elite women workers and collective action: the cigarette makers of Gijón, 1890-1930,” *Journal of Social History* 21 (1993), 85-108.

⁶⁶ *El Noroeste*, 1 de abril de 1923.

⁶⁷ *El Noroeste*, 31 de julio de 1921.

⁶⁸ *El Noroeste*, 15 de agosto de 1928.

⁶⁹ *El Noroeste*, 12 de mayo de 1922.

⁷⁰ *El Noroeste*, 2 de junio de 1927. Sobre la Casa Viena, véase Ana María Fernández García, “De lo bueno, lo mejor. Casa Viena y el comercio de muebles en Asturias,” en *Decoración de interiores: Firmas, casas comerciales y diseño en Asturias, 1880-1990*, coord. Ana María Fernández García (Oviedo: Septem, 2012), 105-147.

⁷¹ *La Prensa*, 28 de junio de 1928.

⁷² *El Noroeste*, 14 de agosto de 1928.

⁷³ *La Prensa*, 24 de junio de 1930.

⁷⁴ *La Prensa*, 3 de marzo de 1932.

⁷⁵ *La Prensa*, 1 de abril de 1934.

⁷⁶ *El Noroeste*, 9 de febrero de 1933.

⁷⁷ *La Prensa*, 23 de junio de 1933.

⁷⁸ *La Prensa*, 28 de agosto de 1932.

Fecha de recepción: 21 de julio de 2023

Fecha de revisión: 4 de agosto de 2023

Fecha de aceptación: 24 de octubre de 2023